UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE
ED355-Espaces, Cultures, Sociétés
UFR ALLSH MMSH
L. A. 3. M. UMR 7298

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Histoire de l'art et archéologie
Spécialité : Histoire de l'art

Échanges artistiques entre l'Iran et la Chine (13^{e} -14^{e} siècle) : textiles et céramiques

Vol. I Textiles et Céramiques

&

Tome II Motifs

Yi ZHAI

Soutenue le 26 novembre 2015

Composition du jury :

Christine SHIMIZU-HUET Rapporteur
Pierre MARSONE Rapporteur
Éloïse BRAC DE LA PERRIÈRE Examinateur
Yves PORTER Examinateur, Directeur de thèse

À mes parents

Remerciements

Je remercie le Professeur Yves Porter, directeur de cette thèse, pour la conception et l'organisation de ce travail, tant pour avoir dirigé mes recherches tout au long des ces années. Ses enseignements posent les premières pierres de fondation pour mon étude en histoire de l'art islamique. Ses conseils et ses encouragements rassurants m'ont accompagnée aux moments confus et difficiles.

Je voudrais remercier très sincèrement le Professeur Pierre Marsone d'avoir accepté de juger ce travail, malgré ses travaux surchargés. Je lui suis également très reconnaissante pour son aide généreuse pour les études des sources historiques, pour son attention bienveillante qui m'a poussée en avant.

Je voudrais également exprimer ma vive reconnaissance à Mme. Christine Shimizu-Huet d'avoir accepté d'examiner ce travail dès le début. Je la remercie pour ses conseils constants et généreux.

Mme. Éloïse Brac de la Perrière m'a fait l'honneur de faire partie de mon jury. Je la remercie de m'avoir invitée deux fois à présenter mon travail dans le cadre des séminaires qu'elle organise.

Je tiens également à témoigner de ma gratitude à Jacques Thiriot qui m'a accompagnée jusqu'au bout de la correction de ce travail. Ses points de vue d'archéologue m'ont donné souvent des idées importantes. Son aide très généreuse et ses contrôles attentifs m'ont permis de mener ce travail à bien.

Je suis gré à Zhao Bing pour ses conseils et son attention constante, en m'introduisant dans un domaine plus large de chercheurs.

Mes remerciements vont également à Sophie Desrosiers, Pr. Lin Meicun, Roland-Pierre Gayraud, Pr. Marino Maggetti, Yona Waksman, Zhao Feng et Wang Guangyao qui ont répondu patiemment à mes questions, me fournissant des conseils professionnels et les aides indispensables.

Je remercie tous les chercheurs et membres du L. A. 3 M. Grâce à leur aide désintéressée, j'ai accompli des études doctorales pendant sept ans. Je suis reconnaissante à Henri Amouric, directeur du laboratoire, pour son aide toujours chaleureuse. Je n'oublie pas non plus l'aide amicale et constante de Lucy Vallauri et Guergana Guionova.

Je remercie également à Marc Marane de la bibliothèque du Musée Guimet, Oliver Lebreton de

la bibliothèque de l'École du Louvre, Jean Christophe Ton-That et Marie-Alice Virlouvet de la bibliothèque du Musée de Cluny, qui m'ont facilité la consultation de documents rarement accessibles.

Leila Koochakzadeh, Lotfi Boukraa, Paul Neuenkirchen m'ont apporté une aide précieuse pour la traduction des inscriptions en langues persane et arabe.

Wu Xiaoxiao m'a donné son aide essentielle pour chercher et traduire les textes en japonais.

Delphine Frottin, Aline Granier et Sandra Bruet ont accepté une tâche fatigante de relire des parties de ce travail.

Qu'une pensée particulière soit accordée à Rahsan Aktas, Nazy Goshtasbi, Négar Habibi, Chu Jiting et Hu Wei, qui m'ont accompagnée dans les séjours inoubliables dans les bibliothèques.

Le soutien de mes amis en France et en Chine a été essentiel pour moi dans la conduite de mes études et la réalisation de cette thèse.

L'aide de mes parents et mes grands parents a été essentielle grâce à leur affection et leur soutien moral. Leur importante aide matérielle m'a permis de mener à bien cette entreprise, qui devrait faciliter mon insertion professionnelle dans le monde des musées en Chine.

SOMMAIRE

Remerciement……p. 2

Sommaire……p. 4

Abréviation……p. 5

Introduction……p. 6

Partie I : Textiles……p. 21

Catalogue des spécimens du textile……p. 23

Avertissement du catalogue……p. 24

Chapitre I : Comparaison des compositions décoratives……p. 104

Chapitre II : Technique de tissage à l'époque mongole……p. 146

Partie II : Céramique……p. 156

Chapitre I : Poteries blanches……p. 159

Chapitre II : Céladon et son imitation islamique……p.177

Chapitre III : Poteries à la glaçure turquoise ……p. 187

Chapitre IV : Poterie au décor peint sur glaçure……p. 206

Chapitre V : Poterie à décor peint sous glaçure……p. 230

Partie III : Motifs…… p. 259

Chapitre I : Le dragon ……p. 260

Chapitre II Le phénix……p. 293

Chapitre III Animaux de la chasse et de la paix……p. 329

Conclusion générale……p. 373

Annexes ……p. 389

Bibliographies ……p. 390

Chronologies historiques ……p. 447

Généalogies des Khans mongols ……p. 449

Glossaire de termes techniques ……p.451

Liste d'origine des illustrations……p.461

Table des matières ……p. 477

ABRÉVIATIONS :

B. C. M. A. , Bulletin of Cleveland Museum of Art

C. I. E. T. A. , Centre International D'étude Textiles Anciens

EI1 : Encyclopédie de l'Islam (première édition)

EI2 : Encyclopédie de l'Islam (deuxième édition)

EIr : Encyclopaedia Iranica

S. P. A. : Survey of Persian Art

T. O. C. S. , Transactions of Oriental Ceramic Society

Introduction

La « route de la soie », nommée ainsi par le géographe allemand Ferdinand von Richthofen à la fin du 19e siècle, relie l'Extrême-Orient à l'Occident par un réseau de voies depuis au moins le 2e siècle avant notre ère. Les civilisations persane et chinoise, comme deux perles brillantes, sont reliées par des caravanes sur cette chaîne. Les entrecroisements de leurs rayonnements ne se sont jamais interrompus entièrement, même avec les changements de dynasties.

1. Recherches antérieures sur les échanges artistiques entre l'Iran et la Chine

Les comparaisons entre les objets d'art persans et chinois, étant donné leurs ressemblances, forment une part très importante des recherches des historiens de l'art. C'est surtout à partir des découvertes de textiles islamiques au début du 20e siècle en Europe[1], que les inspirations chinoises représentées dans l'art islamique ont commencé à être étudiées par les chercheurs occidentaux[2]. Parmi eux, la contribution de B. Gray est considérable. Ses recherches couvrent une période très vaste et plusieurs types de matériaux[3]. Il est notamment le premier à avoir signalé des inspirations persanes pour la céramique chinoise[4]. L'étude des échanges artistiques réciproques en découle. À la suite, les recherches sur la relation entre les œuvres métalliques du Moyen-Orient et la céramique chinoise, surtout de la dynastie Tang, se développent particulièrement[5]. Partageant ces derniers points de vue[6], J. Rawson, historienne de l'art chinois, consacre son ouvrage, *Chinese Ornaments the Lotus and the Dragon,* aux échanges artistiques chinois et islamique vus comme un phénomène réciproque[7].

---

[1] FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Verlag Ernst Wasmuth A. G. , 1913, Berlin, vol. II, p. 50-64.

[2] Y. Kadoi procède à une revue des recherches concernant les inspirations chinoises sur l'art islamique dans KADOI, Y., *Islamic Chinoiserie : the Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, Edingburgh, p. 2-5.

[3] Les œuvres sur les échanges artistiques entre les arts islamiques et chinois sont rassemblées en deux volumes. Cf. GRAY, B., *Studies in Chinese and Islamic Art : Chinese art (vol. I) / Islamic art (vol. II)*, Pindar Press, 1987, Londres, 2 vol. , p. 286 (vol. I), p. 356(vol. II).

[4] GRAY, B., « The influence of Near Eastern Metalwork on Chinese Ceramics », *T. O. C. S.,* vol. 18, 1940-41, p. 47-60.

[5] MEDLEY, M., *Metalwork and Chinese Ceramics*, Percival David foundation of Chinese art, Monograph Series n° 2, 1972, Londres, p. 50.
WATSON, W. éd., *Pottery & metalwork in T'ang China: their chronology & external relations*, Colloquy on art and archaeology in Asia n° 1, Percival David foundation of Chinese art, 1976, Londres, p. 87.

[6] RAWSON, J., « Central Asian Silver and Its Influence on Chinese Ceramics », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 139-151.

[7] RAWSON, J., *Chinese Ornaments the Lotus and the Dragon*, British Museum Publications Limited, 1984, Londres, p.

Par rapport aux recherches occidentales sur l'art islamique, l'étude en Chine sur les échanges artistiques entre l'Iran et la Chine commence tardivement. Elle s'appuie d'abord sur les données archéologiques[8], particulièrement sur le textile[9], l'orfèvrerie[10] pour la période préislamique. Puis, plusieurs recherches concernent les objets d'art islamiques découverts en Chine[11]. Ces dernières se concentrent plutôt sur les échanges des objets eux-mêmes, au lieu de discuter de l'échange artistique représenté.

Probablement à cause de l'attribution à la dynastie Yuan[12] des collections bleu et blanc à Topkapi Saray et à Ardebil, l'époque mongole est considérée comme le deuxième apogée des échanges entre l'Est et l'Ouest, remplaçant la période des Ming après l'époque Tang. Les expositions du début de ce siècle, « Age of the Great Khan »[13] à Taipei en 2001 et « The Legacy of Genghis Khan »[14] à New York en 2002, lancent une nouvelle vague de recherches se concentrant sur les échanges artistiques et culturels à cette période[15]. Les objets d'art divers sont présentés. Des méthodes pluridisciplinaires sont alors employées pour étudier les échanges artistiques pendant cette période. Un des meilleurs exemples est fourni par le *Islamic Chinoiserie* de Yoka Kadoi[16]. L'auteur énumère les échanges artistiques de cette époque représentés sur des matériaux variés, comme le textile, la céramique, les métaux, le papier, etc. Parmi ces supports, elle met en valeur particulièrement le papier comme un véhicule pour disséminer les motifs. Le « motif », élément iconographique, comporte deux sens : un objet représenté et une signification reconnaissable par cette figure. Le changement de sa signification ou de sa forme peut être reconnu comme un transfert de ce motif.

240.

[8] LIN Meicun, *Sichouzhi lu kaogu shiwujiang*, Beijing daxue chubanshe, 2006, Beijing, p. 396.
LIN Meicun, *Songmo zhi jian : kaogu xinfaxian suojian zhongwai wenhua jiaoliu*, sanlian shudian, 2007, Beijing, p. 351.

[9] XU Xinguo, ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan = A Tentative Study of Silk Fabrics unearthed at Dulan », in *Zhongguo lishi bowuguan guankan= Bulletin of the National Museum of Chinese History,* 1991, n° 15-16, p. 63-81.
ZHAO Feng & QI Dongfang éds., *New Designs with Western Influence on the Textiles of Silk Road from 4th Century to 8th Century,* Shanghai guji chubanshe, 2011, Shanghai, p. 220.

[10] QI Dongfang, *Tangdai jinyinqi yanjiu*, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1999, Beijing, p. 383-397.

[11] AN Jiayao, « Dated Islamic Glass in China », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 123-37.
MA Wenkuan, *yisilan shijie wenwu zai zhongguo de faxian yu yanjiu,* zongjiao wenhua chubanshe, 2006, Beijing, p. 167.

[12] POPE, J. A., *Fourteenth-Century Blue and White: A Groupe of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayi Müzesi, Istanbul*, Freer Gallery of Art, 1ère éd. 1952, 2ème éd. 1970, Washington D. C., p. 85.
POPE, J. A., *Chinese Porcelains From The Ardebil Shrine*, Freer Gallery of Art, 1956, Washington D. C., p. 194.

[13] SHI Shouqian & GE Wanzhang éds., *dahan de shiji, mengyuan shidai de duoyuan wenhua yu yishu = Age of the Great Khan, Pluralism in Chinese Art and Culture under the Mongols*, National Palace Museum, 2001, Taipei, p. 357.

[14] KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds., *The Legacy of Genghis Khan* : *Courtly Art and culture in Western Asian 1256-1353*, the Metropolitain Museum of Art, Yale University of Press, 2002, New York, Londres, p. 322.

[15] KOMAROFF, L. éd., *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Brill, 2006, Leiden, Boston, p. 652.

[16] KADOI, Y. , *Islamic Chinoiserie : the Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, Edingburgh, p. 286.

Les études d'échanges artistiques s'appuient naturellement sur ce phénomène, restant souvent dans les comparaisons de l'apparence. En revanche, les recherches plus profondes concernant une évolution technique artisanale s'opèrent toujours d'après les matériaux. Mon étude a l'intention de présenter les échanges artistiques au niveau décoratif et technique pendant cette période sur la base de ces précédentes recherches.

Les limites d'une étude doctorale rendent difficiles de déployer l'analyse dans plusieurs domaines artisanaux. Le textile et la céramique constituent deux marchandises chinoises perpétuelles sur la route de la soie terrestre et maritime. Ils sont bien connus comme deux supports de transferts artistiques surtout dans le sens Est-Ouest. L'accumulation des études sur ces derniers points permette d'identifier aisément l'évolution des motifs. Le corpus de recherche est constitué en premier à partir de ce choix des domaines artisanaux. Deuxièmement, une relation entre ces domaines attire depuis longtemps l'attention des chercheurs pour évaluer les moyens des transferts artistiques. D'après A. Lane, le textile est un médium pour la céramique ilkhanide qui montre des inspirations chinoises[17]. Y. Crowe continue à mettre en lumière une relation étroite entre ces deux matériaux[18]. Récemment, le papier a été signalé comme une médiation très importante entre les différents arts par J. Bloom[19]. Cette recherche nous offre d'abord un nouveau chemin de réflexion sur l'échange artistique entre les deux pays du point de vue du savoir-faire, puis, concernant la céramique et le textile, une explication favorable pour leurs décors communs. La ressemblance décorative entre la porcelaine bleu et blanc et les textiles des Yuan s'explique par leur provenance commune de fabrication dans des manufactures officielles[20]. Le département de peinture, *Hua yuan 画院,* soumis au ministre des travaux et des artisanats (*Gongbu 工部 ou jiangzuoyuan 将作院*) s'occupe de la création de décors pour ces productions officielles. À partir de là, le point de vue pour leur relation semble devoir se modifier. Le textile et la céramique ne sont plus considérés simplement comme un médiateur de transfert décoratif pour l'un ou l'autre. Mais la ressemblance

[17] LANE, A., *Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, 1957, Londres, p. 8-10.

[18] CROWE, Y. , « Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 153-161.
CROWE, Y. , « Textiles and Patterns across Asia in the Thirteenth Century : A Southern Song tomb, Armenian Manuscripts and Mongol Tiles », in *Carpets and Textiles in the Iranian World, 1400-1700,* the May Beattie Archevie, Ashmolean Museum, 2010, Oxford, Genoa, p. 10-17.

[19] BLOOM, J. , « Paper : the Transformative medium in Ilkhanid Art », in *Beyond the Legacy of Genghiskhan,* 2006, p. 289-302.

[20] LIU Xinyuan, « yuanqinghua teyi wenshi he Jiangzuoyuan suoshu Fuliang ciju yu huaju », in *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao*, (*Journal of Jingdezhen Ceramic Institute*), 1982, vol. 3, n° 1, Oct., p. 9-20.

de leurs décors est de plus en plus expliquée dans une vue globale des objets artistiques. La troisième raison, la plus importante : les ressemblances entre les textiles et les céramiques fabriqués dans les deux pays à l'époque mongole, pas forcément représentées par des motifs, impliquent aussi une possibilité de transfert au niveau technique. Cette possibilité est souvent perçue dans les recherches spécifiques de l'ancien textile, par exemple la diffusion globale de certaines croisures (le lampas, le satin). Récemment, de plus en plus de recherches font attention à des similarités externes des céramiques chinoises et islamiques, surtout pour celles à glaçure turquoise[21] et à décor peint au cobalt[22]. Afin d'illustrer des échanges artistiques plus complexes, il semble nécessaire d'engager une étude établie sur ces dernières œuvres concernant des techniques artistiques.

2. Histoire des échanges pour le textile et la céramique

Depuis au moins le 2e siècle avant notre ère, selon la mission diplomatique de Zhang Qian en trois fois[23], les échanges de la soie pour les chevaux fleurissent sur les routes terrestres entre la Chine et les pays de l'Ouest, même avec la Méditerranée. Aux 7e et 8e siècles, la prospérité des échanges se voit par l'apparition de plusieurs appellations des objets étrangers dans la langue chinoise[24].

Pendant cette période, la soie est transportée en grande quantité vers l'Ouest, avec une fonction monétaire[25]. Cette importation stimule le textile dans les pays d'Asie centrale et occidentale. La sériciculture apparaît en Asie centrale pendant cette période. Leurs textiles à fil d'or sont même connus pour l'Empire du Milieu. D'après l'histoire officielle des Sui, le *Suishu* 隋书, He Chou, d'origine probablement sogdienne, a réussi à imiter des étoffes à fil d'or des tribus persanes à la

[21] LIU Xinyuan, « Yuan Wenzong, Tutiemuer shidai zhi guanyao ciqi kao = Porcelain of the Official Kiln in the Era of Emperor Wenzong of the Yuan Dynasty », *Wenwu*, 2001, n° 11, p. 58-59.
HUANG Shan, 2013, « cong taoci kaogu jiaodu lun Yuan dai Jingdezhen de wailai gongjiang : yi qinghua he kongquelanyou ciqi wei zhongxin = An Analysis of the Craftsmen from Outside Jingdezhen of the Yuan Era, from the View of Ceramic Archaeology Focusing on the Yuan Blue-and White and Turquoise Glazed Wares », in *Gugong bowuyuan yuankan*, n° 6, p. 52-57.

[22] HUANG Wei, HUANG Qinghua, « Yuan qinghua ciqi zaoqi leixing de xin faxian – cong shizheng jiaodu lun Yuan qinghua de qiyuan = The New Discovery of the Early Types of Blue-and-white Porcelains of the Yuan Dynasty : the Discussion of the Origin of the Blue-and-White Porcelains of the Yuan Dynasty in the Empirical Perspective », *Wenwu*, 2012, n° 11, p. 79-88.

[23] *Hanshu*, BAN Gu, « Zhang Qian Li Guangli zhuan », *juan* 61, Zhonghua shuju, 1962, Bejing, p. 2687-95.

[24] SCHAFER, E. H., *The Golden Peaches of Samarkand : a study of T'ang Exotics,* University of California Press, 1963, Berkeley, Los Angeles, p. 399.
LAUFER, B. *Sino-iranica : Chinese contributions to the History of Civilization in Ancien Iran,* Field Museum of Natural History, 1919, Chicago, p. 630.

[25] La soie n'est pas seulement utilisée pour échanger des marchandises étrangères, mais également allouée comme solde des militaires stationnant en Asie centrale et salaire d'un officier à la fin de la dynastie Tang. Cf. ZHAO Feng éd., *Zhongguo sichou tongshi*, Jiangsu daxue chubuanshe, 2005, p. 201.

cour des Sui[26]. En dépit de l'absence de fil d'or, un groupe de textiles « Zandaniji » est connu pour l'Asie centrale à cette période[27]. Ces textiles se caractérisent par le décor à motif symétrique en grand médaillon autour de perles. Ce type de décor constitue un modèle commun à l'époque Tang, apparu sur les textiles byzantins et chinois. D'après Zhao Feng, l'imitation réalisée par He Chou peut correspondre à l'imitation par les Tang des textiles « Zandaniji » ; celle-ci est prouvée aujourd'hui par un groupe de textiles à motif de chevaux ailés affrontés[28]. En fait, ce type d'imitation provoque un changement fondamental dans la technique du tissage chinois. Le textile à décor façonné traditionnel, assuré au moins par les exemples des Han, est composé de chaînes dominantes à la face pour présenter les motifs polychromes. Quant au textile *compound* persan ou de l'Asie centrale, les samits constituent la structure du tissage, où les trames dominent l'endroit du tissu, illustrant des décors différents. Ces emplois, opposant des trames et des chaînes pour le tissage, sont liés probablement avec certains matériaux. La fibre de soie plus longue et tenace, par rapport à la fibre de laine familière au Moyen-Orient, permet de tisser les décors par la manipulation compliquée des chaînes. C'est une manière efficace pour tisser le décor en petit dessin avec des couleurs peu nombreuses. Par contre, la manière du Moyen-Orient privilégie un tissage pour le décor en grand avec des couleurs plus nombreuses. Sous l'attraction du luxe manifesté par les grands décors des textiles persans, l'évolution du tissage s'accomplit au milieu de la dynastie Tang. Les découvertes dans la nécropole de Dulan et celles à Xinjiang en fournissent des preuves matérielles convaincantes[29].

---

[26] *Suishu, « He Chou zhuan »,* compilé par WEI Zheng et al. , version des Song, *juan* 68, Zhonghua shuju, 1997, Beijing, p. 1596.

[27] Grâce à une étoffe avec l'inscription de ce nom, conservée dans la Collégiale Notre Dame de Huy, un groupe de textiles est identifié, attribué à l'origine sogdienne et classifié en trois types.
SHEPHERD, D. G. & HENNING, W. B. , « Zandanîjî identified? » , in *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für E. Kühnel*, ETTINGHAUSEN, R. éd. , 1959, Berlin, p. 14-40.
IERUSALIMSKAIA, A. , « On the Formation of the Sogdian School of Artistic Silk Weaving (*K slozheniyu shkoly khudozhestvennogo shelkotkachestva v Sogde*)», in *Sredniaia Aziia I Iran (sbornik statei),* Gosudarstvennyi Ordena Lenia Ermitazh, 1972, Leningrad, p. 5-46.
SHEPHERD, D. G. , « Zandaniji Revisited », in *Documenta Textilia Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, Deutscher Kunstverlag, 1981, Munich, p. 109-111.

[28] ZHAO Feng, « Tang xi yima weijin yu He Chou fangzhi bosijin », w*enwu*, 2010, n° 3, p. 71-83.

[29] WATT, J. & WARDWELL, A., *When Silk was gold* : *Central Asian and Chinese textiles*, Metropolitan Museum of Art, Cleveland Museum of Art, 1997, New York, H. N. Abrams, p. 23.
XU Xinguo & ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan », in *guojia lishi bowuguan guankan*, 1991, n° 15-16, p. 76-77;
XU Xinguo, « The Discovery, Excavation, and Study of Tubo (Tibetan) Tombes in Dulan County, Qinghai», in *Central Asian Textiles and Their Contexts in Early Middles Ages,* Riggisberger Berchite 9, Abegg-Stiftung, 2006, Riggisberg, p. 265-290.
WU Min, 2006, « The Exchange of Weaving Technologies Between China and Central and Western Asia from the Third to the Eighth Century Based on New Textile Finds in Xinjiang », in *Central Asian Textiles …* , SCHORTA R. éd., p. 211-242.

Malgré l'absence de preuve matérielle persane découverte en Chine, la technique de fil d'or semble avoir été connue par les artisans chinois. Deux types principaux de fils d'or à l'époque médiévale sont découverts à l'époque Tang : le filé en lame plate de l'or sans support et le filé de lamelle enroulée sur une âme. Le premier type de filé métallique est observé sur une ceinture tissée en taffetas à liage repris[30] Le deuxième type est découvert dans la relique du temple Famen à Xi'an[31]. Cette technique est sans doute venue d'Asie centrale ou même du Moyen-Orient, car un type de textile luxueux, probablement tissé à fil d'or, est très connu dans ces régions, le *ṭirâz*.

Ṭirâz , mot emprunté au persan signifiant à l'origine « broderie», ne montre pas directement une relation avec le fil d'or d'après la description dans l'*Encycolpédie de l'Islam*[32]. Comme il est destiné à fabriquer la robe d'honneur, *khil'a*, R. B. Serjeant montre que cette coutume d'habit royal vient de la tradition sassanide. Une étoffe, appellée *khusrawânî (relatif aux rois, appartenant aux rois persans)*, est souvent mentionnée par les écrivains musulmans au début de l'ère islamique. Conformément à ces témoignages documentaires, il s'agit d'un type de textile avec décor rouge et or[33]. Au début du 12^{e} siècle, le fil d'or étiré a été clairement cité dans l'institution de *ṭirâz* à la cour du Calif al-Âmir[34]. D'après les sources historiques d'Ibn Khaldûn du 14^{e} siècle, les robes royales, *al-thiyâb al-mulûkîya,* sont brodées avec le *ṭirâz,* inscription tissée en fil d'or et fil coloré[35]. Cette description est certifiée par le célèbre textile à fil d'or de l'époque mongole, le *nasij*.(voir ci-dessous).

L'apogée du commerce terrestre se situe aux 7^{e} et 8^{e} siècles, et s'achève très vite à la fin du 8^{e} siècle. Ce déclin est lié à une série de bouleversements en Asie centrale et en Chine, l'invasion des Arabes et la rébellion d'An Lushan[36]. La route maritime se développe alors au début du 9^{e} siècle. La céramique, prenant la place de la soie, devient la marchandise la plus remarquable sur les voies maritimes. Cela est confirmé par les découvertes d'épaves (épave Belitung, par exemple[37]) et dans

[30] ZHAO Feng éd., *Recent Excavations of Textiles in China,* ISAT/ Costume Squad Ltd. , 2002, Hongkong, p. 100-101.
[31] YANG Junchang et al., « Famensi digong chutu Tangdai nianjinxian de zhizuo gongyi », *Kaogu*, 2013, n° 3, p. 97-104.
[32] RABBAT, N. « Tiraz », in *Encyclopédie de l'Islam,* Brill, 2000, Leiden, Tome X, p. 573-78.
[33] SERGEANT, R. B., *Islamic Textiles : Material for a history up to the mongol conquest*, Librairie du Liban, 1972, Beyrouth, p. 9-11.
[34] RABBAT, N. « Tiraz », in *Encyclopédie de l'Islam,* Brill, 2000, Leiden, Tome X, p. 576.
[35] SERGEANT, R. B., 1972, *Islamic Textiles …,* p. 7-8.
[36] LA VAISSIÈRE, É. de, « Les Sogdiens, caravaniers de Samarcande », in *Au fil des routes de la soie,* Transboréales, 2003, Paris, p. 165.
[37] KRAHL, R. éd., *Shipwrecked : Tang Treasures and Monsoon Winds,* Smithsonian Institution, 2010, Singapore, p. 307.

les ports du golfe Persique (Sohar, Siraf, par exemple[38]). Bien entendu, le commerce de la céramique chinoise a bien subsisté à l'époque sassanide, mais seulement avec les jarres grossières retrouvées aujourd'hui[39]. Les types principaux importés à cette époque sont des poteries à glaçure plombifère verte, des productions du type Changsha, des céramiques blanches porcelaineuses et des céladons du type Yue. La céramique, surtout la céramique jaspée en vert, montre des inspirations pour la forme et le décor des œuvres métalliques du Moyen-Orient signalé précédemment. Ce type de céramique se retrouve dans les importations de l'épave Belitung[40]. Destinées au marché étranger, les productions du type Changsha sont souvent à décors peints sous glaçure, colorés en vert de cuivre, en brun de fer et en violet de manganèse. Sur quelques rares exemples en céramique blanche fabriqués probablement à Gongxian, le décor en bleu cobalt est comparable à celui de la poterie à glaçure opaque contemporaine fabriquée à Basra[41]. Le pigment cobalt utilisé se différencie de celui employé pour la porcelaine bleu et blanc au 14^{e} siècle[42]. Mais ses composants ressemblent à ceux utilisés sur la céramique *sancai,* céramique à glaçure plombifère colorée, à l'époque contemporaine[43] : ratio très bas de manganèze (MnO/CoO : 0,164) et de fer (Fe_2O_3/ CoO : 0, 761), avec peu de soufre. Le décor est probablement peint sur une couche d'engobe, sous glaçure. En revanche, le pigment se diffuse certainement dans la glaçure calcique, au contraire de la porcelaine bleu et blanc postérieure à décor complètement sous couverte.

Du côté iranien, l'importation de la céramique blanche porcelaineuse évoque une imitation remarquable de forme pour la production locale. Cette dernière est également une poterie blanche, mais grâce à une glaçure stannifère opaque. D'après l'examen de R. Mason[44], l'emploi d'étain comme un des opacifiants est observé sur la poterie à glaçure turquoise, type traditionnel de

[38] ROUGEULLE, A., « Medieval Trade Networks in the Western Indian Ocean (8-14th centuries) », in *Tradition and Archaeology : Early Maritime Contacts in the Indian Ocean,* RAY, H. P. et SALLES, J.-F. éds. , Manohar, 1996, New Deli, Lyon, p. 162-165.

[39] ROUGEULLE, A., « Les importations de céramiques chinoises dans le golfe Arabo-Persique (VIII^{e}-XI^{e} siècles) », *Archéologie islamique*, 1991, n° 2, p. 16-17.

[40] KRAHL, R. et al. éds., 2010, *Shipwrecked … ,* p. 252-253.

[41] Ce type de céramique blanche a été découvert dans le port Yangzhou et dans l'épave Belitung. D'après ces lieux, on peut déduire qu'il était une marchandise destinée à l'étranger. Cf. Idem. p. 79-80, fig. 64, 65.

[42] CHEN Yaochen et al. , « Tangdai qinghuaci yong guliao laiyuan yanjiu », *Zhongguo taoci = China Ceramics*, 1995, vol. 31, n° 2, p. 40-44.

[43] CHEN Yaocheng et al. , « Tangdai qinghuaci yu sancai gulan », *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao = Journal of Jingdezhen Ceramic Institute,* 1986, vol. 7, n° 1, p. 99-107.

[44] MASON, R. & TITE, M., « The Beginnings of Tin-Opacification of Pottery Glazes », in *Archaeometry*, 1997, vol. 39, n° 1, p. 49, fig. 3, 6.
MASON, R. B., *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated from the Medieval Middle East*, Mazda Publisher & R. O. M., 2004, Toronto, p. 29-31, 33-36, 43-44.

l'époque sassanide[45], et aussi populaire pour cette période sassano-islamique. Pour cette dernière, il y a d'autres agents provoquant l'opacité : bulles d'air, quartz, feldspath, et certains silicates. La production blanche fabriquée à Basra au 9e siècle présente une augmentation d'étain qui finit par devenir l'agent unique. L'opinion traditionnelle considère que cette évolution est due à la stimulation des importations chinoises. Mais elle est maintenant contestée par ce lien confirmé avec l'ancienne poterie locale. De plus, elle est mise en doute par le fait que l'étain comme opacifiant est généralement utilisé pour les poteries locales, comme celles à glaçure turquoise, et surtout celles à décor bleu cobalt datées du début du 8e siècle avant l'apparition des importations blanches chinoises.

Par rapport à l'importation chinoise, la poterie à glaçure turquoise, mentionnée ci-dessus, est constatée à Yangzhou, port célèbre à l'époque Tang, et dans la tombe princière de Liu Hua datée du 10e siècle[46]. Mais elle est probablement importée comme contenant de boissons.

D'après les observations ci-dessus, les échanges de textiles et de céramiques pendant cette période de prospérité entraînent des innovations remarquables en Iran et en Chine. Dans le domaine textile, la soie constitue un matériau principal de luxe dans le monde iranien, grâce à l'énorme importation chinoise. Il faut attendre le 10e siècle pour voir l'installation de la sériciculture, confirmée dans les sources historiques, dans les régions comme Marv, Gurgân, surtout dans la région Arrân entre la mer Caspienne et la mer Noire[47]. Mais, les techniques des samits et des deux types de fil d'or sont appliquées par les artisans chinois. Dans le domaine de la céramique, l'imitation de la forme s'avère populaire. D'un côté, la céramique chinoise, surtout le type *sancai*, présente une inspiration des œuvres métalliques du Moyen-Orient. D'un autre côté, la poterie blanche iraquienne imite l'importation porcelaineuse chinoise. Au niveau décoratif, une particularité est représentée par certains décors réservés aux productions à exporter, comme le décor peint sous glaçure du type de Changsha, et le décor bleu cobalt dans la glaçure fabriquées à Gongxian. Ces innovations de décors proviennent clairement d'une demande du marché étranger. Par ailleurs, les conséquences artistiques continuent pendant des siècles. Il est difficile de les isoler de la prospérité

[45] MASON, R. B., *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated from the Medieval Middle East*, Mazda Publisher & R. O. M., 2004, Toronto, p. 23-24.

[46] ZHOU, Changyuan, al. , « Yangzhou chutu de gudai Bosi taoyou yanjiu », in *Wenwu*, 1988, n° 12, p. 60-65.
CHEN, Zisheng, « lüetan Liu Hua mu chutu de kongquelanyou ping », in *Fujian wenbo*, 2013, n° 3, p. 56-58.

[47] BOYLE, J. A. éd., *The Cambridge History of Iran : The Saljuq and Mongol Periods*, Cambridge University Press, vol. 5, 1968, Cambridge, p. 504.

à l'époque Tang. De plus, elles montrent que les échanges artistiques sont un phénomène ininterrompu, accompagnant des échanges de productions.

3. Empire mongol et les échanges de productions

Avant l'érection de l'empire mongol, les tribus, comme celles de Märkit, de Kéraït, de Naïman, sans appellation commune, errèrent sur les steppes dans le bassin de la rivière Onon, au nord-est de la Mongolie actuelle. Au 13e siècle, surtout après le *quriltaï* (une grande assemblée) de 1206 où Gengis khan hérita du titre de « Khan suprême », le nom de «Mongol » devient une appellation fière utilisée et partagée par les tribus nomades sur le plateau mongol[48]. Après les conquêtes dans les années 1220 sous la direction de Gengis khan, un empire mongol est fondé sur un territoire immense en Asie septentrionale, de la Mer Caspienne jusqu'à l'Océan Pacifique. Dans les années 1260, la séparation des quatre khanats descendants fut formée :

- au nord-ouest, les steppes russes, territoire de la Horde d'Or (1237-1357 apr. J.-C.) où règnent les descendants de Djötchi, fils aîné de Gengis Khan ;
- au sud-ouest, le domaine des Ilkhans (1256-1335 apr. J.-C.) du monde iranien, descendants de Hulagu, fils de Tolui, fils benjamin de Gengis Khan ;
- au centre, plutôt l'Asie centrale au sens large pour le khanat de Djaghataï (1227-1334 apr. J.-C.), deuxième fils de Gengis Khan ;
- à l'est, englobant la Mongolie, la Chine des Yuan (1271-1368 apr. J.-C.), dynastie fondée par Kubilaï, frère de Hulagu.

Les découvertes archéologiques et les expéditions récentes par les équipes russes, japonaises, allemandes, mongoles et chinoises ont dévoilé plusieurs sites importants qui attestent de l'existence des Mongols pendant la première période[49]. Les sites comme Oglogch Kerem, Zu Kerem, Khartun, sont confirmés par les données archéologiques attribuées à l'époque des Liao, et la concordance des paysages avec la description des Khitan dans le *Qidan guozhi* 契丹国志. Sur le dernier site, Khartun, beaucoup de tessons et de fragments architecturaux sont attribués à l'époque des Liao, des Jin et

[48] GROUSSET, R., *L'empire des steppes : Attila, Gengis-khan, Tamerlan,* Payot, 1ère éd. 1938, 4e éd. 1965, Paris, p. 241-251.

[49] SHIRAISHI, Noriyuki, « Rimeng hezuo diaocha mengguguo Halahelin ducheng yizhi de shouhuo », *Kaogu,* 1999, n° 8, p. 86-91.
LIN Meicun, « Chengjisi han shiji diaocha », *Kaogu*, 2008 c, n° 9, p. 92.
ELBEGDORJ, T., SCHRÖDER, G. Éds., *Dschingis Khan und seine Erben,* Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepubulik Deutschland éd., 2005, Munich, p. 128-149.

des Tanguts de la dynastie Xixia. À Khudun Aral, à l'est d'Oulan-Bator actuel, le grand *ordus* de Gengis Khan a été découvert, qui correspond à la description dans le *Heida shilue* 黑鞑事略, de deux voyageurs des Song du Sud. Ces découvertes montrent une forte inspiration des Khitan et des Jurchen et sont les premières traces des Mongols. Elles montrent peu de similarité avec la représentation sur les objets ilkhanides plus tardifs. Cela nous stimule pour éclaircir plus précisément l'évolution des objets d'art à l'époque mongole.

Par contre, les Mongols, pasteurs nomades, ne pratiquent pas de métier artisanal sophistiqué avant leur expansion dans la région des sédentaires. Pour cette raison, ils accordent de l'importance aux échanges commerciaux. Pour les historiens, l'expansion d'un empire nomade est en quelque sorte considérée comme une alliance entre des marchands et une tribu puissante sur la base d'intérêts concordants[50]. En fait, les marchands musulmans jouent un rôle très important dans l'empire mongol. Les *ortoy*, provenant de la langue turque *ortoq* signifiant « partenaire », se présentent souvent comme agents financiers de la noblesse mongole. En Iran, les princesses mongoles, *qatuns*, investissent personnellement dans les entreprises de leurs propres *ortoy* pour compenser le manque de ravitaillement pendant les règnes des ilkhans Hulagu et Abaqa[51]. Sous les Yuan, ils sont souvent considérés comme les marchants officiels[52]. Il y a une relation très proche, personnelle ou officielle, entre les Mongols et les marchands. Les échanges commerciaux sont encouragés par les Mongols. Cela favorise alors une prospérité des échanges artistiques pendant la « Pax Mongolica » aux 13^{e} et 14^{e} siècles.

En comparaison avec la dernière prospérité des 7^{e} et 8^{e} siècles, cette alliance permanente entre le dominateur et le marchand constitue une condition préalable distincte pour l'échange à l'époque mongole. Ne pratiquant quasiment pas eux-mêmes de fabrication artisanale, les Mongols encouragent le commerce. Peuvent-ils avoir une influence sur les échanges ? Si oui, les échanges artistiques à cette époque représentent-ils ce type d'intention ?

4. Problématiques et organisation de l'étude

Conformément aux recherches antérieures et aux observations ci-dessus, cette étude comporte

[50] ALLSEN, T., « Mongolian Princes and Their Merchant Partners, 1200-1260 », *Asia Major*, 1989, vol. 2., n° 2, p. 84, note 5.
[51] Idem., p. 110-111.
[52] ENDICOTT-WEST, E., « Marchant Associations in Yuan China : The *Ortoy* », *Asia Major*, 1989, vol. 2. n° 2, p. 127-54.

les trois objectifs suivants :

- Mise en évidence des transferts décoratifs et techniques éventuels dans les échanges artistiques à l'époque mongole ;
- Mise en lumière de la relation entre le textile et la céramique comme deux véhicules pour les échanges artistiques ;
- Mise en valeur de l'intention des Mongols d'après les échanges artistiques.

Cette étude s'engage donc avec le but de tender de résoudre ces trois problèmatiques avec les sources données actuelles. D'abord, deux corpus sont établis d'après les échanges artistiques illustrés :

Dans le domaine textile, la plupart des échanges artistiques se concentrent sur les tissus à fil d'or. Ce type de textiles, caractérisé par son apparence brillante et luxueuse de fil d'or, est connu sous le nom *nasij*, un mot d'origine arabe signifiant « le tissage ou le textile »[53]. Sa transcription dans plusieurs langues (turque, persane, arabe, mongole, latine et chinoise)[54] montre son expansion en Eurasie à l'époque. T. Allsen développe les significations sociales de ces textiles dans son œuvre *Commodity and exchange in the Mongol empire.* Le *nasij* satisfait parfaitement la prédilection de l'or pour les Mongols, comme pour tous les peuples nomades. Pour le fabriquer, les souverains mongols ont fait immigrer plusieurs fois les tisserands du Moyen-Orient ou de l'Asie centrale à l'Est, comme Khanbaliq. Le statut de ce type de textile est représenté par son usage privilégié par les Khans pour leur habillement du *jïsün*. D'après l'histoire des Yuan[55], ce dernier signifie « une couleur ». L'habillement du *jïsün* est destiné aux grands évènements ou banquets à la cour. Ce sont des vêtements de même couleur, mais de qualités différentes, donnés par les Khans aux courtisans, et même aux gardes. Ce présent exprime lui-même l'honneur et l'autorité conférés par les souverains mongols. Provenant d'une convention partagée entre les peuples en Asie de l'Ouest (les Ghaznavides, les Qarakhanides, et les Khworezmiens), cette coutume constitue une cérémonie de l'investiture, présentant une relation de subordination[56]. Cette convention concorde avec la robe d'honneur, *khil'a*, dans le monde Islamique. Pour cette raison, le textile à fil d'or, *le nasij*, est

[53] Plusieurs formes de ce mot représentent « le tissu » ou « l'action du tissage ». cf. SERJEAT, R. , 1972, *Islamic textile …*, indice, « nasadj » « nasdj » « nasîdj », p.257.
[54] ALLSEN, T., *Commodity and exchange in the Mongol empire*, Cambridge university Press, Édimbourg, 1997, p.4.
[55] « *jïsün* » est transcript en chinois par *zhisun* 质孙. Cf. *Yuanshi*, compilé par Song Lian, « yufu zhi yi », *juan* 78, version des Ming, Zhonghua shuju, 1976, Beijing, p. 1938.
[56] ALLSEN, T., 1997, *Commodity and exchange …*, p. 84-86.

considéré comme le textile de *ṭirâz*, à l'époque mongole. Certains exemples avec décor d'inscription le confirment.

Se consacrant à l'étude de ce type de textiles dispersés en Europe, A. Wardwell les a classés selon leurs caractères de tissage, s'appuyant surtout sur les caractères de fil d'or[57]. Grâce à cette méthodologie, l'attribution de ces textiles à décors hybrides constitue une nouvelle étape. Quant au vêtement de *jïsün,* les cafetans, celui découvert à la Bannière Damao en Mongolie Intérieure[58] et ceux conservés dans les établissements culturels[59], montrent des exemples matériels, connus sous le nom *bianxian ao* 辫线袄, le cafetan à ceintures de fils tressés.

Par ailleurs, il y a un autre type de textile à fil d'or traditionnel, apparu surtout au nord de la Chine avant l'époque mongole, le *jinduanzi* 金段子 ou *jindazi* 金搭子. Il se présente souvent comme un type de textile à décor broché d'or, différencié du *nasij* dont la face est couverte de fils d'or. Pour les chercheurs chinois, le textile à fil d'or n'est donc pas équivalent au *nasij*. D'après eux[60], la structure du tissage en lampas est souvent utilisée pour distinguer le *nasij* des textiles à fil d'or traditionnel chinois. La structure de lampas est un caractère fréquent du textile à fil d'or fabriqué au Moyen-Orient ou en Asie centrale à l'époque mongole. Au vu des raisons précédentes, le corpus des textiles est composé de *nasij*, textile à fil d'or dont le décor couvre l'endroit du tissu et de lampas chinois qui présentent parfois un décor à fil d'or.

Comparé au textile, le corpus de la céramique n'est pas évident. Le métier de la poterie a décliné, certainement à cause des guerres pendant l'invasion mongole. En Iran, Rayy, l'ancien centre de la céramique, est abandonné pendant cette période. Un affaiblissement de la fabrication à Kashan est perçu par un hiatus des inscriptions de date sur les carreaux entre 1242 et 1255[61]. En Chine, les immigrations des potiers du Nord, surtout des officines de Cizhou, vers le Sud commencent à partir

---

[57] WARDWELL, A., « *Panni Tartarici* : Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries) », *Islamic Art*, 1988-1989, vol. 3, p. 95-173.

[58] ZHAO Feng, *Zhixiu zhenpin = Treasures in Silk*, ISAT/ Costume Squad Ltd., 1999, Hongkong, Cat. n° 06.04, p. 192-193. XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu wenwu kaogu*, 1992, n° 1-2, p. 113-120.
DENNEY, J., « Textiles in the Mongol and Yuan Periods », in *The World of Khubilai Khan : Chinese Art in the Yuan Dynasty*, WATT, C. Y. éd. , 2010, New York, fig. 275, p. 258. ZHAO, Feng, « Silk Artistry of the Yuan Dynastiy », in *Chinese Silks*, Yale University and Foreign Languages Press, 2012, New Heaven, p. 339, fig. 7.9 a, b.

[59] Ces exemples sont sélectionnés ou mentionnés dans le catalogue de cette étude. Voir Cat. I-6, II-2, et II-11.

[60] ZHAO Feng éd., 2005, *Zhongguo sichou tongshi*, p. 354-355.

[61] PORTER, V., *Islamic Tiles*, The British Museum Press, 1995, Londres, p. 34 .
PORTER, Y., *Le prince, l'artiste et l'alchimiste : La céramique dans le monde iranien Xe-XVIIe siècles*, Herann, 2011, Paris, p. 273, n° 117-118.

du 12e siècle, probablement liées à l'écroulement de la dynastie des Song du Nord en 1127[62]. Malgré certaines compromissions à la suite de l'échec des Jurchen, l'échelle de fabrication des poteries au nord de la Chine ne montre pas de déclin considérable d'après les données archéologiques. Après l'établissement du pouvoir des Ilkhans en Iran et des Yuan au sud de la Chine, deux centres de poterie se développent, sans doute sous l'encouragement des Mongols : Kashan[63] et Jingdezhen. Néanmoins, le statut de l'atelier royal n'est pas clair en Iran. Un type d'établissement princier, *ordu-bâzâr* (le bazar de l'armée), semble s'occuper de l'approvisionnement réservé à la cour[64]. En Chine, la manufacture officielle *Fuliang ciju* 浮梁瓷局 s'établit à Jingdezhen en 1278, subordonnée au *Jiangzuoyuan* (ministre des travaux et des artisanats)[65].

Malgré ces observations sur les développements du métier sous l'impulsion des Mongols, il est difficile d'isoler un type de poterie qui rassemble tous les échanges artistiques, et en même temps présentant un statut particulier comme le *nasij* dans le domaine textile. Bien que la porcelaine bleu et blanc soit une production connue par l'inspiration étrangère au niveau des couleurs et de la composition des décors, son apparition tardive à l'époque mongole est insuffisante pour montrer une vue globale de l'époque. Les échanges artistiques, représentés par le transfert de motifs, apparaissent sur des types variés de céramique en Iran et en Chine. De plus, l'imitation de la céramique ne se présente pas seulement comme le transfert de motifs. Elle implique des possibilités d'échanges au niveau technique. Pour ces raisons, le corpus des céramiques dépend des aspects communs des céramiques iraniennes et chinoises qui montrent un développement particulier à cette époque.

Ensuite, l'« Iran » et la « Chine » comme deux termes géographiques, demandent à être précisés. Dans l'étude suivante, ils indiquent plutôt les territoires historiques de l'ilkhanat (généralement l'Iran, une part de l'Iraq, de l'Afghanistan et de l'Ouzbékistan d'aujourd'hui) et des Yuan (la Mongolie d'aujourd'hui, et les anciens territoires des Jin, des Song du Sud, des Tanguts et des Tibétains). Les régions, comme le Khorasan et l'Asie centrale, sont aussi considérées dans cette étude, même leur appartenance variant entre les Djaghataï khans et les Ilkhans ou les grands khans

[62] FENG Xianming, « Woguo taoci fazhan zhong de jige wenti », w*enwu*, 1973, n° 7, p. 27.
[63] PORTER, V., 1995, *Islamic Tiles*… , p. 33-34.
[64] PORTER, Y., 2009, *Le prince…,* p. 170.
[65] *Yuanshi*, « Baiguan zhi », *juan* 88, p. 2227.

des Yuan.

Pour l'appellation des peuples variés à l'époque mongole concernée par cette étude, les termes, comme « Khitan » « Jurchen » « Turc », sont utilisés pour exprimer leurs caractères. Ils correspondent alors au nom de leur dynastie établie, comme les « Liao », les « Jin », les « seljukides ». En même temps, les termes comme « iranien » et « chinois » indiquent, alors dans le sens historique, le peuple persan et le peuple des Song du Nord et du Sud. Afin d'éviter la confusion, les appellations historiques des quatre catégories d'habitants[66], instituées par les souverains des Yuan, ne sont employées que sous certaines conditions.

Puis, la plupart des données matérielles est chronologiquement limitée à l'époque mongole, donc du 13e au 14e siècle selon l'histoire citée précédemment. Mais, afin d'illustrer des changements par rapport à la période précédente ou postérieure, le choix de spécimens s'effectue dans une sphère de temps plus large que l'époque mongole. Comme mentionnées dans le texte ci-dessus, certains exemples ou techniques appartenant aux Jin, aux Song, aux Ming, aux Seljoukides ou aux Timourides sont également choisis pour la comparaison.

Enfin, le travail comporte trois parties différentes.

La première partie est consacrée à la présentation du corpus du textile à fil d'or.

Un catalogue des spécimens textiles a été réalisé afin de recueillir les informations techniques et les recherches précédentes les concernant. Les deux chapitres suivants permettent d'analyser les échanges artistiques représentés et l'évolution technique.

La deuxième partie est consacrée à la présentation du corpus de la céramique.

D'après la similarité de l'aspect des poteries fabriquées dans les deux pays, cinq chapitres sont distingués d'après les techniques concernées.

La troisième partie est consacrée à la présentation des motifs communs représentés sur les deux matériaux.

Conformément aux significations représentées, les deux thèmes, celui de l'autorité et celui de la chasse, sont développés dans trois chapitres : les deux premiers concernant les emblèmes du

[66] Il s'agit de *mengguren* 蒙古人, *semuren* 色目人, *hanren* 汉人 et nanren 南人. Cette classification est établie d'après l'ordre de la soumission de ces peuples pendant l'invasion mongole. Le *mengguren* est équivalant aux Mongols. Le *semuren* comporte les peuples ouïghours, turcs, et les musulman en général du Moyen-Orient et de l'Asie centrale. Le *hanren* indique les habitants sur l'ancien territoire des Jin, y compris les peuples Khitan et Jurchen, et le peuple Han dans le sens actuel. Le *nanren* indique les habitants sur l'ancien territoire des Song du Sud.
Cf. XIAO Qiqing, *Yuanchao shi xin lun*, chenyun yekan, 1999, Taipei, p. 46.

dragon et du phénix, le dernier se consacrant aux motifs liés avec la scène de chasse.

Les annexes se composent de la bibliographie, des chronologies de l'Iran, de la Chine, des généalogies des Khans mongols (surtout des Ilkhanides et des Yuan), du glossaire de termes techniques et de la liste d'origine des illustrations.

Partie I : Textile

Cette première partie concerne les données du *nasij,* le textile à fil d'or en Eurasie, daté approximativement des 13e et 14e siècles. Ces textiles présentent des évidences d'échanges artistiques au niveau du motif et de la technique. Une grande part des échantillons proviennent des collections des établissements ecclésiastiques, culturels publics ou privés. De plus, certaines découvertes archéologiques funéraires constituent un corpus important, qui permettent d'observer une diffusion de ces textiles à l'époque. Ce sont, par exemple, les découvertes de Cangrande I della Scala à Vérone[67], celles du monastère de Santa Maria de las Huelgas à Burgos concernant la famille royale de Castille[68] et celles du chapitre cathédrale de Bamberg[69]. Les découvertes récentes en Mésopotamie[70], en Mongolie[71], et surtout en Chine[72] complètent le corpus le plus proche de son lieu de fabrication. Parmi ces sources, une cinquantaine est sélectionnée et étudiée dans le catalogue, en respectant trois principes :

- Les textiles présentant des transferts de motifs entre les mondes islamique et chinois ;
- Les informations de technique publiées plus complètement ;
- Les textiles découverts récemment ou publiés en chinois choisis en priorité.

Le motif et la composition décorative constituent une apparence bien visible pour identifier un phénomène d'échange. Ce premier principe constitue le facteur décisif de cette sélection. Les

---

[67] SANGIORGI, G. , « Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I Della Scala », *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 1921, Anno I Serie II, n° 1, p. 442-457 ;
MAGAGNATO, L. et al. , *Le stoffe di Cangrande: Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese,* Alinari, Florence, 1983, p. 320 ;
MARINI, P. et al. , *Cangrande della Scala : La morte e il corredo di un principe nel medioevo europeo*, Marsilio, Venise, 2004, p. 317.

[68] GÓMEZ-MORENO, M. , *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1946, p. 112;
HERRERO CARRETERO, C. , *Museo de Telas Medievales : Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988, p. 134 ;
HERRERO CARRETERO, C. , « Marques d'importation au XIVe siècle sur les tissus orientaux de las Huelgas », *Bulletin de liaison du C. I. E. T. A.* , N°. 81, 2004, p. 41-47.

[69] PETZET, M. éd. , *Textile Grabfund aus der sepultur des Bamberger Domkapitels : Internationales Kolloquium, schloss Seehof, 22 /23, April, 1985,* Arbitsheft 33, Bayerisches Landesmat für Denkmalpflege, Munich, 1987, p. 242.

[70] DODE, Z. , « Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus », in *Bulletin de liaison du C. I. E. T. A. ,* 2005, n° 82, p. 79-93.

[71] KISELEV, S. V. et al. , *Drevnemongol'skie goroda*, Nauka, 1965, Moscou, p. 289-290.

[72] WANG Binghua, « Yanhu gu mu », *Wenwu*, 1973, Beijing, n° 10, p. 28-36 ;
XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu wenwu kaogu*, 1992, n° 1-2, p. 113-120;
PAN Xingrong, « Yuan Jininglu gucheng chutu de jiaocang sizhiwu ji qita », *Wenwu,* 1979, n° 8, p. 32-35, pl. 5-1
ZHAO Feng, *Zhixiu Zhenpin = Treasures in Silk*, ISAT/Costume Squad Ltd. , 1999, Hongkong, cat. n°06. 03, p. 190-91 ;
Longhua xian bowuguan, « Hebei Longhua gezidong Yuan dai jiaocang », *Wenwu,* 2004, n° 5, p. 4-25.

spécimens aux motifs du dragon, du phénix, du cerf (ou de l'antilope, ou du *qilin*,) et du cygne (ou du canard, ou de l'oie sauvage) sont plus représentés, car ces motifs sont également constatés sur la céramique, puis considérés comme des exemples des échanges artistiques à l'époque contemporaine. En outre, il y a encore les textiles aux motifs inclus du faucon, du griffon, du sphinx, et de personnage couronné. Malgré l'absence de leur apparition sur la céramique, ces exemples aident à analyser le décor étranger représenté sur les textiles fabriqués en Chine. Ces derniers sont souvent moins mentionnés par les recherches sur les textiles de cette époque. Les discussions au sujet des motifs sont développées dans la Partie III.

La technique du tissage constitue une méthode indispensable pour attribuer et connaître l'ancien textile. Malgré cette méthode, la technique toute seule n'est pas suffisante pour caractériser une classification. D'après les commentaires sur chaque spécimen, l'origine de fabrication et la datation sont souvent discutées, au fur et à mesure de l'évolution de connaissances. Bien qu'une recherche spécifique sur la technique du tissage destinée à l'attribution des spécimens soit exclue de cette étude, les informations concernant le tissage sont attentivement recueillies, comme des références importantes.

La dernière règle de sélection exprime une des motivations de cette étude : introduire des données nouvelles ou moins connues. Par rapports aux spécimens découverts en Europe et bien étudiés, ces exemples complètent le corpus d'étude, et entrainent en quelques sortes des discussions. Pour cette raison, certains spécimens, surtout ceux publiés en chinois, sont sélectionnés, en dépit de certains défauts comme par exemple des informations techniques incomplètes ; des textiles à décor façonné sans filé d'or mais en lampas.

Afin d'analyser ces spécimens, cette partie aborde deux aspects. Le premier chapitre insiste sur une classification d'après la composition décorative, avec l'objectif de démêler des facteurs provenant de l'Est et de l'Ouest qui forment ensemble un mode commun représentés par le *nasij*. Le deuxième chapitre concerne un résumé de l'évolution de la technique du tissage à l'époque mongole, pour démontrer les échanges éventuels au niveau technique.

Catalogue des spécimens de textiles

- Catégorie I : ornement aux motifs en rangs alignés verticalement ;
- Catégorie II : ornement aux motifs en quinconce ;
- Catégorie III : ornement en bandes ;
- Catégorie IV : ornements densifiés, rangés avec décalage.

AVERTISSEMENT DU CATALOGUE

DES SPÉCIMENS DU TEXTILE

L'avertissement présente les règles suivies dans l'élaboration du catalogue. Il est destiné à faciliter sa lecture en explicitant la structure des notices et le type d'information disponible dans chaque rubrique.

Descriptions techniques

En-tête : définition de la croisure.

Chaîne (s) : matières ; réduction (nombre de fils au centimètre) ; proportion.

Trame (s) : matières, à l'ordre des lats ; réduction (nombre de coups « passées » au centimètre.

Lisière (s) : largeur ; nombre de fils et matières ; armure ; bord avec fils différents ; départ du dessin sur un axe de symétrie du dessin ou ailleurs.

Laize : largeur et nombre de rapports de dessin.

Rapport du dessin : dimensions.

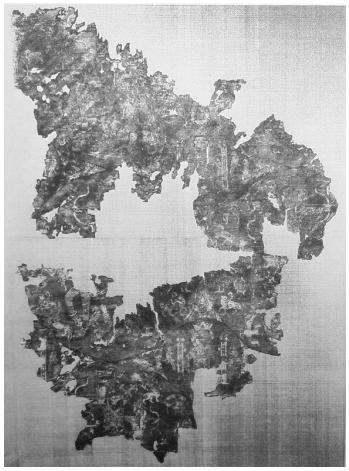
Mesures de la pièce : dimensions.

Abréviation retenue dans les descriptions techniques

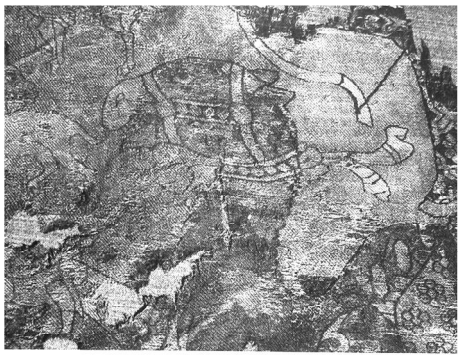
H.	hauteur
L	chaîne de liage
L.	largeur
P	chaîne pièce
S	torsion S
(S)	diagonale S (d'un sergé)
Z	torsion Z
(Z)	diagonale Z (d'un sergé)

Catégorie I :

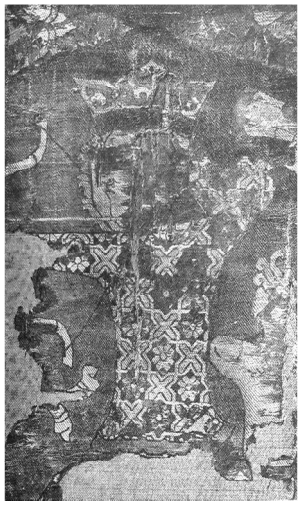
Cat. I-1



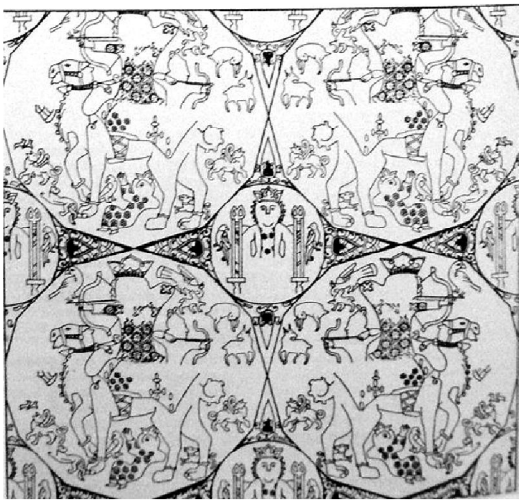
1



2



3



4

1, Fragments textiles, Samit, tombe de l'évêque Hartmann, Augsbourg ;

2, Détail du fragment, monture de chameau ;

3, Détail du fragment, archer couronné ;

4, Dessin du décor reconstitué du textile

Cat. I-1

Le premier fragment G1-1 provient de la tombe de l'évêque Hartmann à Augsbourg.[73]

Description :

Lampas lancé 3 lats ; fond taffetas, liage en serge 3 lie 1 (S)

Chaînes : chaîne pièce : soie brun foncé, en retors Z, double ; chaîne de liage : soie brune, en

[73] Augsburger Rathaus, *Suevia Sacra : Frühe Kunst in Schwaben*, H. Mühlberger, 1973, Augsburg, Cat. n° 219, fig. 206, p. 210-211.
MÜLLER-CHRISTENSEN, S., « En persisk brokade fra Domkirken i Augsburg », in *By og Bygd,* vol. 30, 1983-84, Oslo, 1985, p. 185-194
WARDWELL, A. ,« *Panni Tartarici* : Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries) », in *Islamic Art,* 1988-89, vol. 3, p. 95-173, fig.47A, 47, p. 110

retors Z, simple. Proposition : 2 (X2) P/ 1 L

Trame : 1e lat de fond : soie brune foncée, sans retors visible ; 2e lat de lancé : filé or double, composé d'une lamelle organique animale dorée, enroulée Z sur une âme de soie brune ; 3e lat de lancé : soie crème, sans torsion appréciable ; 4e lat de lancé : soie bleue, sans torsion appréciable. Chaque passée comporte 1 lat de fond, 1 paire de filé or, 2 lats de lancé en soie colorée.[74]

Dimensions : H. 54,5 cm ; L. 55 cm[75]

Commentaire :

D'après le dessin du décor reconstitué, l'ornement principal en médaillon dodécagonal est constitué d'un archer sur un chameau, avec un autre archer à l'arrière. Sous la monture, un personnage est couché sur le dos avec un bras tendu vers le haut. Les animaux ornant le fond représentent non seulement des prédateurs et du gibier, souvent mis en scène dans la chasse comme le chien et le faucon, mais aussi de quadrupèdes ailés, peut-être des griffons. A l'intersection des quatre médaillons, se trouve un roi assis sur un trône. Il est interprété comme le roi légendaire de l'époque sassanide, Bahram Gur[76].

Bien que le textile ait été découvert dans une tombe datée de 1286, il est attribué à la fin de l'époque Seljukide d'après les caractéristiques du sujet. Selon A. Wardwell, le textile de l'évêque Hartmann est une fabrication de l'ouest de l'Iran, probablement à Tabriz.[77]

[74] WATT, J. & WARDWELL, A., *When silk was Gold : Central Asian and Chinese textiles*, Metropolitan Museum of Art et Cleveland Museum of Art, 1997, New York et H. N. Abrams, p. 141, note. 46

[75] MÜLLER-CHRISTENSEN, S. , 1985, in *By og Bygd,* p. 187

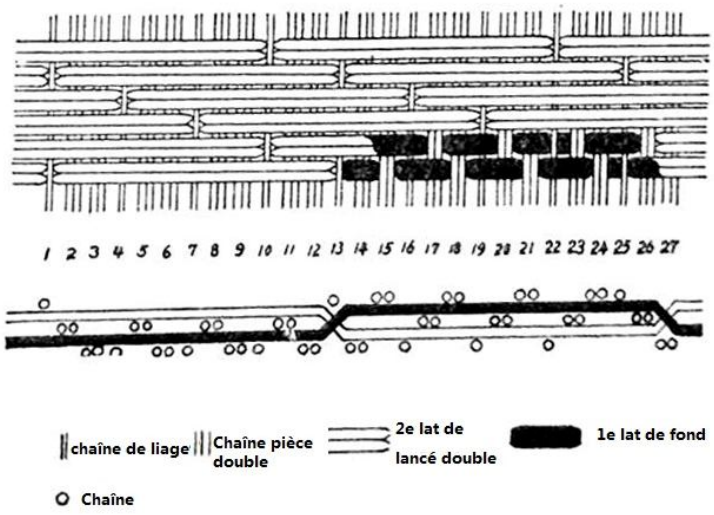
[76] WARDWELL, A., 1988-89, in *Islamic Art*, p. 110; Cat. n° 219, in *Suevia Sacra*, p. 208 ;
WARDWELL, A., « Two Silk and Gold Textiles of Early Mongol Period », in *B. C. M. A, 1992,* vol.79, n°10, p.368; Pour l'identification du personnage « Bahram Gur ». Cf. ETTINGHAUSEN, R. , « Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification », in *Iran*, vol. 17, 1979, p. 25-48.

[77] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 110

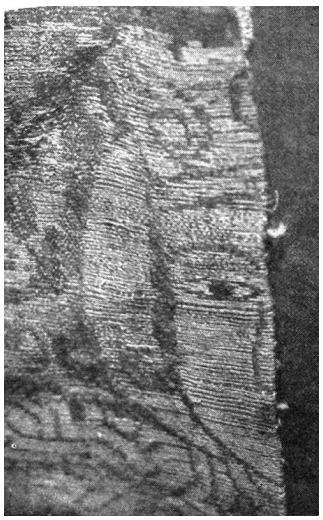
Cat. I-1A



1



2



3

1, Dessin du décor reconstitué du fragment textile, lampas, découvert sur le site funéraire Yanhu, Xinjiang ;
2, Croisure du textile, vue du dessus ;
3, Détail du textile, personnage couronné

Cat. I-1 A[78]

Un fragment cousu sur un cafetan découvert dans la tombe n° 1 de la sépulture sur la rive sud du lac Yan hu, au pied des Monts Tian, au Xinjiang, en 1970, et publié en 1973.[79]

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas, liage en serge 3 lie 1 (S).

Chaînes : chaîne pièce : soie, fils double ; chaîne de liage : soie, fil simple. Proportion : 2 (x2) P/ 1 L ; 26(x2) P+ 13 L / cm.

Trames : 1e lat de fond : coton, 2e lat de lancé filé or double, composé d'une lamelle dorée,

[78] En raison de son état fragmentaire, nous ne savons pas si le décor du textile est en médaillon.Pour cette raison, cet exemplaire n'est pas numéroté individuellement. Mais considérant sa provenance archéologique, l'auteur voudrait le présenter, puis le coter comme une pièce annexe du spécimen Cat. I-1.

[79] WANG Binghua, « Yanhu gu mu », *Wenwu*, 1973, Beijing, n° 10, p. 28-36

enroulée sur une âme de soie. 13 passées/cm.

Commentaire :

Le personnage couronné est habillé d'un vêtement aux motifs de croix et d'étoiles. Sur la partie conservée, nous voyons un bras qui s'étend vers l'avant. Nous pouvons en déduire qu'il s'agit aussi d'un archer[80]. Et puis, la boucle de chevelure et la volute sur la couronne font référence au roi central du tissu de l'évêque Hartmann (Cat. I-1). Mais l'archer sur le dernier spécimen présente son portrait de profil. C'est une représentation souvent constatée en argenterie à l'époque sassanide et au début de l'ère islamique. La face sur le textile de Yan hu révèle en outre une caractéristique de la figuration de Bahram Gur aux 12e-13e siècles.[81]

Selon le modèle de vêtement du personnage, ressemblant au cafetant à ceinture aux galons tressés comme le spécimen Cat. I-6, la datation de ce fragment est certaine à l'époque mongole. Il a probablement été tissé à Besh-Baliq à l'est de l'Asie centrale, de la main d'un musulman venu de l'Ouest[82].

Cat. I-2

Il s'agit du support arrière d'un *thangka,* actuellement conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. n° 1984. 344). Les deux lisières sont conservées sur l'exemple[83].

Description :

Lampas lancé 2 lats, fond taffetas, liage sergé 2 lie 1 (Z).

Chaîne : chaîne pièce : soie bleue, retors Z ; chaîne de liage : soie brune avec torsion Z. Proportion : 4P/1L.

Trame : 1er lat de fond, soie bleue, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé d'argent composé d'une lamelle organique animal enroulée Z sur une âme en coton ; 3e lat de lancé : soie rose, généralement sans torsion appréciable, par hasard retors Z. Une passée est composée d'une trame de fond, deux trames de lancé.

---

[80] Dans le rapport, il est interprété comme une figure de Bodhisattva. Cf. WANG Binghua, 1973 n° 10, p. 29.

[81] ETTINGHAUSEN, R. , « Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification », in *Iran*, vol. 17, 1979, p. 25-48

[82] WARDWELL, A. ,in *B. C. M. A. , 1992*, vol. 79, n° 10, p. 369

[83] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art,* fig.33, p. 99, 106

WARDWELL, A. , « Recently Discovered Textiles Woven in the Western Part of Central Asia before A.D. 1220 », in *Textile History*, 1989, vol. 20, n° 2, fig.1, 2, p.175-84

WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A., 1997, *When Silk… ,* Cat. n°44, p.156-57

Lisières : de 0,7 cm de largeur, y compris une largeur des trames bouclées au bord, de 98 cm de largeur de laize[84]. La lisière gauche est composée des cordelines en chaîne pièce triplé et fils simples de chaîne de liage. Le dessin est interrompu sur l'axe de symétrie au côté gauche. La lisière droite comporte des chaînes doublées sauf celles à l'extrémité. Le dessin de ce côté n'est pas terminé symétriquement.

Dimensions : H. 177 cm ; L. 98 cm[85]

Cat. I-2



1



2

1, Textile, lampas, conservé au Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n°1984. 344 ;
2, Détail du textile, lisière gauche

Commentaire :

Cette étoffe présente neuf rangs de 6 médaillons chacun. Dans chaque médaillon, deux griffons sont dos à dos et se regardent. Leurs ailes se réunissent dans la partie supérieure, en se terminant en palmier. L'interstice est rempli de quatre palmiers et de nœuds en alternance autour d'un petit médaillon central composé de feuillages répétés de quatre côtés. La pièce est coupée en haut sur une bande de pseudo-inscription.

Selon les caractéristiques des lisières et du filé métallique, cet exemplaire est attribué à la Transoxiane ou à l'Iran oriental, dans la première moitié du 13e siècle.

[84] WARDWELL, A. , in *Textile History*, 1989, p. 177

[85] Le rapport de dessin est donc : hauteur environ de 16 à 17 cm; largeur environ de 16 à 17 cm.

Cat. I-3

Cat. I-3


1,

2

1, Fragment textile, lampas, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 5227;
2, Fragment textile, lampas, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv.n° 5225

Ce spécimen incluant deux pièces est actuellement conservé dans la collection Abegg-Stiftung (inv. n° 5227, n° 5225)[86].

Description

Lampas lancé 1 lat, fond taffetas, liage sergé 3 lie 1 (Z)

Chaîne : chaîne pièce, soie brun gris, retors Z, particulièrement en paires ; chaîne de liage, soie beige, retors Z.

Proposition : 1L : 1(x2) P : 1(x2) P : 1L : 1P : 1P ; 76 (L+P)/cm

Trame : 1er lat de fond, soie brun gris, avec tors Z ; 2e lat de lancé, constitué de deux types de filé : l'un type couvrant la majorité du tissu, composé d'une lamelle dorée en membrane, enroulée dans le sens Z sur un fil retors en Z en soie beige ; l'autre type de filé tissé seulement dans la bande de pseudo-inscription composée d'une lamelle de membrane plate, de 0,5 mm de largeur, dorée sur les deux côtés.

[86] OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , *MittelalterlicheTextilien II : Zwischen Europa und China*, Abegg-Stiftung, Riggisbberg, 2011, p. 244-45, Cat. n°91.

Lisières : conservées sur deux pièces, composées de trois rayures : celle de l'intérieur en même armure du fond ; celle du milieu en armure du décor ; celle à l'extrémité formée de trames bouclées. Après la lisière droite, le dessin débute sur l'axe de symétrie.

Dimensions : H 49 cm, L 43 cm

Commentaire :

Le médaillon se compose de deux griffons placés dos à dos et se regardant. La bordure du médaillon est formée de deux bandes comprenant huit petits cercles. Un animal, probablement un chien, marche dans les intervalles situés entre les cercles. Entre les médaillons, une croix d'entrelacs s'évase dans les quatre sens sur un fond végétal.

L'étoffe est attribuée à l'origine à l'Iran oriental ou à l'Asie centrale, au 13e siècle.

Cat. I-4

Cat.I-4



1



2

1 Détail de fragment, lampas, griffons adossés dans un médaillon, collection privée ;
2 Dessin reconstitué du motif de griffons du textile précédent. (Dessin Y. Zhai)

Une fabrication en lampas, conservée actuellement dans une collection privée, présente une similarité avec le dernier exemple : le motif du griffon, la forme du médaillon, malgré l'absence d'analyse technique.

D'après la photo, il est tissé en trame de fond en rouge et trame de lancé de filé métallique. [87]

Description :[88]

Lampas lancé 1 lat ?

Commentaire :

Deux griffons adossés et se regardant sont enserrés dans un médaillon. Leur buste s'appuie sur

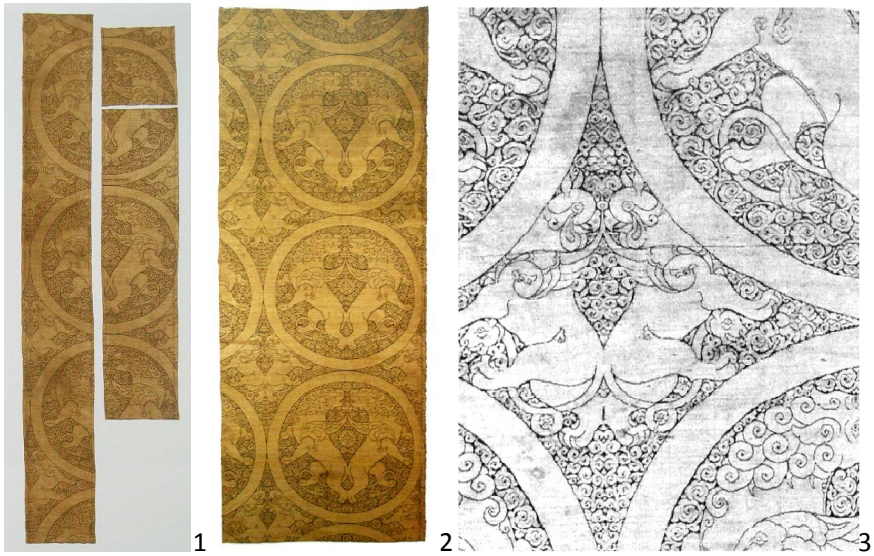
[87] ZHAO Feng éd., 2005, *Zhongguo sichou tongshi … ,* fig. 6-4-11, p. 372.
[88] L'information de la technique est incommunicable.

les pattes postérieures. Les ailes très lobées s'étendent vers le haut, s'attachant et se terminant par une fleur ou un palmier. La queue, représentée entre les pattes, contourne les deux membres arrière. Des feuilles et des fleurs minuscules se dispersent sur le fond. Une inscription Naskh « gloire éternité », (العزّ البقا)[89] et sa version inverse sont alternativement répétés quatre fois sur le bord. Malgré-la coupure, les médaillons du tissu s'alignent éventuellement.

Il est proposé de dater cet exemplaire de l'empire mongol, c'est- à-dire d'inclure une période avant l'établissement du pouvoir des Yuan (1279-1368 apr. J.-C.), donc aux 13e, 14e siècles[90].

Cat. I-5

Cat. I-5



1,Fragments textile, lampas, conservés au Musée Guimet, Paris,
inv. n° MA11576 (AEDTA 3729) ;
2, Fragments textile, lampas, conv. Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1989.50
3, Détail du dessin de décor, griffons adossés à l'intervalle des médaillons

Le premier exemple du groupe comporte plusieurs fragments dispersés dans deux musées : Musée national des Arts asiatiques Guimet[91] et le Cleveland Museum of Art[92].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage taffetas

[89] La lecture de l'inscription est due au doctorant Lotfi Boukraā de l'université Aix-Marseille I.
[90] ZHAO Feng éd., *Zhongguo sichou tongshi (The General History of Chinese Silk),* Suzhou daxue chubanshe, Suzhou, 2005, fig. 6-4-11, p. 372
[91] LEFÈVRE, V. et al. , *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2004, p. 69, cat. n°24.
[92] WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, *When silk was … ,* p. 142-143, cat. n°35.

Chaînes : chaîne pièce, soie Z, brun foncé, simple (occasionnellement double ou triple), chaîne de liage, soie rouge orangé. Proportion chaîne : 8 (parfois 6) fils pièce, 1 fil de liage.

Trames : 1e lat de fond, soie sans retors visible, brun foncé, 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de papier dorée, enroulée Z sur une âme de soie jaune, double. 19 -21 passées / cm.

Lisière : conservée dans la collection du musée de Cleveland (CMA 1989.50), du côté droit, composée d'une marge bouclée de deux lats de trame, largeur de 0,6 cm ; suivie d'une rayure tissé avec 2 chaînes pièce en croisure de taffetas. Le dessin s'interrompt sur l'axe symétrique.

Dimensions : H. 51,3 – 53 cm ; L. 53,2 – 53,7 cm[93]

Commentaire :

Dans des médaillons, des lions ailés sont adossés, et tournent la tête pour se regarder. La queue de chacun dessine de gracieuses arabesques et se termine en gueule de dragon. Entre chaque médaillon, une paire de griffons reprend le même dispositif. La queue, également terminée par la tête d'un animal s'enroule entre les pattes postérieures, puis s'élève jusqu'à la patte de devant. Le fond de la composition est tout entier occupé par des rinceaux et des nuages stylisés.

Ces motifs caractéristiques indiquent probablement une fabrication en Asie centrale, avec une datation de la première moitié du 13e siècle, en raison de sa provenance tibétaine[94].

[93] WARDWELL, A. , 1992, in *B. C. M. A.* , vol. 79, n° 10, p. 377

[94] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 129
WARDWELL, A. 1992, in *B. C. M. A.* , vol. 79, n° 10, p. 370,

Cat. I-6

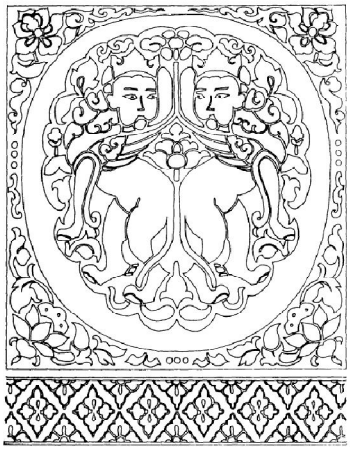
Cat. I-6



1



2



3

1, Cafetan à ceinture aux galons tressés, *bianxian ao*, découvert sur le site funéraire Mingshui, Mongolie-Intérieure ;
2 Détail du textile du pan droit souspassé, sphinx adossés dans un métaillon, en cadre ;
3 Dessin du décor reconstitué du textile.

Il s'agit d'un textile composant le pan droit inférieur et les manches d'un cafetan découvert à la Bannière Damao, en Mongolie Intérieure[95].

Description :

Samit, façonné 2 lats, lié en sergé 3 lie 1 trame (Z)

Chaînes : en soie. Proposition de chaînes : 2P/1L ; 2P/1L ; 1P/1L ; 1P/1L.

Trames : 1er lat : filé or composé d'une lamelle dorée dont le métal disparaît presque totalement, enroulée sur une âme de soie jaune en retors très fort ; 2e lat : soie sans torsion appréciable, jaune.

[95]ZHAO Feng, *Zhixiu zhenpin = Treasures in Silk*, ISAT/ Costume Squad Ltd., 1999, Hongkong, Cat. n° 06.04, p. 192-193
XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu wenwu kaogu*, 1992, n° 1-2, p. 113-120;
DENNEY, J. , « Textiles in the Mongol and Yuan Periods », in *The World of Khubilai Khan : Chinese Art in the Yuan Dynasty*, WATT, J. éd. , 2010, NewYork, fig. 275, p. 258 ; ZHAO, Feng, « Silk Artistry of the Yuan Dynastiy », in *Chinese Silks*, KUHN, D. & Zhao Feng éds. , Yale University and Foreign Languages Press, 2012, New Heaven, p. 339, fig. 7.9 a, b

Dimensions: H. 32 cm ; L. 37,5 cm[96]

Commentaire :

Le dessin est organisé en grand quadrillage, composé de rubans au motif de fleur en losange. Un médaillon multilobé occupe chaque carré. À l'intérieur, deux animaux fantastiques, probablement des sphinx, couronnés, adossés et se regardant. Une fleur pousse à la jonction de leurs ailes. Un palmier remplit l'interstice entre leur dos. La queue est jetée devant nous, en enlaçant une jambe postérieure, puis piétinée par cette patte. Les fleurs et les feuilles occupent les fonds à l'intérieur et à l'extérieur des médaillons.

L'origine de fabrication n'est pas certaine. Mais selon l'armure du textile qui a été fabriquée en Chine au moins à l'époque Tang et d'autres tissus funéraires l'accompagnant, c'est probablement une production du nord de la Chine, du début du 13^{e} siècle[97].

Cat. I-7

C'est un exemple connu depuis longtemps, constitué de deux fragments, conservés séparément dans l'église Sainte-Marie de Dantzig (inv. n° 2687)[98], et au Kunstgewerbemuseum à Berlin (inv. n° 1875. 258)[99].

Description[100] :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé 3 lie 1 (S), liage taffetas ; avec broché partiel

Chaînes : chaîne pièce : fil double, retors Z, soie bleu foncé ; chaîne de liage : fil simple, soie blanche, retors Z très fort. Proportion : 4P/1L

Trames : 1er lat de fond, soie bleu gris ; 2^{e} lat de lancé : lamelle plate de parchemin doré ; 3^{e} lat

[96] KUHN, D. & ZHAO Feng éds. , *Chinese Silks*, Yale University Press, New Heaven, 2012, fig. 7. 9a, p. 339

[97] L'arrangement des médaillons en forme de cadre est comparable à celui conservé dans une collection privée datée de la dynastie Tang. Cf. OGASAWARA, S. , « Chinese Fabrics of the Song and Yuan Dynasties preserved in Japan », in *Orientations*, vol. 20, 1989, p. 32-44, fig. 10, 10a

[98] SARRE, F. & MARTIN, F. R, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910*, 1èreédition, F. Bruckmann, Munich, 1912, 2^{e} édition Alexandria, Londres, 1985, pl. 180, p.177-224

[99] KARABACEK, J. , « Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkriche in Danzig », in *Mittheilungen des Kaiserlich-Königlichen oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie Monatschrift*, 1870, n° 56, 59, p.141-147 & 191-204
SARRE, F & MARTIN, F. R ., 1985, *Die Ausstellung von Meisterwerken … ,* vol.III, pl.180
FALKE, Otto von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Ernst Wasmuth G. M. B. H. , Berlin, 1er éd. 1913, 3^{e} éd.1936, fig.334, p.36-37
MACKIE, L. W., « Toward an Understanding of Mamluk Silk : National and International Considerations », in *Muqarnas,* 1984, *n° 2. p. 141-142*

[100] POPE, A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1964, *S. P. A.* , vol.5, p. 2051-2052, 2059, pl.1000;
WILCKENS, L. von*, Mittelalterliche Seidenstoffe,* Staatliche Museen 1992, Berlin, p. 47, Kat. 75

de broché en soie blanche

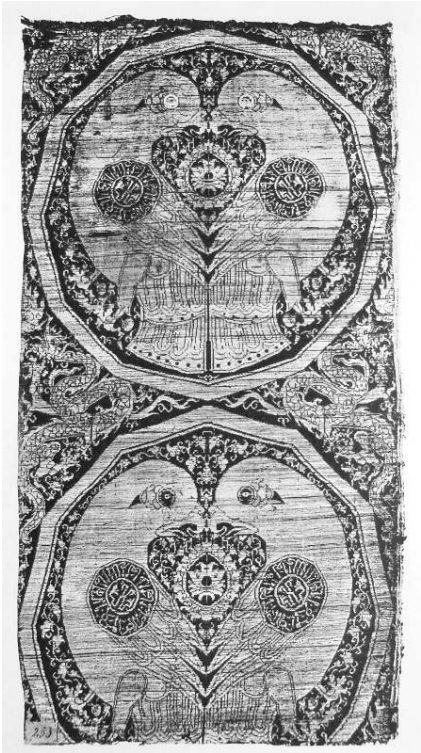
Cat. I-7



1

1, Fragment textile, lampas, conservé au Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 1875. 258 ;

2, Fragment textile, lampas, conservé dans l'église Sainte-Marie, Dantzig, inv. n° 2687



2

Lisières : conservée sur 0,6 cm de largeur, composée des cordelines de chaîne de liage double, triple ou quadruple, de couleur blanche, tissées en sergé. Le dessin se termine-sur l'axe symétrique aux deux lisières. La largeur de la laize comporte probablement deux répétitions du motif, donc de 75 cm.

Dimensions de la pièce : inv. n° 75. 258 : H. 71 cm ; L. 21,5 cm

Dimensions : H. 34 cm ; L. 37 cm[101].

Commentaire :

Les médaillons dodécagonaux sont alignés verticalement. Deux oiseaux adossés et se regardant,

[101] Selon le fragment dans l'église Ste-Marie, le rapport du dessin est de 38 cm de hauteur, de 40 cm de largeur. Cf. SARRE, F. & MARTIN, F. R, 1985, *Die Ausstellung von Meisterwerken …* , pl. 180.

interprétés comme perroquet ou faucon, occupent le médaillon. Entre leur dos, se trouve une fleur, probablement un lotus, entourée par du feuillage en forme de goutte d'eau. Une inscription arabe forme une rosette à l'attache de l'aile, traduite comme : « la gloire pour notre seigneur, le sultan, le juste, le plus sage Nāṣir, al-Malik al-'Ādil al-'Alim Nāṣir (?) ». Il s'agit sans doute du sultan mamelouk Nāṣir Muḥammad ibn Qalā'ūn (1293-1341 ap. J.-C.)[102]. L'interstice est orné de deux dragons s'amusant avec une perle enflammée.

L'origine de ce textile a des attributions très variées. Selon Ph. Ackerman, le textile est fabriqé à l'Est du monde iranien. Mais récemment, il est souvent proposé d'être provenant de l'Asie centrale, d'après la technique du filé or, à la première moitié du 14e siècle[103].

Cat. I-8

Trois fragments du même tissu sont parvenus jusqu'à nous : un de l'ancienne collection de Mme Krishna Riboud ; un à la Smithsonian Institution ; et un autre conservé au Brooklyn Museum of Art[104].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas, liage sergé 5 lie 1 (Z)

Chaîne : chaîne pièce: fil parfois doublé, soie verte ; chaîne de liage?

Trame : 1 lat de fond en soie verte, fil simple parfois double ; 1 lat de lancé en filé d'or : lamelle or (dorée sur une face seulement) sur lamelle de papier. 2 trames de fond successives flottent à l'envers du motif tous les 9-20 coups sauf dans certaines parties du décor.

Lisières : conservées toutes les deux sur le morceau du Brooklyn Museum of Art, de 55,9 cm de la laize ; aucun détail de la croisure publiée.

Dimensions de la pièce : inv. n° 11122 (AEDAT 3246) H. 62 cm ; L. 62 cm ;

inv. n° LTD. 1995. 2. 8 : H. 54 cm ; L. 61,2 cm ;

---

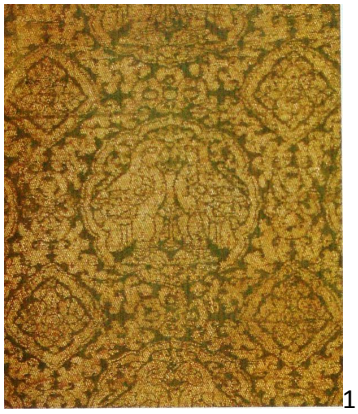
[102] WARDWELL, A. , 1988-89,in *Islamic Art*, p. 101.

[103] WARDWELL, A. , 1988-89,in *Islamic Art,* fig. 19, Appendix I, p. 133.
WILCKENS, L. von, Mittelalterliche Seidenstoffe, Kunstgewerbemuseum, 1992, Berlin, cat. n° 75, p.47.

[104] KRAHL, R. , « Mediaeval Silks woven in Gold : Khitan, Jürchen, Tangut, Chinese or Mongol ? », in *Orientations*, 1997, vol. 28, n° 4, p. 45-51, fig. 8.
LEFÈVRE, V. et al. , *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2004, p. 70, cat. n° 25
KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, *The Legacy of Gengis Khan … ,* p. 29, fig. 25, cat. n° 186.
http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/148122/Loom_Width_of_Silk_Fragment/set/2890017216 8ff643dfdd03664aaee665?referring-q=1992.81#

inv. n° 1992. 81 : H. 45,7 cm ; L. 55,9 cm[105]

Cat. 1-8


1


2


3

1, Détail du textile, lampas, Musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11122 (AEDAT 3246) ;
2, Fragment textile, lampas, Smithsonian Institution, inv. n° LTS. 1995. 2. 8
3, Fragment textile, lampas, Brooklyn Museum of Art, inv. n° 1992. 81

Commentaire :

Ces fragments sont ornés de rangées de médaillons polylobés sur fond vert. Chacun des médaillons est composé d'oiseaux affrontés. Entre chaque rangée se trouvent de plus petits cartouches comprenant des fleurs stylisées sur un fond de nuages, ou de végétaux sinueux. Le décor représente un mélange de l'art islamique et celui de la Chine, et plutôt du nord de la Chine. Selon la reprise du décor avec certaines trames flottant à l'envers, et la largeur de laize, cette étoffe est en accord avec une attribution pour une fabrication en Chine, à l'époque Yuan[106].

[105] Le rapport du dessin est donc : hauteur de 13,8 à 15,2 cm ; largeur de 14 à 15,5 cm.

[106] LEFÈVRE, V. et al. , *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2004, p. 70, cat. n°25 ;
La fabrication de l'atelier impérial des Mongol en Chine a généralment une largeur comprise entre 1 *chi* 2 *cun* et 1*chi* 4 *cun*, donc actuellemnt entre 47,4 cm et 57,7 cm. Cf. SHANG Gang, *Yuan dai gongyi meishu shi*, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1999, Shenyang, p. 91.

Cat I-9

Cat. I-9



1

1 Pendant de tente, lampas, David Collection, Copenhagen, inv. n° 40/1997;
2 Détail du textile, coqs affrontés dans un médaillon et des dragons dans des médaillons lobés



2

Il s'agit d'un groupe de panneaux textiles, qui servaient à orner l'intérieur d'une tente. Huit pièces, de largeurs différentes, ont déjà été communiquées, conservées dans plusieurs lieux : dans la David Collection à Copenhagen, au Museum of Islamic Art à Doha et dans la collection Plum Blossoms Ltd. à Hongkong. La technique de tissage et le décor présentent un hybride très rare[107].

Description[108] :

Lampas lancé 2 lats, fond sergé ; liage en toile ; avec broché partiel ;

Chaîne : soie.

Trame : 1e lat de fond, soie jaune ; 2e lat de lancé, soie corail ; 3e lat filé or (lancé interrompu ?) : comportant trois types : 1er type composé d'une lamelle de papier plate dorée ; 2e type composé

[107] KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds., *The Legacy of Gengis Khan : Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, 2002, New York, fig.42, Cat. n°73, p. 45, 261
FOLSACH, K. von, *Art from the World of Islam in the David Collection*, David Collection, 2001, Copenhagen, p.359-360, Cat. n°641;
Cf. https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/textiles/art/40-1997?image_index=1
THOMPSON, J. , *Silk, 13th to 18th centuries : Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*, National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004, Doha, p. 76-79, cat. n° 19
ZHAO Feng, 1999, in *Zhixiu… ,* p.198-199, Cat. n°06. 07

[108] FOLSACH, K. von, communication destine à la conference du « Islamic Art Symposium », 2011, Museum of Islamic Art, 2011, Doha. Cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2011/kjeld-von-folsach/ (le 10/02/2014)

d'une lamelle de papier dorée des deux côtés, enroulée dans le sens Z sur une âme de soie violette ; 3e type, filé composé d'une lamelle de membrane dorée et enroulée.

Lisières : composées de trames bouclées ; de 124 cm de largeur de la laize.

Commentaire :

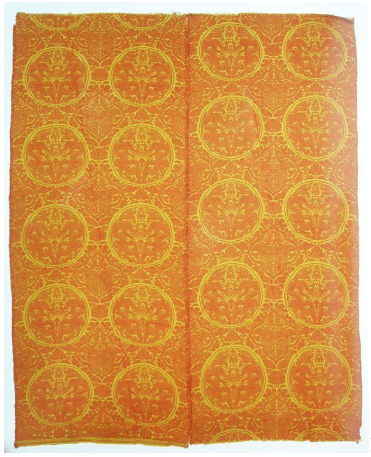
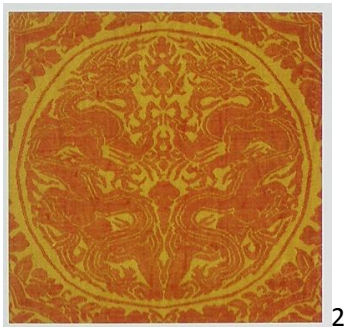
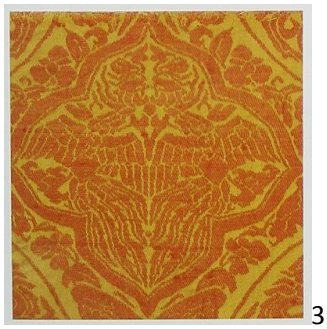
Sept panneaux complets sont conservés au Museum of Islamic Art à Doha, dont chacun comporte deux colonnes à gauche, deux au milieu en séparant deux niches, et une à droite. Dans l'exemple de la collection de Copenhange, il s'agit d'un demi-panneau. Dans chaque niche, quatre grands médaillons ronds alternent avec quatre paires de petits médaillons festonnés, sur un fond dense de végétaux vrillés et de médaillons multilobés en forme de bulbe présentant des oiseaux. Dans chaque grand médaillon, deux oiseux affrontés, probablement des coqs, flanquent un axe végétal, fleuri. Puis une paire de dragons enroulés se regardant est entourée individuellement dans le médaillon festonné. La partie supérieure de tous les panneaux est coupée, à la hauteur de 220 à 228 cm. Une bande d'inscription ou pseudo-inscription aurait été tissée au dessus[109]

Ce tissu a probablement une origine de fabrication en Asie centrale ou au nord de la Chine, d'après K. Von Folsach, daté de la 2ème moitié du 13e siècle selon J. Thompson.

[109] FOLSACH, K. von, communication destine à la conference du « Islamic Art Symposium », 2011, Museum of Islamic Art, 2011, Doha.
Cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2011/kjeld-von-folsach/ (le 10/02/2014)

Cat I-10

Cat. I-10


1

2

3

1. Fragments textile cousus, lampas, The Chrit Hall collection, Singapour, inv. n° CH 206
2. Détail du décor de paire des dragons dressés en médaillon
3, Détail du décor des phénix affrontés.

L'étoffe, ayant appartenu à la société Spink & Son, est actuellement conservée dans la collection Chrit Hall (inv. n° CH206)[110].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé 2 lie 1 (S), liage sergé 5 lie 1 (S)

Chaîne : soie, jaune.

Trame : fils de fond soie jaune ; fils de lancé rouge sans retors.

Lisières : les deux conservées ; formées des deux lats de trame bouclés, de 60 cm de largeur de la laize.

Dimensions de la pièce : H. 150 cm ; L. 120 cm.

Rapport du dessin : H. 27 cm ; L. 30 cm[111]

Commentaire :

C'est un exemplaire particulier par rapport aux autres spécimens : les motifs présentés en couleur rouge remplaçant le filé d'or. Le fond jaune est considéré comme étant une imitation de

[110] Asian Civilisations Museum*, Power dressing : textiles for rulers and priests from the Chris Hall collection,* Asian Civilisations Museum, 2006, Singapour, p. 130-131, pl. 18.
ZHAO Feng, 1999, in *Zhixiu …,* Cat. n°09.03, p.275
ZHAO, Feng, « Silk Artistry of the Yuan Dynastiy », in *Chinese Silks*, 2012, KUHN, D. & ZHAO Feng éds. , Yale University and Foreign Languages Press, p. 359, fig. 7.29.
[111] KUHN, D. & ZHAO Feng éds. , *Chinese Silk*, Yale University Press, 2012, Londres, fig. 729, p. 359

fond doré[112]. Entre deux lisières, deux médaillons enserrent chacun une paire de dragons affrontés. Ces médaillons s'alignent au long de la chaîne. La perle enflammée et les nuages sont fortement stylisés, formant un axe symétrique de l'ornement. Deux phénix volant occupent l'interstice de forme quadrilobée.

D'après les motifs et le croisement de textile, cette étoffe a très probablement été fabriquée en Chine au 13e siècle.

Cat. I-11

L'exemple comporte deux fragments, conservés séparément : la collection David à Copenhagen (inv. n° 32/1989), et le Cleveland Museum of Art (inv. n° 1990. 2). Avant leur apparition sur le marché de l'art, ils ont été conservés au Tibet.[113]

Cat. I-11

1, Fragment textile, lampas, The David Collection, Copenhagen, inv. n° 32/1989;
2, Fragment textile, lampas, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1990. 2



1



2

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond en taffetas, liage en sergé 3 lie 1 (S) , avec broché partiel.

[112] ZHAO Feng, 1999, in *Zhixiu…,* Cat. n°09. 03, p. 275

[113] WARDWELL, A., 1992, in *B. C. M. A .,* vol.79, n° 10, fig.5, 6, 7, 8, p. 359-61 ;
WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, *When silk was…*, Cat. n°43, p.154-155 ;
FOLSACH, K. von & BERNSTED, A. – M. K. , *Woven Treasures – Textiles from the World of Islam*, the David Collection, 1993, Copenhagen, Cat. n°14, p. 47-50, 102

Chaînes : chaîne pièce : soie coraille, fanée actuellement en couleur brun clair, en retors Z, double ; chaîne de liage : soie coraille, en retors Z, simple. Proportion : 2 (X2) P / 1 L ; 44 (X2) P + 20 L / cm.

Trames : 1e lat de fond, soie coraille, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or constitué de deux types : 1e type, lamelle de membrane, enduite d'un alliage d'or argental, enroulée sur l'âme en soie dans le sens Z ; 2e type, lamelle plate de membrane, enduite d'un alliage d'or argental ; 3 lat de broché : soie blanche, en retor légèrement. 18 passées/cm

Lisière : les deux sont conservées, à une distance de laize de 109 cm. La lisière est réalisée en trois parties : une strie intérieure composée de quatre paires chaîne pièces ; au milieu, une strie en sergé 3 lie 1 (S) réalisée par filés or enroulés d'une largeur de 0,3 cm ; à l'extrémité, une frange des trames de 0,7 cm de largeur. Le dessin est interrompu à l'axe symétrique au bord du tissu.

Dimensions de la pièce : inv. n° 1990. 2 : H. 170,5 cm ; L. 109 cm.

inv. n° 32/1989 : H. 53 cm ; L. 102 cm[114].

Commentaire :

Le grand médaillon multilobé se répète deux fois sur la largeur complète du tissu. Dans chaque médaillon, deux félins adossés soutiennent un palmier en forme de cœur. Un faucon bicéphale aux ailes étendues est disposé à l'intervalle des médaillons. La queue de tous les animaux fantastiques du tissu se termine par une tête animale. Le fond est occupé de vignes en arabesques et de fleurs de lotus.

Selon les caractéristiques du décor, A. Wardwell l'attribue à l'origine d'une région vaste de l'Asie centrale occidentale qui inclut probablement l'Est du monde iranien et l'Ouzbekistan[115]. Il est probablement daté du milieu du 13e siècle. Mais, K. von Folsach propose une attribution moins rigoureuse, comme le monde islamique oriental, donc avec une datation moins stable entre le début et la deuxième moitié du 13e siècle[116].

[114] Le rapport du dessin est donc : hauteur de 51,3 - 53 cm, largeur de 53,2 – 53,7 cm.
[115] WARDWELL, A. , 1992, in *B. C. M. A .,* vol.79, n° 10, p. 361-63
[116] FOLSACH, K. von & BERNSTED, A. –M. K., 1993, *Woven Treasures ... ,* p.49- 50

Cat. I-12

Deux textiles composant une robe sont tous attribués à cette catégorie, numérotés I-12 A et I-12 B. Leur motif principal n'est pas inclus dans un médaillon, mais aligné. Cette robe est actuellement conservée dans la collection Abegg-Stiftung (inv.n° 5176 a-r ; n° 5285 a-k ; n° 5423).

Cat. I-12



1



2



3

1, Cafetan reconstitué, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 5176 a-r ; n° 5285 a-k ; n° 5423;
2, Détail du textile I-12 A ;
3, Fragment du textile I-12 B

Description[117] :

I-12 A :

Lampas lancé 1 lat, fond taffetas ; liage taffetas,

Chaîne : chaîne pièce : soie bleu gris, avec tors Z, en paire ; chaîne de liage : soie brun rouge, avec tors Z. Proposition : 1L/4 (x2) P ; 11L+44(x2)P/cm.

Trame : 1er lat de fond : soie beige, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé, filé composé d'une lamelle dorée en cuir, enroulée dans le sens Z sur une âme de lin désagrégée. 18 passées/cm.

Lisières : de 96 cm de largeur du laize, en taffetas.

[117] OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II ...* , p. 222-227, Cat. n°82.

Rapport du dessin : 32.5 : 28 cm.

I-12 B :

Lampas lancé 1 lat, fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (S).

Chaîne : chaîne pièce : soie bleu gris, retors Z, en paire ; chaîne de liage : soie brun rouge, avec tors Z, simple. Proposition : 1L/2 (x2) P ; 11L+22(x2) P/cm.

Trame : 1er lat de fond, soie beige, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé, filé composé d'une lamelle dorée en cuir, enroulée dans le sens Z sur une âme disparue[118]. 16 passées/cm.

Lisière : de 92 cm de largeur de la laize, composée d'une rayure tissée en taffetas.

Rapport du dessin : H.29 cm ; L. 24 cm.

Commentaire :

L'étoffe I-12 A couvre la majorité du cafetan : le front gauche, le haut du front droit, les manches, et les deux tiers du haut du dos. Il est décoré d'un aigle bicéphale aligné verticalement et horizontalement. Les intervalles sont également remplis du même motif mais de plus petite taille. Une bande d'inscription kufique se déroule à la position des épaules à une largeur de 16,5 cm : « le Sultan le plus grand » *al-Sultan al-'azam*.

L'étoffe I-12 B compose des parties moins importantes : le front droit, le bas du dos, et les deux parties de gousset du vêtement. Les paires d'oiseaux adossés avec la tête tournée sont également alignées sur le tissu. Sauf l'ornement végétal, une paire d'animaux, probablement des griffons, occupent l'espace intermédiaire. Chaque oiseau a une hauteur d'environ 25 cm. Suivant la publication, la datation de cette pièce se situerait dans la première moitié du 13e siècle.

D'après une analyse au radiocarbone, le tissu I-12A daterait de la deuxième moitié du 12e siècle, et le deuxième tissu de la première moitié du 13e siècle. Le cafetan est attribué à l'Est de l'Iran ou à l'Afghanistan[119].

---

[118] Dans le catalogue du musée, il est noté que *leinene Seele*, l'âme en lin, a complètement disparu. Cf. OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II…,* p. 226

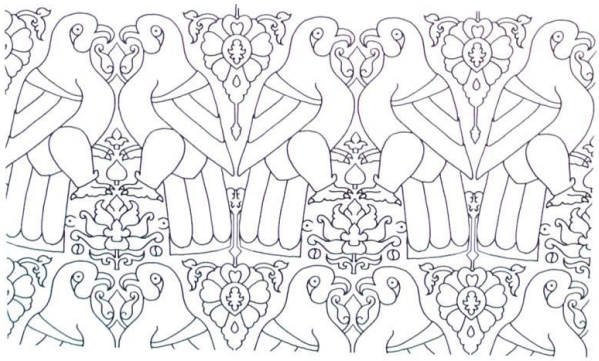
[119] Pour Cat. I-12 a : ETH Zurich, 1178-1295 après J.-C. 100% ; pour Cat. I-12 b : ETH Zurich 1224-1308 après J.-C. 93,7%. Cf. SCHORTA, R. , « A Central Asian Clothe-of-Gold Garment Reconstructed », in *Orientations*, 2004, vol. 35, n° 4, p.56.

Cat. I-13

Cat. I-13



1



2

1 Capuche, textile principal en taqueté façonné, découverte dans le site funéraire Mingshui, Mongolie Intérieure

2, Dessin du décor reconstitué, faucons affrontés, alignés par paire;

Le tissu composant une capuche a été découverte dans la nécropole Mingshui en Mongolie Intérieure[120].

Description :

Taqueté façonné en 2 lats, avec broché partiel

Chaînes : chaîne pièce : fils doublés, retors Z, chaîne de liage, soie simple. Proportion : 2P/1L.

Trames : 1er lat : filé or composé d'une lamelle dorée dont le métal disparaît totalement enroulée sur une âme de soie jaune avec retors Z très fort ; 2e lat : soie sans torsion appréciable, de couleur brune afin de silhouetter des ornements ; 3e lat de broché : soie vert gris pour les yeux de l'oiseau.

Rapport du dessin : H. 32 cm ; L. 30,6 cm

Commentaire :

Le tissu est ornementé d'oiseaux affrontés, probablement des faucons, alignés verticalment et horizontalement. Les motifs de la palme et du lotus très stylisé comblent des lacunes fragmentaires.

Excepté le taqueté façonné, cette capuche est consitituée d'une doublure de soierie violette en toile, des bordures en gaze violet, et en sergé jaune. Il s'agit un produit mélangé d'étoffes de

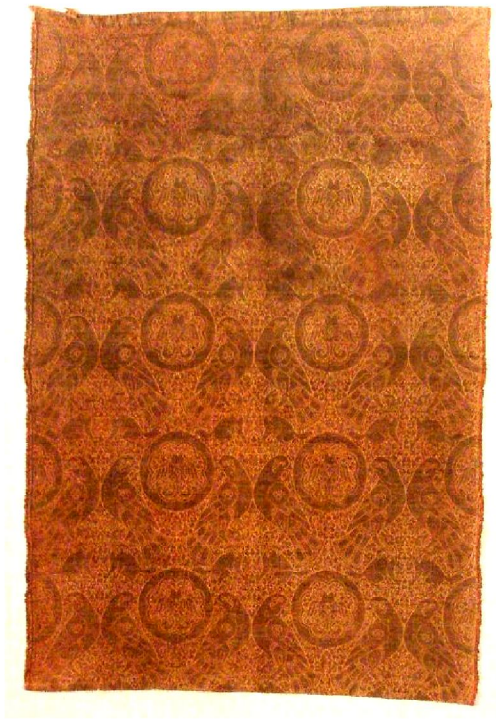
[120]XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu wenwu kaogu*, 1992, n° 1-2, p. 113-120; « Mingshui mudi chutu sizhipin fenxibiao », p.163
ZHAO Feng, 1999 b, in *Zhixiu … ,* Cat. n°06. 05, p. 194-95
KUHN, D. & ZHAO Feng éds.,2012, *Chinese Silk*, Yale University Press, Londres, p. 340, fig. 7. 10

l'arrière-pays de Chine et de tissu venu d'Asie centrale, ou bien produit par un tissrand venu de l'Asie centrale.

Il est daté de la première moitié du 13e siècle.

Cat. I-14

Cat. I-14



1

1, Fragment textile, lampas, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 4905
2, Dessin reconstitu du fragment, aigle bicéphale dans un métaillon, flanqué par des faucons perchés sur un animal quadrupède (dessin Y. Zhai)



2

Un exemple conservé dans la collection Abbegg-Stiftung (inv. n° 4905)[121] présente un exemple transitionnel dans la catégorie I d'après l'arrangement de ses motifs principaux.

Description :

Lampas lancé 1 lat, fond taffetas, liage sergé 3 lie 1 (S)

Chaîne : chaîne pièce : soie crème, retors Z, en paire ; chaîne de liage : soie crème retors Z, simple. Proposition : 1L/2(x2) P ; 22L+44(x2)P/cm.

Trame : 1er lat de fond : soie rouge, sans torsion appéciable ; 2e lat de lancé : filé composé d'une lamelle de membrane argentée et noircie, enroulé dans le sens Z, sur une âme soie blanche jaunâtre, en paire. 12 passées /cm.

[121] OTAVSKY, K. et al. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II...* , p. 228-230, Cat. n° 83

Lisières : conservée de 0,4 cm de largeur de 4 mm composée de trames coupées; six répétitons du rapport de déssin entre deux lisières.

Rapport du dessin : H. 25 cm ; L. 28 cm

Commentaire :

Le décor principal se compose d'un aigle bicéphal dans un médaillon rond. Ce médaillon est flanqué d'une paire de faucons adossés. Se distinguant des motifs de l'étoffe Cat. I-12a, un animal quadrupède, un chien ou un renard, est pris dans les serres du faucon. D'après les dimensions des motifs, il est difficile de distinguer quel est le motif principal : l'aigle bicéphal ou le faucon à proie ?

Il y a encore deux pièces du même décor, l'une appartenant à Nour Collection of Islamic Arts (inv. n° Txt 207, en Suisse, et l'autre au Courtesy Mokotoff Asian Arts, à New York. [122] Cette dernière a été étudiée et attribuée à l'Anatolie, entre la fin du 13e siècle et le début du 14e siècle.[123] K. von Folsach confirme que la pièce de New York a été conservée au Tibet avant son apparition sur le marché de l'art, comme l'exemplaire Cat. I-5 et une autre étoffe (Inv. n° CMA. 1990. 2).[124] Cependant, une datation est proposée par la collection Abbegg-Stiftung : entre la fin du 12e siècle et le milieu du 13e siècle, avec une origine de fabrication en Iran ou en Asie centrale.

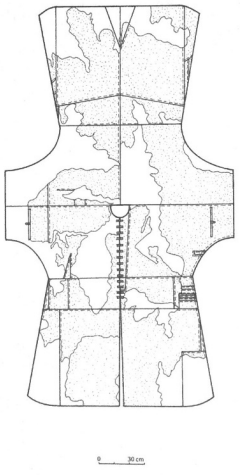
[122] WENZEL, M. , « Textiles & the Seljuks of Anatolia », in *Hali*, Issue 53, 1990, p. 136-43, Textile C

[123] Selon la note 3 mentionnée dans l'article de M. Wenzel, il existe un troisième fragment du même décor qui a été volé à Londres. Selon l'endroit et la date de l'achat du textile en 1996 (inv. n° 4905), notre exemple peut être identifié comme ce troisième fragment. Cf. WENZEL, M. , « Textiles & the Seljuks of Anatolia », in *Hali*, Issue 53, 1990, note.3, p. 172. Cependant, les dimensions de la collection à New York sont identiques au textile inv. n° 4905 : H.127 cm, L. 84 cm. Il est aussi possible qu'il s'agisse du même objet, sauf coïncidence exceptionnelle.

[124] FOLSACH, K. von et al.,*Woven Treasures – Textiles from the World of Islam,* the David Collection, Copenhagen, 1993, fig. 11, p. 50, note. 71.

Cat. I-15

Cat. I-15

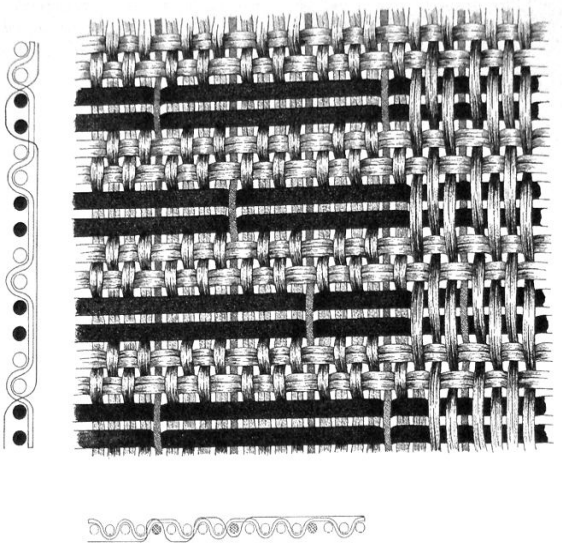


1

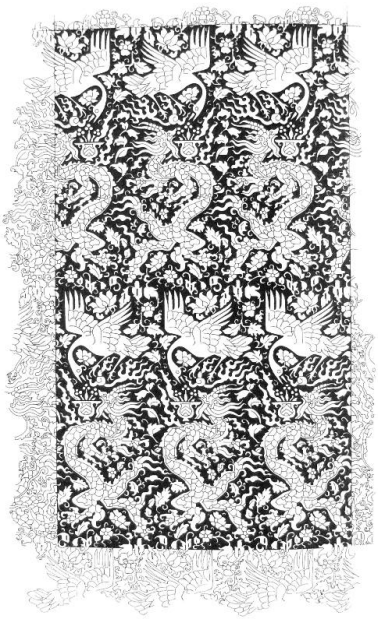


2

1, Caftan reconstitué, découvert dans un site funéraire, nord du Caucase ;
2 Détail du tissu n°2 composant le cafetan ;
3 Croisure du tissu n°2, vue du dessus ;
4, Dessin du décor reconstitué du tissu n°2



3



4

Ce tissu composant un cafetan a été découvert dans une tombe au nord du Caucase (tissu n° 2)[125].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (S).[126]

Chaîne : 4 P/1L, chaîne pièce : fils doublés, retors Z, soie rouge ; chaîne de liage : fil simple.

[125] DODE, Z. , « Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus », in *Bulletin du C. I. E. T. A. ,* 2005, n° 82, p. 79-93

[126] Selon le schéma publié, le spécimen est en lampas à liage sergé de 2 lie 1 trame (S), non à liage satiné identifié d'après Z. Dode.

Trame : 1er lat, fils de fond, soie rouge, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : fil d'or composé de lamelle dorée du substrat animal, enroulée Z sur une âme de soie. Proportion de trame : 1.1.2.

Lisière : conservée de 4 cm de longueur, de 1 cm de largeur, réalisée en taffetas, avec 4 cordelines de chaîne pièce double à l'extrémité ; la 2e trame de lancé est coupée à 0,5 cm du bord, en formant une frange de filé or.

Rapport du dessin : H. 129 cm (? 29 cm) [127] ; L. 21 cm

Commentaire :

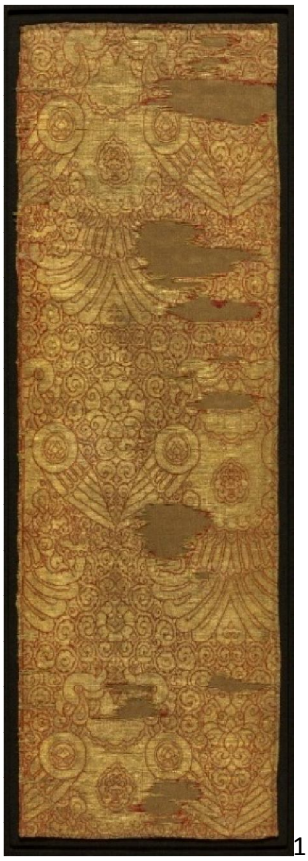
Différente d'autres spécimens dans cette catégorie, cette étoffe est caractérisée par deux motifs principaux : le dragon et l'oie sauvage, alignés verticalement et horizontalement. Les deux se présentent alternativement, modifiant également leur sens à chaque rang. Une perle flammée et un panier de fleurs séparent les deux animaux dans chaque rang. Quelques ornements de feuillage ornent le fond.

À cause d'une définition discutable de la croisure de l'ornement, ce tissu a été comparé avec les textiles chinois[128] ; puis attribué à une origine chinoise. Mais, la proportion de chaîne est plutôt comparable avec celui des spécimens Cat. I-2, Cat. I-5 ; la structure de lisière ressemble au tissu d'emballage de la trousse de Bénédicte XI à Pérouse[129]. Au niveau décoratif, une combinaison des motifs de dragon et dl'oiseau, probablement d'un cygne, n'est pas encore observée dans le textile chinois. L'auteur voudrait donc proposer une origine de fabrication comme l'Asie centrale ou l'Est du monde iranien. Selon la provenance funéraire, le textile est daté de la fin du 13e jusqu'au 14e siècle.

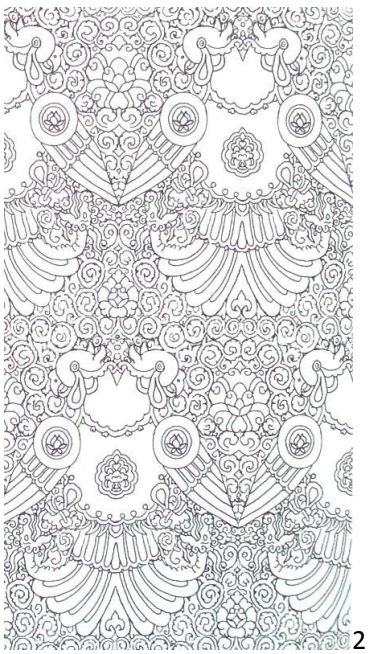
[127] Probablement une erreur de typographie. Cf. DODE, Z., 2005, in *Bulletin … ,* p. 92.

[128] Un type de textile polychrome, *Zhicheng*, est mentionnés d'être comparé avec l'échantillon présent. Mais les exemples cités sont tous du type *Jindazi*, dont le décor est en broché partiellement sur un fond uni ; tandis que le *Zhicheng* est un terme anncien, apparu dans les documents historiques premièrement au 3e siècle, dont la matière réelle est toujours discutable. Cf. ZHOU Xun, GAO Chunming, *Zhongguo yiguan fushi da cidian*, Shanghai cishu chubanshe, 1996, Shanghai, p. 518, article « Zhicheng »

[129] FRATTAROLI, P. , « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande …* , MAGAGNATO, L. éd., 1983, p. 174



1, Fragment textile, lampas, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1996, 297;



2, Dessin du décor recostitué, aigle bicéphale rangé avec décalage

Catégorie II :

Cat.II-1

L'étoffe est conservée au Cleveland Museum of Art (inv ,1996.297).

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (S).

Chaînes : chaîne pièce, 1 fil simple, soie rouge, avec torsion Z ; chaîne de liage, soie rouge sans torsion appréciable, ou occasionnellement avec torsion S ou Z très léger. Proportion : 4P/1L ; 78 P + 20 L/cm.

Trames : 1er lat de fond, soie rouge sans retors appréciable, 4 fois plus épais que la chaîne de pièce ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de papier doré enroulée Z sur une âme de soie jaune. 19 passées/cm.

Lisière gauche conservée : composée de 3 rayures de chaîne pièce lié en taffetas, dont chaque groupe est constitué de 4 fils; le bord est coupé ; le dessin ne commence ou ne se termine pas sur un axe de symétrie.

Dimensions de la pièce : H.57,5 cm ; L. 36,8 cm

Commentaire :

Les aigles bicéphales sont disposés en quinconce sur un fond de vrilles. Deux types de rosettes en forme de bulbe décorent les intervalles. L'aigle à deux têtes est totalement symétrique : l'axe est également représenté par un medaillon en amande lobé au dos ; deux lotus cerclés occupent le haut des ailes ; les plumes latérales de la queue se lèvent en se terminant par une tête de dragon.

L'Asie centrale est proposée comme lieu de fabrication,

où se rassemblent des artisans venus de l'est de l'Iran et du nord de la Chine ; il est daté de la première moitié du 13e siècle, car il a été conservé au Tibet en tant que gratification au gouverneur local du Khan mongol[130].

Cat.II-2

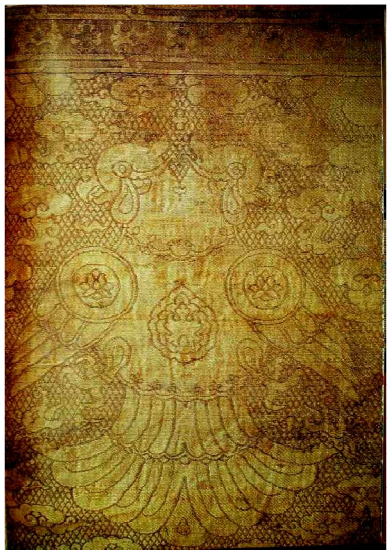
Cat.II-2



1



2



3

1, Cafetan, the Museum of Islamic Art, Doha, inv.n° CO.111.00;
2, Détail du cafetan, couture sur l'épaule ;
3, Détail du textile, aigle bicéphale entouré par des nuages sur le fond au filé

Cet exemple est conservé au Museum of Islamic Art, à Doha (inv. n° CO. 111. 00), sans information technique communicable. Malgré tout, la photo du catalogue nous permet de percevoir certains details du tissage.[131]

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé (S) ; liage sergé.

[130] WATT, J. C. & WARDWELL A. , 1997, *When silk was gold …* , p.127-29
PETECH, L. , « Tibetan Relations with Sung China and with the Mongols », in *China among Equals,* ROSSABI, M. éd. , 1983, p.182-183

[131] THOMPSON, J. , 2004, *Silk, 13th to 18th Centuries … ,* cat. n° 18, p. 72-75

Chaînes : soie brune claire,

Trames : 1er lat de fond, soie, probablement à la même couleur que le chaîne pièce; 2e lat de lancé : filé d'or, attaché visiblement en paire par chaîne de liage.

Dimensions du cafetan : H. 132 cm ; L. entre les manches : 205 cm ; L. à la taille : 80 cm.

Commentaires :

Le motif principal, l'aigle bicéphale, est présenté en quinconce ; ses caractéritiques correspondent bien à celles de l'exemplaire précédent : Cat. II-1 : les deux « oreilles » dressées sur la tête, la fraise (caroncule) et la plume décorant l'arrière du bec, le lotus sur l'aile, la tête du dragon au bout de la penne de la queue. Par contre, certains détails nous indiquent que c'est une interprétation simplifiée, par rapport au tissu Cat. II-1 : le décor schématique dans le médaillon en amande lobé au dos de l'oiseau, l'absence de plume à la racine des pennes au premier niveau, la simplification du décor au milieu de la queue.

Les ornements du fond trahissent une influence extrême-orientale : les nuages autour du rapace sont stylisés en forme de *lingzhi*[132] sur un fond au filé.

Cette robe est attribuée à l'Asie centrale, au 13e siècle, d'après le catalogue du musée.

Cat. II-3

Cet exemple constitue un dessus de lit composé de deux textiles à la laize complète. Il a été exhumé dans une cache de l'ancienne ville, Jininglu des Jurchen en Mongolie Intérieure en 1976[133].

Description :

Lampas lancé 2 lats ; fond en sergé, liage ?

Chaîne : chaîne pièce : soie; chaîne de liage : soie. 48 (P+L)/cm

Trame : 1e lat de fond : soie; 2e lat de lancé : soie jaune ; 3e lat de lancé : soie bleue. 18 passées/cm[134].

Laize : 59,5 cm

Dimensions de la pièce : H.195 cm, L. 118[135] ; 17 cm de diamètre pour le médaillon

[132] RAWSON, J. , 1984, *Chinese Ornament …* , fig. 125, p. 139.

[133] PAN Xingrong, « Yuan Jininglu gucheng chutu de jiaocang sizhiwu ji qita », *Wenwu,* 1979, n° 8, p. 32-35, pl. 5-1 ZHAO Feng, 1999, in *Zhixiu,* cat. n°06. 03, p. 190-91

[134] Selon le rapport de PAN Xingrong, la réduction de trame est de 36 lats par centimètre.

Cat.II-3



1



2

1, Dessus de lit, lampas, découvert sur le site de Jininglu, Mongolie Intérieure ;
2, Détail du textile, décor principal interrompu symétriquement par une bordure

Commentaire :

C'est un dessus de lit, à bord d'une largeur de 10 - 12 cm. Les médaillons polylobés sont disposés en quinconce sur un fond en nid d'abeille : cinq par rang, dix rangs sur la hauteur. Dans chaque médaillon, il y a deux griffons adossés se regardant : leurs oreilles, et les ailes sur les membres antérieurs sont tous lobées. Leurs pattes sont présentées comme celles d'un quadrupède artiodactyle. Deux fleurs, pivoine-lotus, poussent de leurs ailes et leur queue, en haut et en bas, en remplissant le médaillon.

La datation du spécimen peut être déduite d'une stèle avec l'inscription de la première année de Huangqing (1312 apr. J.-C.), découverte au nord-est de la cache, où est fouillé le textile. Notre échantillon a donc probablement été fabriqué au nord de la Chine entre la fin du 13^{e} siècle et le début de 14^{e} siècle[136].

[135] La dimension de l'objet permet de déduire le rapport du dessin pour la partie des médaillons à la hauteur de 19,8 cm, et la largeur de 34,2 cm.

[136] ZHAO Feng, « Silk Artistry of Yuan Dynasty », in *Chinese Silks,* KUHN, D. et al. éds., fig. 7. 13 a, b, p. 342-43

Cat.II-4



Fragment textile, lampas,
musée Guimet, Paris,
inv. n° MA 11680

L'ancienne collection de l'AEDTA (n° 3839) est actuellement conservée au musée Guimet (inv. n° MA 11680).

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (S).

Chaînes : chaîne pièce, 1 fil simple, soie violette ; chaîne de liage, soie jaune.

Trames : 1er lat de fond, soie violette ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle dorée enroulée Z sur une âme de soie jaune.

Dimensions de la pièce : H. 55 cm ; L. 18 cm[137]

Commentaire :

L'entrelacement des rubans ou des chaînes divise le tissu en étoiles à huit branches rangées en quinconce. Dans chaque étoile, un oiseau déploio ses ailes très stylisées regardant alternativement à droite et à gauche. Trois nuages occupent les angles des branches de l'étoile.

Le motif géométrique de l'enlacement, d'une présentation conventionnelle islamique, et la combinaison avec des nuages minuscules, permettent de penser que ce tissu a été frabriqué en Asie centrale, aux 13e et 14e siècles[138].

[137] Le rapport de dessin est déduit d'une hauteur environ de 8 cm, et d'une largeur environ de 7,7 à 8 cm.
[138] LEFÈVRE, V. et al. , *Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud*, 2004, Paris, p. 64, cat. n° 19.

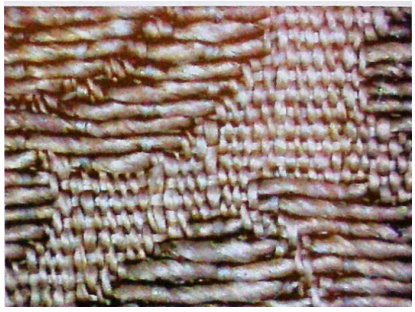
Cat. II-5



1



2



3

1, Capuchon cousu avec des fragments textiles, lampas, Galerie Rossi & Rossi Ltd. , Londres ;
2, Détail du *nasij A*, faucon entouré par des nuages
3, Photo agrandie, croisure du *nasij A*

Cat. II-5

Le capuchon conservé à la galerie Rossi & Rossi est cousu avec sept types de *nasij.* Parmi eux, un type, le *nasij* A, en fait un exemple de cette étude[139].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage taffetas.

Chaînes : chaîne pièce, 1 fil simple, soie brun clair, avec retors Z ; chaîne de liage, soie brune claire sans torsion appréciable. Proportion : 8P/1L ; 64 P + 8 L/cm.

Trames : 1er lat de fond, soie brune claire sans retors ; 2e lat de lancé : filé d'or composé d'une lamelle dorée enroulée Z sur une âme. 26 passées/cm.

Rapport du dessin : H. 7 cm ; L. 8 cm

Commentaire :

Une treille losangée, formée de nuages, orne le tissu. Caque losange comporte un oiseau, probablement un faucon, ouvrant ses ailes, dont les deux mèches de crête flottent derrière la tête,

[139] WARDWELL, A. & ZHAO Feng, *Style from the Steppes,* Rossi & Rossi Ltd., 2004, Londres, p .54-59, Cat. n° 11
ZHAO Feng ed., *Zhongguo sichou tongshi = the General History of Chinese Silk,* Suzhou University Press, 2005, Suzhou, p. 354, pl. 6-3-3

ondulant à l'extrémité. De la même façon, la griffe de chaque patte est schématisée. Par rapport à l'exemple précédent, il est beaucoup moins stylisé.

Bien que le conservateur n'ait pas indiqué d'origine de fabrication, le motif principal du faucon vient de l'Asie centrale. En revanche, la datation est attribuée à la dynastie Yuan, impliquant une provenance chinoise[140].

Cat. II-6:

Ce spécimen fragmentaire est conservé à Abegg-Stiftung[141].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé 2 lie 1 (Z) ; liage taffetas.

Chaînes : chaîne pièce : soie rouge, retors Z ; chaîne de liage : soie rouge, retros Z . Proposition : 1L/4P ; 20 L + 40 P /cm

Trame : 1er lat de fond : soie rouge, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : lamelle de papier plate dorée, de 0,5 mm de largeur. 19 passées/cm.

Cat. II-6



Fragment textile, lampas, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 4418

Lisières : une largeur de 1 cm conservée sur le bord gauche ; dont une mignonette de 0,4 cm de largeur composée de 20 cordelines de chaînes groupées croisant en sergé 2 lie 1 (Z) avec toutes les trames ; les trames de lancé sont coupées à la fin de cette mignonette.

Dimensions de la pièce : H. 14,5 cm, L. 17 cm[142]

Commentaire :

Un oiseau, probablement un faucon, volant dans un sane différent à chaque fois, est enserré dans un cadre losangé, fait de nuages stylisés. Malheureusement, un dessin du fragment n'est pas

[140] Idem. , p. 56

[141] OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , *Mittelalterliche Textilien II, Zwischen Europa und China*, Abegg-Stiftung, 2011, Riggisberg, Cat. n° 71, p. 203-04,

[142] Les mesures publiées dans le catalogue sont : de 17 cm de hauteur, 14,5 cm de largeur. Mais, d'après la photographie, et la position de la lisière, les deux chiffres doivent être inversés. Cf. OTAVSKY, K. et al. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II...,* p. 203

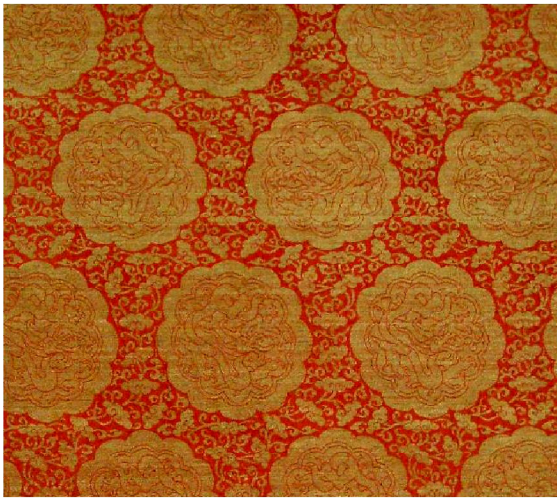
complet. Bien que la répétition du motif ne soit pas accessible, la taille de chaque losange est déduite de 5,3 cm de longueur, selon les mesures de l'exemplaire.

L'origine de fabrication de cette étoffe est attribuée à la Chine, pour une période allant du 13e siècle jusqu'au milieu du 14e siècle.

Cat.II-7



1



2

1, Détail du fragment textile, lampas, Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 00. 53;
2, Détail du fragment textile, lampas, Grassimuseum, Leipzig, inv. n° 1901. 1267

Cat.II-7

La conservation de ce textile est partagée entre cinq musées : Rijksmuseum, à Amsterdam (inv. n° NM 11566), Kunstgewerbemuseum à Berlin (inv. n° 00.53), Museum für Kunst und Gewerbe, à Hambourg (inv. n° 1900. 127), Deutsches Textilmuseum, à Krefeld, (inv. n° 06109) et Grassimuseum à Leipzig (inv. n° 1901. 1267)[143].

Description[144] :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé, 2 lie 1 (Z).

Chaînes : chaîne pièce, en paire, soie rose orangé, avec tors Z ; chaîne de liage, soie, rose, avec torsion Z. Proportion : 4(x2)P/1L ; 48-52(x2)P + 12-13L/cm[145].

[143] BABETTE, K. , *Außereuropäische Gewebe vom 4. bis zum 20 Jahrhundert*, Grassismuseums, 2002, Leipzig, Cat. n° 273.
[144] Selon l'analyse de l'exemple conservé au Kunstgewerbemuseum à Berlin. Cf. WILCKENS, L. von, *Mittelalterliche Seiden-Stoffe*, Kunstgewerbemuseum, 1992, Berlin, Cat. n° 80, p. 50
[145] POPE A. & ACKERMAN, Ph. éds., *A Survey of Persian Art- from prehistoric times to the present*, SOPA, Soroush

Trames : 1er lat de fond, soie rouge sans retors appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de papier dorée enroulée Z légèrement sur une âme de soie[146]. 24 passées/cm.

Lisière : lisière gauche conservée sur le fragment du Kunstgewerbemuseum (inv. n° 00.53) ; composée de tous les fils de trame en boucle.

Rapport du dessin : H. 19 cm ; L. 11 cm

Commentaire :

Sur un fond rouge, les vrilles entourent des médaillons multilobés, dans lesquels un dragon tournoie en s'amusant avec une perle enflammée. Une bande étroite traverse toute la largeur du tissu entre deux lisières, rompant le décor des vrilles et des médaillons. Cette bande est composée d'une inscription koufique en miroir[147], et d'un décor feuillu.

Dans le catalogue paru dans les années 1930, cet exemple a été consodéré comme un produit de l'époque timuride[148]. Il a été récemment attribué à l'Asie centrale, au 14e siècle, d'après le musée. Mais, d'après la composition du métal, la haute pureté de l'or, Anne Wardwell, considère qu'il a été fabriqué à Tabris,à partir de la fin du 13e jusqu'au milieu du 14e siècle[149]. Ensuite, dans le catalogue paru en 1997, elle a défini son origine dans l'Est de l'Iran[150].

Press, 1938-39 1e éd. , 1981, 3e éd. , Ashiya, Téheran, vol. 12, p. 2060, Pl. 1002 B ; BABETTE, K. , 2002, *Aussereuropäische...* , cat. n°273.
D'après leur analyse, la proportion de chaîne est de 3(x2)P/1L.

146 Selon l'analyse du morceau conservé à Leipzig, la trame de lancé est dorée sur membrane, au contraire de celui conservé à Berlin sur papier.

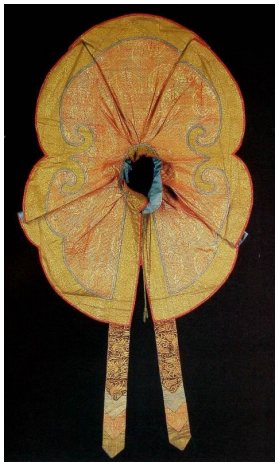
147 D'après H. W. Glidden, la lettre arabe *hā'* est répétée dans chaque entrelacement d'inscription. Cf. WARDWELL, A., 1989, p. 128, note 141 ; WATT, J. & WARDWELL, A. ,1997, *When silk was gold …* , p. 141, note 52. Malheursement, la publication précise n'a pas été trouvée.

148 "Silk Tissue, gold thread on scarlet ground. Dragons in rosettes surrounded by arabesques, Timurid 14-15e siècles; 65x 32,8 cm lent by Rijksmuseum, Amsterdam" Cf: Royal Academy of Arts, *Catalogue1931 - International Exhibition of Persian Art 7th January to 7th March, 1931*, Office of the Exhibistion, 3rd éd. , 1931, Londres, p. 124, Cat. n° 193U. Cf :
http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXFPFX_=templates%2Ffull%2F&_IXMAXHITS_=18&_IXz=2&%24with+v_id+is+VOL6202=.&_IXACTION_=summary&_IXSPFX_=templates%2Fsummary%2F&_IXACTION_=display&_IXp=152 (le 17/03/2014)

149 WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 109-111, fig. 52, 52A ;

150 WATT, J. & WARDWELL, A. ,1997, p. 139, fig. 62

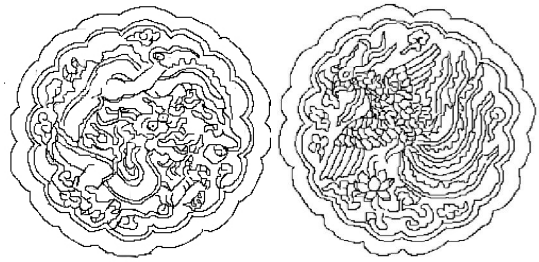
Cat.II-8



1



2



3

1, Cape de statue bouddhiste, lampas, The Palace Museum (Cité interdite), Beijing ;
2, Détail de la cape
3, Dessin du décor principal, dragon et phénix en médaillon lobé. (Y. Zhai)

Cat. II-8

Ce spécimen de textile constitue un col de nuage (une cape) d'une sculpture de Bouddha conservée dans la cité interdite de Pékin[151].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage taffetas.

Chaînes : chaîne pièce : soie rouge simple, avec tors Z ; chaîne de liage, soie rouge, avec tors Z. Proportion : 4P/1L.

Trames : 1er lat de fond : soie rouge sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle plate de papier doré d'un côté.

Rapport du dessin : H. 22,8 cm ; L. 15 cm[152]

Commentaire :

[151] WATT, J. & WARDWELL, A. , *When silk was… ,* 1997, p. 132, fig. 57
HUANG Nengfu éd. , *zhongguo meishu quanji : gongyi meishu bian, yin ran zhi xiu*, Jinxiu chubanshe, 1993, Hongkong, vol. 7, cat. n° 2

[152] GAO, Aizhen, in *zhongguo meishu quanji...*,HUANG Nengfu éd. , 1993, vol. 7, p. 1

Les médaillons de dragon alternent par rang avec ceux de phénix, sur un fond de filé. Les motifs sont en rouge sur un fond or. Le médaillon a environ 10 cm de diamètre.

Cette cape a une origine chinoise datée de la dynastie Yuan, car c'est elle fait partie d'une collection conservée au palais depuis plusieurs générations.

Cat.II-9

Il appartient à une collection du Cleveland Museum of Art, (inv. n° 1995. 73)[153].

Description :

Lampas lancé 1 lat, fond sergé 2 lie 1 (S), liage sergé 2 lie 1 (Z).

Chaîne : chaîne pièce : soie bleue, simple, en retors Z ; chaîne de liage : soie bleue avec torsion Z. Proportion : 4 P/1L, 80 P + 20 L/cm.

Trame : 1e lat de fond : soie bleue , sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : lamelle plate de papier dorée d'un côté.

Cat.II-9



Fragment textile, lampas, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1995. 73

Lisière : conservée au bord gauche, de 1 cm de largeur. À 0,5 cm de largeur, un bord interne est entrelacé par 18 cordelines de chaîne pièce et la trame de fond ; les fils d'or sont également coupés à ce niveau de la lisière au verso.

Dimensions de la pièce : H. 20,3 cm ; L. 20,3 cm.

Commentaire :

Les motifs sont tout à fait les mêmes que celui du spécimen précédent (Cat. II-8)[154], à l'exception du fond bleu qui remplace la couleur or.

Selon la caractéristique de la lisière, héritée d'une tradition de la dynastie Jin, le textile a été fabriqué dans le nord de la Chine, à l'époque mongole[155].

---

[153] WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, *When silk was …* , p. 153, Cat. n° 42

[154] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk was …* , p. 132,
DENNEY, J. , « Mongol Dress in the Thirteenth and Forteenth Centuries », in *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, WATT, J. éd., The Metropolitain Museum of Art, Yale University Press, 2010, New York, New Haven, Londres, p. 264-65

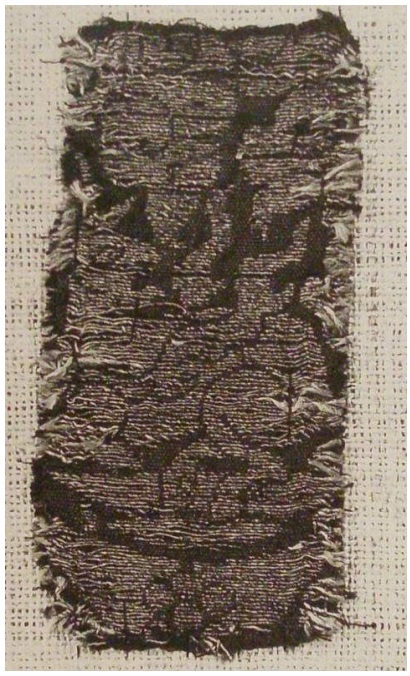
[155] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk was …* , p.132

Cat.II-10

Cat.II-10



1



2

1, Fragment textile, lampas, Germanisches Nationalmuseum, Nureberg, inv. n° 394. 1982 ;
2, Fragment textile, lampas, Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 79. 25.

Cet exemple se trouve dans trois établissements différents : au Artsbisschoppelijk Museum à Utrecht ; au Kunstgewerbemuseum à Berlin (Inv. n° 79. 25) ; et au Germanisches Nationalmuseum à Nürenberg (inv. n° 394. 1982). Une provenance funéraire à Bamberg est confirmée[156].

Description[157] :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (Z).

Chaînes : chaîne pièce, en paire, soie noire, avec tors Z ; chaîne de liage, soie rougeâtre, retors Z. Proportion : 4 (x2)P/1L[158] ; 48 (x2) P + 12 L/cm.

Trames : 1er lat de fond, soie noire sans torsion ; 2e lat de lancé : lamelle dorée absente, un fil en soie jaune avec tors Z conservé.

Rapport du dessin : H.13 cm : L. 6,5 cm

Commentaire :

[156] PETZTET, M. éd. , *Textile Grabfunde aus der Sepultur des Bamberger Domkapitels. Internationales Kolloquium Schloss Seehof 1985*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpfleg, 1987, Munich, p.192-93, Cat. n° M 93

[157] WILCKENS, L. von, 1992, *Mittelalterliche* ... , p. 49, Cat. n° 79

[158] D'après l'analyse de *S. P. A.*, c'est 3(x2)P/1L de la proportion de chaîne. Voir *S. P. A.*, vol. 5, p. 2060, fig. 667

Les médaillons pointus sont répartis en quinconce sur un fond doré. Seulement une petite rosette occupe chaque intersection. Dans chaque médaillon, une antilope ou un cerf flanqué de flammes se couche tout en tournant la tête vers l'arrière, changeant de direction à chaque rang. Au-dessus, de larges nuages emplissent la scène.

Ce textile est attribué à l'Asie centrale, au 14e siècle, selon le musée ; d'après A. Wardwell, il aurait été fabriqué dans la région est de l'Iran ou encore plus vers l'ouest, entre la fin du 13e siècle et le 14e siècle[159].

Cat. II-11



1



2

1, Cafetan, textile principale en lampas, Rossi & Rossi Ltd. , Londres ;
2, Détail du textile, cerf au métaillon en forme de bulbe lobé sur un fond de grillage.

Cat. II- 11

Cet exemple est constitué du corps d'un cafetan conservé par la galerie Rossi & Rossi à Londres[160].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé, 3 lie 1 (S)

[159] Pour la première attribution d'A. Wardwell, cf. WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk was …* , p. 110, fig. 44 ; pour la deuxième, cf. WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, fig. 53

[160] WARDWELL. A & ZHAO Feng, 2004, *Style from …*, p. 48-52, pl. X, Fig. X7

Chaîne : chaîne pièce : soie brun clair, avec torsion Z, en paire ; chaîne de liage : soie brun clair, retors Z, simple. Proportion : 2(x2)P/1L ; 42 (x2)P+21L/cm

Trame : 1er lat de fond : soie brune claire, sans torsion appréciable, simple ; 2e lat de lancé : filé or, composé de lamelle enroulée Z, en paire. 15 passées/cm.

Laize : environ 88 cm de largeur, avec 8 répétitions par rang.

Rapport du dessin : H. 24 cm ; L. 11 cm

Commentaire :

Les médaillons en forme de diamants lobés sont disposés en quinconce sur un fond de filé. À l'intérieur, un cerf galopant se trouve à l'intérieur sur un fond végétal. Le sens de l'animal change à chaque rang.

En le comparant avec des découvertes archéologiques faites en Mongolie Intérieure, les auteurs de la publication déduisent que ce tissu a une origine chinoise, et daté de la dynastie Yuan (1279-1368 apr. J.C.)[161].

Un autre cafetan conservé dans la collection David à Copenhagen (inv. n° 23/2004) est attribué à l'est de l'Iran ou de la Chine et daté de la première moitié du 14e siècle[162]. Il est cousu de la même façon que cet exemplaire : le dos de la veste est composé de deux pièces de tissu assemblées.

Cat. II-12

Il s'agit d'une collection particulière du Cleveland Museum of Art (inv. n° 1950. 507). Cet exemplaire a déjà été publié au moins par deux fois [163], mais aucune description concrète de l'armure n'est connue, d'après les connaissances de l'auteur.

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond partiel en double-étoffe.

Trame :1er lat de fond, soie brune ; 2e lat de lancé, filé or plat composé d'une lamelle de membrane dorée.

Dimensions de la pièce : H. 21 cm ; L. 13 cm.

[161] WARDWELL. A & ZHAO Feng, 2004, *Style from ...* , p. 49

[162] Cf : http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/textiles/art/23-2004 (le 08/09/2013)

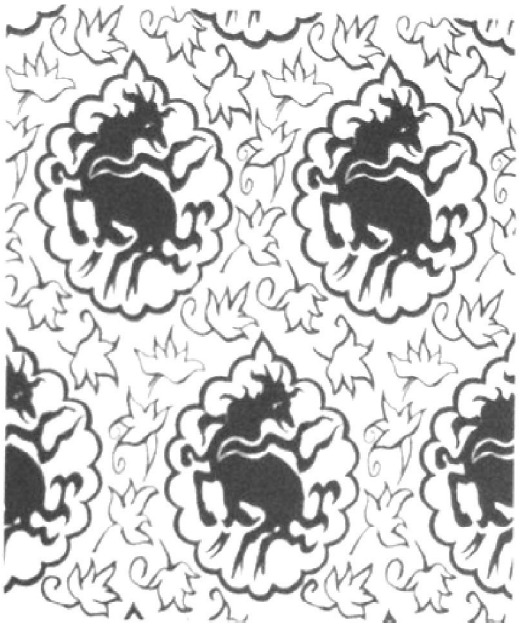
[163] WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* fig. 3

WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, p. 147, fig. 1 A

Cat. II-12



1



2

1, Fragment textile, lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 1950. 507;
2, Dessin du décor reconstitué, antilopes dans des médaillons en forme de bulbe lobé disposés en quinconce.

Commentaire :

Un animal quadrupède flanqué de flammes, interprété comme *qilin*, tourne la tête vers l'arrière. Il se dresse comme pour s'élancer, dans un médaillon lobé en amande. La vrille à grande feuille serpente à l'intervalle.

L'Asie centrale ou le nord de la Chine est donné comme origine de fabrication, selon le musée où il est conservé. Il est daté entre les 13e et 14e siècles[164]. L'assymétrie des motifs dans le médaillon este une caractéristique chinoise de la dynastie Yuan[165]. Mais, selon la composition du filé, il s'agirait d'une fabrication de l'Asie centrale[166].

[164] Cf : http://www.clevelandart.org/art/1950.507?f[0]=field_artist%3ACentral%20Asia%20or%20Northern%20China%2C%2013th-14th%20century, (le10/09/2013)
[165] WARDWELL, A. ,1987, in *B. C. M. A. ,* p. 5
[166] WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art,* p. 133, Appendix I, catégorie I.

Cat. II-13

Cette étoffe aurait été découverte dans la cathédrale Halberstadt, et est conservée au Staatlinche Museen de Berlin (inv. n° K6118) et au Victoria and Albert Museum à Londres (inv. n° 1301-1864) [167].

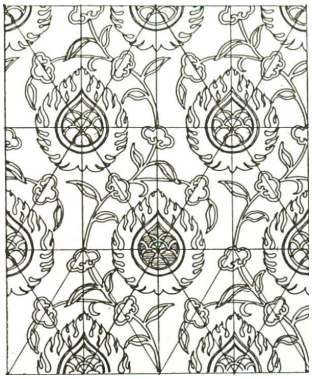
Cat. II-13



1



2



3

1, Fragment textile, lampas, Staatlinche Museen, Berlin, inv. n° K6118 ;
2, Fragment textile, lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 1301-1864 ;
3, Dessin de décor reconstitué

Description[168] :

Lampas lancé 2 lats, fond sergé 3 lie 1 (S) ; liage en taffetas.

Chaîne : chaîne pièce : soie coraille, en tors Z ; chaîne de liage : soie beige, sans torsion appréciable. Proportion : 4P/1L ; 64P+16L/cm.

Trame : 1er lat de fond, soie coraille, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé, soie bleu clair, très fine ; 3e lat de lancé, filé or plat composé d'une lamelle dorée d'un côté en cuir tanné, argentée de l'autre côté. 14 passées/cm.

Lisière : conservée sur l'exemplaire à Berlin, du côté droit, composée de chaîne jaune doublé, en même croisure du fond.

[167] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O114490/textile-fragment-unknown/, (le 07/09/2013)
[168] WILCKENS, L. von, *Mittelalterliche... ,* 1992, Cat. n° 85, p. 53

Rapport du dessin : H. 13 cm ; L. 7.5 cm.

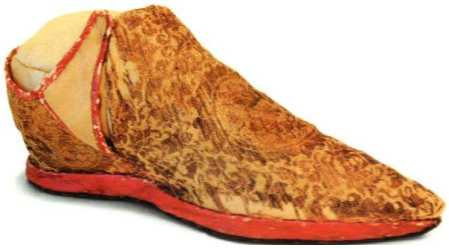
Commentaire :

L'ornement doré en forme de bulbe enflammé est entouré de vrille feuillée où se mélange le motif du fungi. Ce décor est actuellement interprété comme un bouton de lotus[169], enregistré comme le motif « ad pineas », la pomme de pin, dans l'inventaire catholique[170].

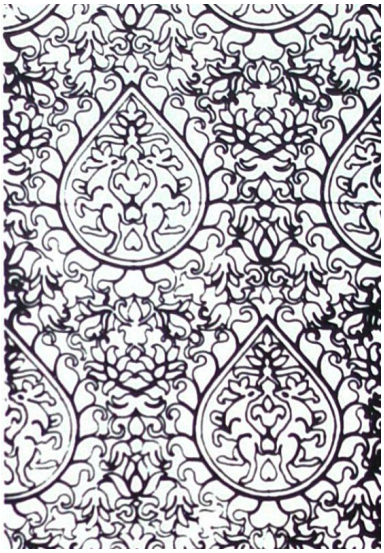
D'après les deux musées où ils sont conservés, ces tissus datent au 14e siècle et ont été fabriqués au Moyen-Orient ou en Asie centrale.

Cat. II-14

1, Chaussure de pape Benoît XI, textile principal en lampas, église San Domenico, Pérouse ;
2, Dessin du décor reconstitué.



1



2

Cat. II-14

Le spécimen est une chaussure ayant appartenu au pape Benoît XI, découverte dans la sacristie de l'église San Domenico, à Pérouse[171].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé 4 lie 1 (Z) ; liage sergé 3 lie 1 (Z).

Chaîne : chaîne pièce : soie jaune, retors Z, simple ; chaîne de liage : de la même épaisseur que le chaîne pièce, simple. La proportion : 4P+1L ; 42-43(P+L)/cm.

[169] KOMAROFF, L. et CARBONI, S., 2002, *Legacy of Gengis Khan … ,* p. 262, cat. n° 76
[170] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 141 ; cf.
http://collections.vam.ac.uk/item/O114490/textile-fragment-unknown/, (le 07/09/2013)
[171] MAGAGNATO, L. éd., *Le stoffe di Cangrande*, Alinari, 1983, Firenze, p. 176-79, carton n° 3
WARDWELL, A., 1987, in *B. C. M. A. ,* fig. 4, 4A, p. 8.
WARDWELL, A., 1988-89, in *Islamic Art,* fig. 21, note 66.
MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, *Cangrande della Scala...*, Cat. n°43, p. 102

Trame : 1er lat de fond : soie jaune, retors très léger, simple ; 2e lat de lancé : filé or plat, simple, composé d'une lamelle de membrane dorée, de 0,7-0,8 mm de largeur. 16 passées/cm.

Rapport du dessin : H.27 cm ; L.18 cm[172].

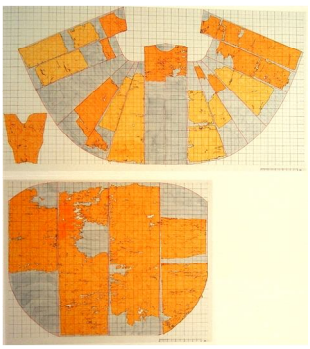
Commentaire :

Une paire d'animaux, probablement des lièvres adossés, se regardant, orne un médaillon ovale décoré de pétales. Ces médaillons sont disposés en quiquonce. Des vignes couvertes de feuilles et de fleurs occupent l'espace entre les médaillons.

Le décor riche de végétaux et le médaillon lobé en forme de bulbe montrent une forte inspiration orientale. Pour cette raison, le tissu a été attribué à la Chine[173]. Mais, plus tard, il a été donné à l'Asie centrale, à cause de la croisure des motifs et de la composition en filé or, daté entre le 13e siècle et le début du 14e siècle[174].

Cat. II-15

Cat. II-15







1 2 3

1, Dessin des fragments composants des vêtements, lampas, découverts dans le tombeau de Cangrande della scala, Civici Musei, Vérone, inv. n° 98, 36306- 36328) ;
2, Détail du textile, fleur de lotus au médaillon en forme de bulbe ;
3, Dessin du décor reconstitué.

[172] Après la restauration en 2004, le rapport du dessin est communiqué comme H. 27 cm, L. 9 cm. Cf. MARINI, P. , NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds., *Cangrande della Scala...,* Cat. n° 43, p. 289

[173] WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* p.9, 14

[174] WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*,p.133, Appendix I, Categorie I

Le spécimen, très fragmentaire, a été découvert dans le tombeau de Cangrande della Scala à l'église Santa Maria Antica[175]. Plus de vingt pièces constituent un pardessus et un manteau, conservés aujourd'hui aux Civici Musei (inv. n° 98, 36306-328)

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 3 lie 1 (S).

Chaîne : chaîne pièce : soie rouge, tordu fortement (sens ?), fil simple ; chaîne de liage : soie jaune d'or, retors (sens ?), fil simple. Proportion : 4 P/ 1 L ; 34 P + 9 L/ cm.

Trame : 1er lat de fond : soie rouge, sans tros appréciable ; 2e lat de lancé : filé or plat composé de lamelle de membrane dorée, de 0,5 mm de largeur. 16 passées / cm.

Lisières : de 0,6 cm de largeur, composée de 2 paires de cordelines de fils de chaîne pièce, puis d'une rayure tissée en taffetas.

Rapport du dessin : H.14 cm ; L. 10 cm.

Commentaire :

Le motif du lotus constitue le décor principal de cette étoffe, mis en relief et inscrit dans un médaillon ogival. A chaque rangée, une rosette minuscule alterne avec un bourgeon aux deux pétales spiralés. Des ornements secondaires alternent également à chaque rang : soit des feuilles étendues en formant une fleur ; soit une fleur de lotus répandant des petites feuilles.

Selon la datation du tombeau, en 1329 apr. J.-C., le tissu est daté entre la fin du 13e siècle et le début du 14e siècle, et fabriqué en Asie centrale.

Cat. II-16

Cet exemplaire comporte deux pièces de tissu, conservées au Cleveland Museum of Art (inv. n° 1945. 14) et au Kunstgewerbmuseum (inv. n° 80. 358).[176]

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond sergé 3 lie 1 (S) ; liage sergé 2 lie 1 (Z).

---

[175] MAGAGNATO, 1983, *Stoffi di Cangrande…*, *Scheda n° 8, Reperto « H »* , p. 153-62
WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art,* fig. 16, 16a, note 61
MARINI, P. , NAPIONE, E. , et VARANINI, G. M. éds. ,2004 , *Cangrande della Scala...* , Cat. n° 30

[176] WILCKENS, L. von, 1992, *Mittelalterliche ...* , cat. n° 72, p. 46
WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* fig. 16, p. 15, note 48
WARDWELL, A. , 1988-9, in *Islamic Art,* fig. 34, 35,

Chaîne : chaîne pièce : soie, bleu foncé, retors Z fort ; chaîne de liage : soie beige, rotors Z léger. La proportion : 4P/1L ; 72P + 18L/cm.

Trame : 1er lat de fond, soie bleu foncé, sans retors ; 2e lat de lancé : filé d'argent composé d'une lamelle de cuir argentée, enroulée dans le sens Z, sur une âme de coton retors Z. 20-21 passées/cm.

Lisière : conservé sur le morceau de Berlin ; de 0,7 cm de largeur, de croisure en sergé dominant de chaîne. Le dessin s'interrompt au bord sur l'axe symétrique.

Rapport du dessin : H.19, 5 cm, L.7,5 cm.

Cat. II-16



1



2

1, Fragment textile, lampas, the Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1945. 14;
2, Fragment textile, lampas, Kunstgewerbmuseum, Berlin, inv. n° 80. 358.

Commentaire :

Le décor doré de la « pomme de pin », *ad pinas*[177], se disperse sur un fond bleu foncé. Deux phénix, selon leurs plumes flottant derrière la queue, flanquent le médaillon. Cette organisation des motifs trahit une tradition du Proche-Orient[178]. Une attribution plus précise, à l'Iraq, est proposée par Wilckens[179]. L'utilisation du coton comme âme de filé or appartient à la tradition du Moyen-Orient. La datation est estimée entre le 13e et le 14e siècle.

177 WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art,* p. 141, Appendix II, « Palmette ».
178 WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* p. 14-16.
179 WILCKENS, L. von, 1992, *Mittelalterliche* ... , p. 46.

Cat. II-17

Ce spécimen se compose de deux fragments conservés en Allemagne. Malgré un manque de description de technique en détail pour les deux fragments, les seules informations fournies d'après les publications indiquent que les deux fragments proviennent du même textile[180].

Cat. II-17


1


2


3

1 Fragment textile, lampas, Bayerisches Nationalmuseum, Munich, inv. n° T102;
2 Détail du décor de *qilin* affrondé dans le médaillon amande du dernier textile ;
3 Détail de textile, lampas, Kunstgewebemuseum, Berlin, inv. n° 68, 2742.

Description[181] :

Lampas lancé 1 lat ; fond satin de 5 ; liage (information non communiquée)

Chaîne : chaîne pièce : soie bleue ; chaîne de liage : soie blanche, fil simple. Proportion : 2P/1L.

Trame : 1er lat de fond : soie bleue, deux paires ou 4 ; 2e lat de lancé : filé d'argent composé d'une lamelle de cuir argenté, enroulée dans le sens S, sur une âme de coton.

Rapport du dessin[182] : H. 46,8 cm ; L. 22,3 cm

---

[180] FALKE, O. von,1936, *Kunstgeschichte der Seidenweberei …* ,3e éd. 1936, p. 37, fig. 305 ;
POPE, A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1964, *S. P. A.* , vol.5, p. 2059, pl. 999B ;
MACKIE, L. W. , 1984, in *Muqarnas*, 1984, p. 142-143, pl. 24 ;
WARDWELL, 1988-89, *Islamic Art*, fig. 44, note. 107 ; WARDWELL, A. , « The stylistic development of 14th- and 15th-century Italian silk design », *Aachener Kunstblätter,* vol. 47, 1976/77, p. 177-226.
ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , *Dschingis Khan und seine Erben,* Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepubulik Deutschland éd. , 2005, Munich, p. 288-289, cat. n° 330.

[181] Selon le fragment conservé à Kunstgewebemuseum, Berlin, inv. n° 68, 2742, cf. POPE, A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1964, *S. P. A.* , vol.5, p. 2059, pl. 999B.

[182] Selon le fragment conservé à Bayerisches Nationalmuseum, Munich, inv. n° T102, cf. ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER,

Commentaire :

Les médaillons en amande sont disposés diagonalement, entourés de bandes de l'inscription arabe « *Glory to our lord the Sultan, the learned and just king, may [God ?] glorify his victories*[183] ». Le bouquet de fleurs et la paire d'animaux quadrupèdes, ornant le médaillon, s'alternent par rang. Selon la comparaison d'O. von Falke avec le décor sur un manuscript persan[184], les animaux sont identifiés comme *qilin*. Cette interprétation est continuellement utilisée jusqu'à aujourd'hui. Les flammes s'élèvent de la tête, des pattes et de la queue. Cela exprime la mythification de l'animal, évoquant l'identification fabuleuse du *qilin*. Mais, les cornes, en forme de ramures, indiquent plutôt une inspiration de la figure de cerf. Dans les médaillons de fleurs, un caractère chinois est reconnu comme, soit *tian* « 天 » le ciel ou *fu* « 夫 » l'homme[185], soit *shou* « 寿 » la longévité[186].

Ce specimen est d'abord attribué par O. Von Falke à une origine persane du 14^{e} siècle. Il est ensuite considéré comme une exportation chinoise de la dynastie Yuan, selon L. W. Mackie. Finalement, A. Wardwell propose une provenance de fabrication du Moyen-Orient, à cause des caractéristiques du tissage et le matériau en coton de l'âme du filé métallique.

G. éds. , 2005, *Dschingis Khan und seine Erben … ,* p. 288, cat. n° 331.

[183] WARDWELL, A. , 1988-1989, *Islamic Art*, vol. III, p. 107.

[184] FALKE, O. von,1913, *Kunstgeschichte der Seidenweberei … ,* vol. 2, 1^{e} éd. 1913, p. 62, fig. 347, 355.

[185] WARDWELL, A. , 1988-1989, *Islamic Art*, vol. III, p. 124, note. 114.

[186] MACKIE, L. W. , 1984, in *Muqarnas*, 1984, p. 142, pl. 24

Catégorie III

Cat. III-1







1 2 3

1, Dalmatique, textile principal en lampas, découvert dans la Alte Kapelle, Diozesanmuseum, Ratisbonne ;
2, Fragment textile, lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 8288-1863;
3, Dessin du décor reconstitué pour les motifs inspirés de l'art Chinois.

Cat. III-1

Cet exemplaire est une dalmatique découverte à l'*Alte Kapelle*, et conservée au Diozesanmuseum, à Ratisbonne[187]. Un autre fragment, de même provenance, est conservé au Victoria & Albert Museum (inv. n° 8288-1863)[188]. Un autre exemplaire, constituant une chasuble conservée en tant que relique à l'Alte Kapelle, appartient aussi à ce type de textile comme le spécimen présent.

Description :

Lampas rayé lancé 1 lat ; fond satin de 5 ; liage sergé 2 lie 1 S.

Chaînes :

[187] FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Ernst Wasmuth G. M. B. H. , Berlin, 1e éd. 1912, 2e éd. 1936, Cat. n° 292, 293.
MACKIE, L. W. , « Towards an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerationsé », in *Muqarnas*, 1984, vol. 2, p. 127-146, pl. 22

[188] Cf.: http://collections.vam.ac.uk/item/O109136/woven-textile-unknown/ , (le 18/03/2014)

Chaîne pièce : soie, fort retors Z, formant des raiyures en couleur en bleu, noir, blanc, orange et vert.

Chaîne de liage : soie beige, ou sans colorisation, fort retors Z, de 0,2 mm de diamètre.

Proportion : 5P/1L ; 80P+16L/cm.

Trame : 1er lat de fond, soie beige, sans torsion appréciable, ou retors Z très léger, de 0,5 mm de diamètre ; 2e lat de lancé, filé or, composé d'une lamelle plate, dorée d'un côté, de 0,5 mm de largeur unique. 17 passées/cm.

Lisière : de 0,4 cm de largeur conservée ; composée d'une cordeline de quatre chaînes pièces, où enroulent sans doute toutes les trames de fond ; ensuite, d'une rayure tissée avec chaîne pièce jaune, en croisure de satin de 5.

Rapport du dessin : H. 22 cm ; L. environ de 27 cm.

Commentaire :

Le tissu est composé de bandes verticales avec des ornements variés, par exemple le fragment de Londres, de gauche à droite :

- la bande A, bleue, de 4,8 à 4,9 cm de largeur, avec quatre décors alternés : deux médaillons cernés de quatre-feuilles avec des motifs différents sont séparés par deux motifs géométriques, l'un d'étoiles hexagonales , l'autre de huit points ;

- la bande B, noire, étroite, de 1,3 à 1,4 cm de largeur, couverte de motif de vrille, de quatre-feuilles, d'animaux, du nœud et de fleurs ; une répétition de la bande B ;

- la bande C, l'inscription blanche, en naskh, « la gloire, la victoire et la prospérité », sur un fond doré brillant ;

- une répétition de la bande B ;

- la bande D, de 5,3 cm de largeur, avec quatre motifs inspirés de l'Extrême-Orient, celui du félin, probablement du lion, du canard, du cerf, et de la tortue[189] ;

- une répétition de la bande B ;

- la bande E, verte, décorée de la même manière que la bande A ; une dernière répétition de la bande B.

Ce tissu a été considéré comme une fabrication chinoise pour le marché islamique jusqu'au début

[189] Selon la description donnée au Musée, les quatre motifs zoomorphes sont identifiés comme le lion, le phénix, le cerf et la tordue.

des années 1980[190]. L'Asie centrale a été proposée comme lieu de fabrication pour la première fois dans les années 1950, puis confirmée par Wardewell en 1989[191]. Aujourd'hui, ces deux origines sont mentionnées dans la description de l'objet par le musée, avec une datation estimée dans la première moitié du 14e siècle[192].

Cat. III- 2


1


2

1, Fragment textile, lampas, conv. *Victoria & Albert Museum of Art*, Londre, inv. n° 8601-1863.
2, Dessin reconstitué de décor sur la bande la plus large (Dessin Y. Zhai)

Ce spécimen est représenté par le fragment conservé au Victoria & Albert Museum (inv. n° 8601-1863)[193]. Il provient d'une manche d'une tunique aujourd'hui conservée au Diozesanmuseum à Ratisbonne[194].

Description :

Lampas rayé de chaîne, lancé 2 lats ; fond satin de 5 ; liage taffetas.

Chaînes :

Chaîne pièce : soie, en retors Z, formant des rayures en rouge, orange (actuellement gris beige), verte, soie bleue, puis avec un groupe absent, peut-être en blanche[195].

Chaîne de liage : soie jaune, sans torsion appréciable ou très légère. Proportion : 5 P / 1L. Trames : 1er lat de fond : soie brune, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé métallique composé de lamelle plate de cuir d'un côté doré, de l'autre côté argenté ; 3e lat de lancé : soie blanche, sans torsion appréciable.

---

190 FALKE, O. von, 1912, 1936, *Kunstgeschichte...* , p. 37
KENDRICK, A. F. , *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period,* London 1924, p. 65, cat. n° 993, pl. XXI
MACKIE, L. W. , 1984, in *Muqarnas* … , pl. 22.

191 MULLER, Th. et al., *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Munich, 1955, fig. 60, p. 30-31
WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, fig. 5

192 Cf.: http://collections.vam.ac.uk/item/O109136/woven-textile-unknown/ (le 17/03/2014)

193 MARINI, P. , NAPIONE, E. , et VARANINI, G. M. éds. , 2004, *Cangrande della Scala ...* , Cat. n° 47
Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O114479/textile-fragment-unknown/ (le 17/03/2014)

194 BAUMGARTEL- FLEISCHMANN, « Die regensberger Heinrichsgewänder », in *Die Alte Kapelle in Regensburg,* SCHIEDERMAIR, W. al. éds. , 2002, p. 257-65, p. 385, n° 665

195 KENDRICK, A. F. , 1924, *Catalogue of Muhammadan…* , p. 66, cat. n° 995, pl. XXI

Rapport du dessin : H.18,3 cm, L.13,5 cm

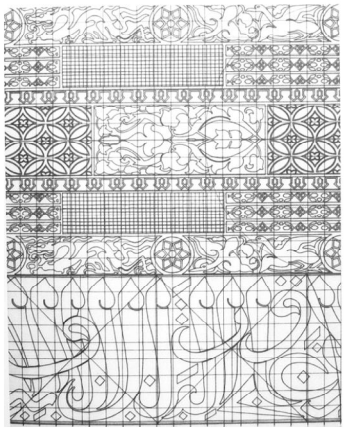
Commentaire :

Le tissu polychrome se présente en bandes verticales. Cependant, le seul motif reconnaissable se déroule dans la bande la plus large, de 4,9 cm : deux canards se divertissent entre des plantes aquatiques, probablement des lotus. Une bande très mince, de 1,1 cm de largeur, ornée d'un motif géométrique sépare les autres bandes. Identique au tissu précédent (Cat. III-1), ce fragment a d'abord été attribué à la Chine pour le marché occidental[196]. Puis, il a donné à une origine musulmane dans l'ouest de la Chine[197]. Le musée conservateur précise cette dernière proposition, à l'Asie centrale, avec une datation dans la première moitié du 14e siècle.

Cat. III-3







1 2 3

1, Fragments textile, lampas, découvert dans la tombe de Cangrande della Scalla, Civici Musei, Vérone, inv. n° 99 36281 36283 ;
2, Dessin du décor reconstitué, coloré
3, Dessin du décor reconstitué.

Cet exemplaire a été découvert dans la tombe Cangrande, conservée aujourd'hui aux Civici Musei, à Vérone. Il a été publié dans les années 1920[198]. Une recherche plus scientifique au niveau

[196] KENDRICK, A. F. , 1924, *Catalogue of Muhammadan…* , p. 66.
[197] MULLER, Th. et al. , *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Munich, 1955, p. 30-31.
WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, fig. 24.
[198] SANGIORGI, G. , « Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I della Scala », in *Bollettino d'arte del Ministero della*

de technique a été engagée dans les années 1980[199].

Description :

Lampas rayé de chaîne, lancé 1 lat ; fond satin de 5, liage taffetas ;

Chaînes : chaîne pièce : soie, fort retors Z, formant des rayures en couleur jaune d'or et vert bleu ; chaîne de liage : fils identiques au chaîne pièce. Proportion : 5 P / 1 L ; 70P+ 14L / cm.

Trames : 1er lat de fond : soie jaune d'or, avec torsion très légère ; 2e lat de lancé : filé or composé de lamelle plate de membrane dorée et argentée sur deux côtés, 14 passée / cm.

Lisières : de 0,6-0,65 cm de largeur conservée, composée des chaînes pièce jaune d'or, en croisure de satin de 5 ; la laize de 100 cm après restauration.

Rapport du dessin : H.26, 5 cm ; L.21 cm.

Dimensions de la pièce : H. 110 cm ; L. 80 cm.

Commentaire :

Le textile strié de jaune et bleu présente trois groupes d'ornements. 1e groupe : l'inscription dorée sur un fond jaune de 8,7 cm de largeur actuellement, transcrit comme « al-Malik al-Ashraf al-a'la », donc « le plus noble roi et maître », a probablement été composée par un non-musulman[200]. 2e groupe : sur le fond vert bleu, composé de deux stries de 5,2 cm de largeur : l'une est décorée de dragons, de l'étoile à six points et de canards ; l'autre comporte des motifs géométriques. 3e groupe : d'environ 6 cm de largeur, il présente les ornements symétriques de lobes variés et des entrelacs de cercles, flanqués par un décor linéaire, courbé en forme de paire de flèches.

Même avec les analyses des colorants et du filé métallique, le lieu de fabrication des textiles découverts dans la tombe de Cangrande n'est toujours pas être confirmé. Pour l'instant, l'accord est pour une origine de fabrication en Asie centrale, à la fin du 13e siècle ou au début du 14e siècle, en raison d'un style hybride mêlant l'Extrême-Orient et l'Islam[201].

Pubblica Istruzione, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, Millan Rome, 1921-22, vol. XV, p. 443-457, Textile A

[199] FRATTAROLI, P., « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande...*, MAGAGNATO, L. éd., 1983, p. 76-93
MARINI, P., al. éds., 2004, *Cangrande della Scala...* , Cat. n° 22, p. 303

[200] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 100, fig. 14
MONAS, Lisa, « L'origine orientale delle stoffe di Cangrande : confronti e problemi », in *Cangrande della Scala ...* , 2004, p. 129

[201] MARINI, P. al. éds., *Cangrande della Scala ... ,* cat. n°22, p. 283-84 ;
WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 100, fig. 14

Cat. III-4



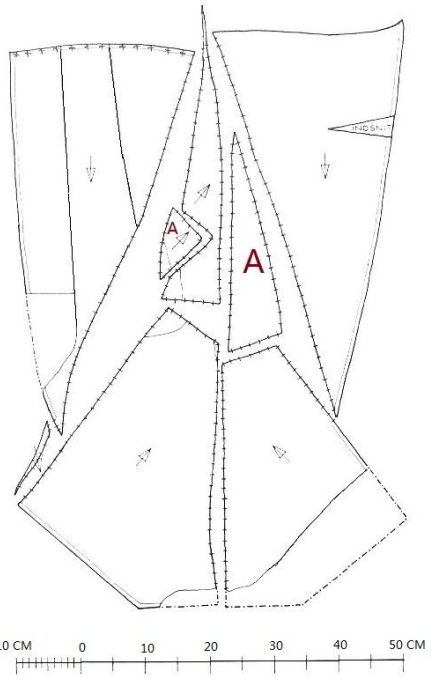
1



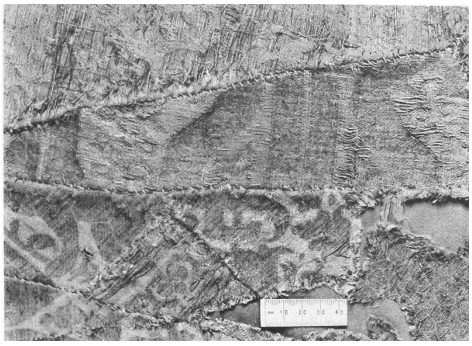
2



3



4



5

1, Fragment textile composant la chasuble, lampas, Nationalmuseet, Copenhagen, inv. n° D633a;
2, Dessin de décoré reconstitué à motif de griffons du fragment précédents (Y. Zhai) ;
3, Capuche après restauration, Nationalmuseet, Copenhagen, inv. n° D633;
4, Dessin de la composition de la capuche ;
5, Détail de la capuche, le fragment A, samit.

Ce tissu, constitué de deux pièces, provient d une capuche (inv. n° D633) et d'un morceau de chasuble (inv. n° D633a), découvert dans la cathédrale Aarhus et conservé t au Nationalmuseet à Copenhagen[202]. La capuche est cousue des plusieurs fragments. Parmi eux, deux fragments signalés par lettre « A », qui se différencie du spécimen principal en lampas, proviennent du même tissu en

[202] MICHELSEN, V. , « To korkåber fra Århus domikirke », in *Nationalmuseets arbejdsmark*, 1967, p. 43-54
WILCKENS, L. Von, *Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, 1991, p. 87, Fig. 89
WARDWELL, A. , 1988-89, fig. 4, Appendix I, p. 133
WARDWELL, A. , « Recentely Discovered Textiles Woven in the Western Part of Central Asia before A.D. 1220 », in *Textile History*, 1989, vol. 20, n° 2, fig. 3, 8, p. 175-84
FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. – M. K. , *Woven Treasures – Textiles from the World of Islam*, the David Collection, 1993, Copenhagen, Cat. n° 13, p. 101

samit.

Description :

D633 et D 633a :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage sergé 2 lie 1 (Z).

Chaînes : chaîne pièce : soie bleue, fil double ; chaîne de liage : soie blanche, fil simple. Proposition : 2(x2)P/1L ; 24-28 (x2)P + 12-14 L / cm.

Trame : 1er lat de fond, soie blanche ; 2e lat de lancé, filé or plat composé de lamelle de substrat animal, dorée des deux côtés.

Rapport du dessin : H. 16-18 cm ; L. 29-30 cm.

Tissu A sur D633 :

Samit façonné 3 lats, lié en sergé 2 lie 1 Z.

Chaînes : chaîne pièce : soie bleue, retors Z ; chaîne de liage : soie blanche, en retors Z. Proportion : 4 P / 1 L ; 60P+15L / cm.

Trame : 1er lat de fond, soie blanche, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé, filé or d'une lamelle plate de substrat animal, argentée et dorée des deux côtés ; 2e lat de lancé, filé or composé de lamelle de substrat animal, argentée et dorée d'un côté, enroulée Z sur coton, retors Z.

Commentaire :

Trois type de bandes verticales constituent l'ornement du tissu : la bande A, au motif du grand médaillon hexagonal en forme d'alvéole ; la bande B, dominée par la couleur or, composée de deux chaines de feuilles stylisées ; la bande C, au motif principal de deux griffons. Sur le fragment de la capuche (inv. n° 633) se trouve une inscription façonnée, « Amal[Zaki?] ibn hajji Ahmad », traduit comme « fabriqué par [Zaki?], fils de Hajji Ahmad »[203]. Elle nous informe que ce tissu a sans doute été fabriqué dans la région musulmane dont le père de l'artisan a accompli le pèlerinage à la Mecque. Par ailleurs, les deux morceaux en samit composant ce fragment ne peuvent être identifiés.

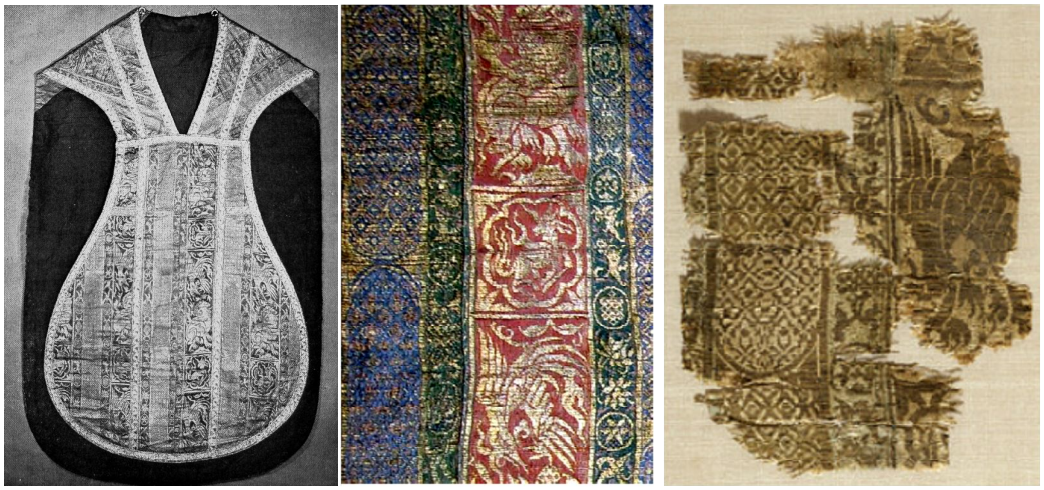
La datation et l'origine de fabrication de ce spécimen sont discutées depuis longtemps. Selon le contexte de cette découverte, il a d'abord été daté de l'époque médiévale[204]. Ensuite, Leonie von

[203] FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. – M. K. , 1993, p. 101
[204] MICHELSEN, V. , 1967, in *Nationalmuseets Arbejdsmark*, p. 46

Wilckens l'a attribué à la fin du 12e siècle, ou début du 13e siècle, en Iraq[205]. Wardwell le considère comme une fabrication de l'ouest de l'Asie centrale, parce que le filé or de lamelle organique plate présente une caractérisque de la région Transoxiane[206]. Folsach partage cette attribution en quelque sorte. En comparant avec d'autres éléments de la David Collection, qui comportent le filé or de lamelle enroulée sur un coton comme celui sur les morceaux rejoints du fragment A, ce tissu est daté du 13e siècle, dans l'est du monde islamique, probablement en Transoxiane.

Cat.III-5

Cat.III-5



1 2 3

1, Chasuble de Hedwig, principal textile en lampas, Hall au Tyrol ;
2, Détail de la chasuble, rayures à l'ordre C-B-A-B-C ;
3, Fragments textile, lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 8291A-1863

Cet ensemble est conservé dans deux collections : une chasuble découverte dans le couvent de Hall en Tyrol[207], et deux fragments conservés au Victoria & Albert Museum (inv. n° 8291A-1863)[208]. Bien que leur relation n'ait jamais été certifiée, selon les analyses techniques, une provenance commune est plutôt admise.

[205] D'abord, L. von Wilckens l'a attribué à l'Asie centrale, cf. : WILCKENS, L. von, « Seidengewebe in Zusammenhang mit der heiligen Elisabeth », in *Sankt Elisabeth, Fürstin, Dienerin, Heilige,* Sigmaringen, 1981, p. 289. Et puis, elle a proposé une limite la plus orientale de l'originie, en Iran, dans une discusion avec le fragment, M5 découvert dans la nécropole à Bamberg, cf. : WILCKENS, L. von, 1987, in *Textile Grabfunde*..., p. 73. Plus tard elle a donné une proposition pour l'Iraq, cf. WILCKENS, L. von, *Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, 1991, p. 87, fig. 89

[206] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, p. 99, 104, note 100, p. 126-27, note 157, p. 129-30; WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk … ,* note 46, p. 141.

[207] GRIESSMAIER, V. , « Eine Kasel aus Hall in Tirol », in, *Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols: Festschrift für Landeskonsvervator Dr. Oswald Graf Trapp,* GRITSCH, Johanna ed., Schlern-Schriften, Innsbruck, 1959, p. 63-67

[208] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O114480/textile-fragments-unknown/ (le 08/02/2014)

Description :

Chasuble de Hedwig, à Hall en Tyrol[209] :

Lampas rayé de chaîne, lancé 1 lat ; fond en taffetas, liage en sergé.

Chaîne : chaîne pièce : soie, formant des rayures en couleur rouge, verte et bleue ; chaîne de liage : soie beige. Proportion : 4 P/ 1 L ; 90 (P+L)/ cm

Trame : 1er lat de fond, soie orange ; 2e lat de lancé, filé or d'une lamelle plate dorée. 30 lats (1e lat + 2e lat)/cm

Dimensions de l'objet : H.106 cm ; L. 69 cm[210].

Fragments au Victoria & Albert museum (inv. n° 8291&A-1863)[211] :

Lampas rayé de chaîne, lancé 1 lat, fond en taffetas, liage en sergé 3 lie 1.

Chaîne: chaîne pièces : soie, en retors Z, formant des rayures en couleur beige (fanée de couleur orange-rouge), blanche, et bleue. Proportion : 4P/1L ; 68P +17L/cm.

Trame : 1er lat de fond, soie blanc-pêche, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé, filé or composé de lamelle plate de cuir tanné, dorée et argentée. 1 passée composée un lat de fond et un lat de lancé ; 15 passées/cm.

Commentaire :

Les ornements des deux collections sont identiques, organisés en trois bandes : la bande A, rouge, de 6,5 cm de largeur, deux groupes de motifs zoomorphes alternés : un *qilin* en métaillon multilobé et une confrontation entre un oiseau et un quadrupède, probablement le phénix et le lion ; la bande B, vert foncé, de 2 cm de largeur, le motif de la chasse et le motif de fleur se séparent par un nœud ou une étoile à six points en médaillon ; la bande C, bleue, de 4 cm de largeur, deux types de motifs géométriques formant une grille dans un cartouche ovale. Les trois bandes se déroulent dans l'ordre comme BABCBAB... L'exemplaire du ne comporte pas une décoration complète, de plus sa couleur est fanée. Cependant, les ornements conservés sont identiques à ceux de la chasuble. Selon les informations communiquées, il n'y a pas non plus de contradiction visible sur le tissage des deux exemples. Il est donc convenable de les considérer comme un même tissu.

---

[209] GRIESSMAIER, V. , 1959, p. 63, note 2; GOTTSCHALK, J. , « Ein Fürstenmantel der Herzogin Hedwig von Schlesien (st. 1243) aus chinesischem Goldbrokat? Beiträge zur Handelsgeschichte des Ostens », in *Zeitschrift für Ostforschung:Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa*, 1966, vol. 15, n° 2, p. 404, note 3

[210] Une largeur du textile est déduite de 72,5 cm. Cf. GRIESSMAIER, V. , 1959, in *Beiträge...* , p. 64

[211] MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds., *Cangrande della Scala : La morte e il correto di un principe nel medioevo europeo*, Marsilio Editori, 2004, Venise, Cat. n° 50 p. 306

Les fragments de Londres ont été attribués à la Syrie mamelouke[212], puis à la Chine pour le marché occidental[213]. Aujourd'hui, l'Asie centrale est considérée comme l'origine la plus probable par plusieurs publications[214]. Faute d'étude, le textile de la chasuble est daté d'après d'autres tissus funéraires découverts en Europe. La Chine a d'abord été évoquée comme lieu de fabrication, et actuellement c'est plutôt l'Asie centrale ou l'est de l'Iran[215].

Les fragments du Victoria & Albert museum sont proposés à une datation de la première moitié du 14e siècle.

[212] « In origine erano stati denominati « siriani, XIV secolo », poi « armatura mamelucco-egiziana del XIII secolo intessutq con iscrizioni arabe » (1893)… », cf. MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds. ,*Cangrande della Scala : La morte e il correto di un principe nel medioevo europeo*, Marsilio Editori, 2004, Venise, Cat. n° 50, p. 306

[213] KENDRICK, A.F. , *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period*, Londres, 1924, n° 996, p. 66

[214] MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds. , 2004, *Cangrande della Scala … ,* cat. n° 50, p. 306 ;
Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O114480/textile-fragments-unknown/;

[215] GRIESSMAIER, V. , 1959, in *Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols…*, p. 65;
RITTER, M. , « Kunst mit Botschaft: Der Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abu Sa'îd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien) – Rekonstruktion, Typus, Repräsentationsmedium », in *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie,* Markus Ritter, M. et Korn, L. éd., Wiesbaden, 2010, vol. 2,p. 117,

Cat.III–6

Cat.III-6



1



2

1, Chasuble, principal textile en lampas, découvert à la Alte Kapelle, Ratisbonne ;
2, Détail de la chasuble, rayures dans l'ordre B-C-B-A-B-C-B-A ;

Cet exemplaire est une chasuble, découverte dans l'ancienne chapelle, Alte Kapelle, à Ratisbonne. Il y a également une dalmatique du même type de textile, au motif de lions. Ils sont connus sous le nom de « vêtements de Henri VI du Saint-Empire », mais aucun élément ne permet de les associer à cet empereur[216].

Description[217] :

Lampas en soie, rayé de chaîne.

Chaîne : chaîne pièce, soie, en paire.

Trame : lat de lancé, filé or d'une lamelle plate dorée.

Mesures de la pièce : H. 142 cm ; L. 99,7 cm.

Rapport du dessin : H. 42 cm ; L. 24,2-24,8 cm[218].

Commentaire :

Le textile présente des ornements en stries verticales : la bande A, composée de dragons et de phénix, altnernant avec un carré au motif quadrifolié ; la bande B, la plus étroite, comportant

[216] MULLER, Th. et al. , *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Munich, 1955, fig. 72, p. 30 ;
WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, fig. 23
BAUMGARTEL-FLEISCHMANN, R. , « Die Regensburger Heinrichsgewänder », in *Die Alte Kapelle in Regensburg*, SCHIEDERMAIR, W. éd., Schnell + Steiner, 2002, Regensburg, p. 257-65, fig. 161

[217] Caratéristiques techniques peu communiquées ; seules informations accessibles cf. WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, Appendix I, Categorie 1, fig. 23, p. 133 ; BAUMGARTEL-FLEISCHMANN, R., 2002, in *Die Alte Kapelle … , n*ote 663, p. 385

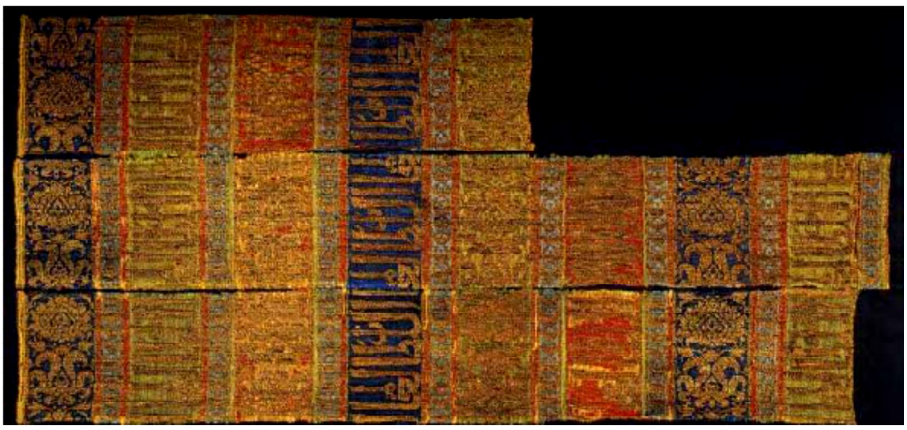
[218] BAUMGARTEL-FLEISCHMANN, R. , 2002, in *Die Alte Kapelle … , n*ote 663, p. 385

plusieurs ornements à petite échelle : un cartouche à motifs géométriques, ou des vrilles, dans un petit médaillon à une étoile à six points ou à un nœud ; le motif de la chasse, où un chien poursuit un lièvre ; la bande C, composée de quatre types de décors organisés en secteur : un motif de palmier flamboyant ; une combinaison de deux motifs : la croix et les vagues, en forme de damier ; un motif de vigne à cinq feuilles ; et une grille de cercles entrecroisés. Les trois bandes se répètent dans l'ordre BABCBABCB etc.

Le décor du textile montre un mélange du style extrême-oriental et occidental. En plus, le dragon est caractéristique de l'Asie centrale. En le comparant avec les autres vêtements découverts au même endroit, ce tissu est attribué à l'Asie centrale et daté du début du 14^{e} siècle[219].

Cat. III-7

Cat. III-7



1

1, Fragments textiles, lampas, Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 75. 259.

Composé de quatre fragments, le tissu est conservé au Kunstgewerbemuseum de Berlin (inv. n° 75.259). C'était une relique conservée dans la chapelle de Sainte-Marie à Danzig, avec une dalmatique et une chasuble du même type de tissu, dont les fragments se trouvent aussi au Kunstgewerbemuseum[220].

Description :

Lampas rayé de chaîne, lancé 1 lat, fond satin de 5, liage en taffetas.

[219] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, Appendix I, Categorie 1, fig. 23, p. 133
WILCKENS, L. von, *Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, 1991, p. 92- 93 fig. 97
[220] WILCKENS, L. von, 1992, *Mittelalterliche ... ,* Cat. n° 82-83, p. 50-53

Chaîne : chaîne pièce : soie, en retors Z, bleu foncé, bleu claire, vert claire et beige ; chaîne de liage : soie, beige, en retors Z. Proportion : 4P /1 L ; 76P + 19 L / cm.

Trame : 1er lat de fond : soie rouge, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de membrane, enroulée sur une âme en coton, dans le sens Z. 17-18 passées/ cm.

Lisière : conservé sur les côtés gauche de deux fragments, composé de chaîne pièce en couleur jaune et verte.

Rapport du dessin : H. 8,5 cm : L. 16,5 cm.

Commentaire :

Les ornements sont organisés sur des rayures de largeurs différentes. Trois groupes de décor alternent, dans l'ordre ABCB : A, une fleur de lotus et un bouton en forme de bulbe-palmette se succèdent ; B, une bande étroite est décorée de croissants avec une perle ; C, une inscription en *naskh* : « le Sultan le plus sage » (as-sultān-al-'ālim).

Cet ensemble de tissus, daté du 14e siècle, a d'abord été attribué à l'Egypte[221]. A partir des années 1980, en le comparant avec les tissus découverts dans le tombeau de Cangrande[222], une origine iranienne est proposée[223].

[221] FALKE, Otto von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Ernst Wasmuth G. M. B. H. , Berlin, 1er éd. 1913, 3e éd.1936, fig.309, p.37-38;

[222] GRUBE, Ernst J. , « Il problema delle stoffe di Cangrande », in *Le Stoffe di Cangrande...*, MAGAGNATO, L.éd., 1983, p. 42-46, note 7

[223] WILCKEN, Leonie von, 1992, *Mittelalterliche ... ,* Cat. n° 82, p. 50-51
Sans contradiction, Anne Wardwell l'attribue à l'origine du Moyen-Orient. Cf. WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art*, fig. 41, note 106, Appendix I, categorie V, p. 133

Catégorie IV :

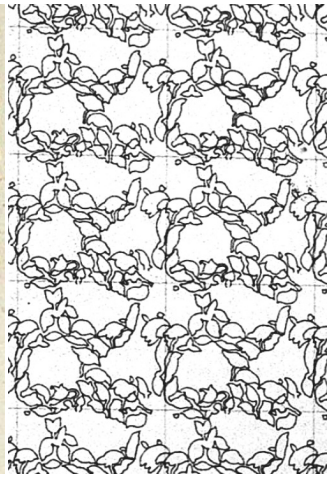
Cat. IV-1

Cat. IV-1



1,







2 3 4

1, Fragment textile G, lampas, Civici Musei, Vérone, inv. n° 100 ;

2, Détail du textile, lisière droite ;

3, Dessin de décor, fond foliolé ;

4, Dessin de décor, motifs zoomorphes.

Ce tissu a été découvert en très bon état dans le coffre de l'épée d'Alberto I Canfrancesco della Scala (Textile G) dans la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Georges à Bamberg. Il est conservé actuellement aux *Civici Musei*, à Vérone (inv. n° 100)[224].

[224] FRATTAROLI, Paola, « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande...*, MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 138-144
MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds., *Cangrande della Scala : La morte e il correto di un principe nel medioevo europeo*, Marsilio Editori, 2004, Venise, Cat.no 25, p. 285

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas, liage en sergé 4 lie 1 (S).

Chaîne : chaîne pièce : soie jaune d'or, retors Z ; chaîne de liage : soie jaune d'or, très mince, retors Z. Proportion : 4 P / 1 L ; 68 P +17 L/ cm.

Trame : 1e lat de fond : soie jaune d'or, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle plate de membrane dorée, de 0,5 mm de largeur. 16 passées / cm.

Lisières : tous les deux conservés, façonnés en toile d'une largeur de 0,75-0,8 cm, composés d'environ 20 groupes de chaînes pièces doubles, et de 2 fils de cordeline formés de 4 chaînes.

Laize : 45,5 cm[225].

Dimensions de la pièce : H. 97 cm ; L. 45,5 cm.

Rapport du dessin : H. 4,5-5 cm ; L. 4,5-5 cm.

Commentaire :

Un rang d'oiseaux et un rang de lapins avec des félins alternent pour composer le décor. Les animaux se cachent dans un fond foliole. Le décor, aux motifs impossibles à saisir d'un seul coup d'œil, brille grâce au filé or.

Grace à la découverte du tombeau de Cangrande I, daté en 1329, la datation de la première moitié du 14e siècle, et une attribution à l'Asie centrale, sont largement admises[226].

[225] L'information d'arpès la publication la plus récente : MARINI, P. , NAPIONE, E. & VARANINI, G. M. éds. , 2004,*Cangrande della Scala … ,* Cat. n° 25, p. 285.

[226] Depuis une des premières publications du spécimen dans les années 1920, une attribution à l'Asie centrale a été proposée, d'après une comparaison avec le textile découvert dans la tombe de Bénédicte XI à Pérouse. Cf. SANGIORGI, G. , in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, p. 452 ; WARDWELL, A. , 1988-89, in *Art Islamic,* fig.15 ; MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds., 2004, *Cangrande della Scala …* , Cat. n° 25, p. 285-86

Cat. IV-2

Cat. IV-2


1,

2,

1, Tunique composée des textile F fragmentaire, lampas, découverte dans le tombe de Cangrande I, Civici Musei, inv. n° 36294-36296, 36297-36305, 36344 ;
2, Detail du textile F, motifs zoomorphes sur fond foliolé.

Le textile a été découvert dans la tombe de Cangrande I (Textile F), constituant une tunique composée de 13 fragments. Il est actuellement conservé aux Civici Musei (inv. n° 36294-36296, 36297-36305, 36344)[227].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond en sergé 3 lie 1 (Z), liage sergé 3 lie 1 (S) ;

Chaîne : chaîne pièce : soie, bleu vert, en retors S fortement ; chaîne de liage : soie jaune, en retors S. Proportion : 3 P/ 1L ; 46-47 P + 10-13 L / cm.

Trame : 1e lat de fond : soie, bleu vert, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle plate de membrane dorée, de 0,5mm de largeur. 18 passées / cm.

Lisières : de 0,5 cm de largeur, composés de 16 groupes de fils de chaîne double, brunâtre, probablement de chaîne de liage en couleur jaune, tissés en sergé 3 lie 1 (Z), avec 3 fils de cordeline retors de 4 chaînes à l'extrémité.

Rapport du dessin : non communiqué.

Commentaire :

Le textile comporte des ornements fortement semblables à ceux de l'exemple Cat. IV-1. Une différence plus marquée se voit sur le motif des oiseaux : deux canards au cou tendu se regardent et

[227] SANGIORGI, G. , 1921-22, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*,, vol. XV, p. 443-457, fig. 6, Textile F ; FRATTAROLI, P. , « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande...*, MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 124-129 ; MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds. , *Cangrande della Scala : La morte e il correto di un principe nel medioevo europeo*, Marsilio Editori, 2004, Venise, Cat. n° 29, p. 289.

se distinguent de l'exemple précédent en tournant la tête dans des sens opposés.

Sa fabrication est attribuée à l'Asie centrale, dans la première moitié du 14e siècle[228].

Cat. IV-3

Cat. IV-3



1



2

1, Fragment textile, lampas, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1989. 19. 1 ;
2, Dessin du décor, phénix volant sur fond floral.

Textile conserve au Museum of Art de New York (inv. n° 1989. 19. 1)[229].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas ; liage en taffetas.

Chaîne : chaîne pièce : soie rouge, simple, en retors Z, chaîne de liage : soie en couleur bronzé, en retors Z. Proportion : 8 P/ 1 L ; 72 P + 9 L / cm.

Trame : 1e lat de fond, soie crème, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de papier argentée, et dorée, enroulée dans le sens Z, sur l'âme soie en retors Z ; 19 passées /cm.

Lisières : conservé un à côté gauche ; réalisé en trois stries en taffetas, chacune composée de 4 chaînes pièce ; à l'extrémité avec une marge de boucles formés de toutes les trames, d'une largeur de 0,8 cm.

Dimensions de la pièce : H. 66,2 cm ; L. 72,2 cm[230].

[228] MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds. , 2004, *Cangrande della Scala …* , cat. n° 29, p. 289
[229] WATT, J. & WARDWELL. A. , 1997, *When Silk …* , cat. n° 40, p. 150-151
[230] Le rapport de dessin est déduit à la hauteur environs de 10 cm, à la largeur d'environs de 18-19 cm.

Commentaire :

Le phénix à queue courte levée est disposé en quinconce, et le sens du vol change alternativement. Un fond dense de pivoines et de lotus complexifiant le décor du textile occupe un espace important : chaque pivoine discerne un phénix. Le décor d'ensemble du tissu est pommelé doré en masse.

L'exemple, daté de la fin du 13e siècle, se caractérise par un style chinois, mais avec les techniques de l'Asie centrale[231]. C'est pourquoi les chercheurs ne sont pas certains de son lieu de fabrication et proposent soit l'Asie centrale, soit le nord de la Chine[232].

Cat. IV-4

Cat. IV-4



1



2

1, Fragment textile, lampas, David Collection, Copenhagen, inv. n° 46a-b/1992.
2, Dessin reconstruit du motif de phénix (Dessin Y. Zhai)

L'exemple comporte plusieurs fragments conservés séparément dans deux établissements : le musée d'art de Cleveland (inv. n° 1989.19, 1-3) et la David Collection à Copenhague (inv. n° 46a-b/1992)[233].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond en taffetas, liage en taffetas.

Chaîne : chaîne pièce : soie rouge, en retors Z, simple (occasionnellement double) ; chaîne de liage, soie corail (couleur bronzée fanée), en retors légers Z. Proportion : 8 P/1 L ; 64-66 P + 9 L / cm.

[231] Le tissu Cat. IV- 3 présente la composition de tissage identique à celle du spécimen Cat.I-6. Ce dernier est considéré comme une fabrication impériale en Asie centrale, probablement de Besh-Baliq. Cf. WARDWELL, A. , 1992, in *B. C. M. A* ., vol. 79, n° 10, p. 369-72, fig. 17; il peut aussi être une fabrication de Dadu, après le déplacement des tisserands de Besh-Baliq en 1275, cf. WATT, J. et WARDWELL. A. , *When Silk …*, 1997, cat. n° 40, p. 150.

[232] WATT, J. et WARDWELL. A. , *When Silk …*, 1997, cat. n° 40, p. 150

[233] WATT, J. et WARDWELL. A. , *When Silk …*, 1997, cat. n° 41, p. 152
FOLSACH, K. von et BERNSTED A. –M. K., *Woven Treasures : Textile from the World of Islam*, The Daved Collection, 1993, Copenhagen, Cat. n° 18, p. 54, p. 102-03

Trame : 1e lat de fond : soie jaune claire, sans torsion appréciable ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de papier argentée et dorée, enroulée dans le sens Z, sur l'âme de soie crème en retors Z[234] ; 19 passées / cm.

Lisières : réalisées en taffetas par toutes les trames, avec une marge de boucles.

Dimensions de la pièce : H. 51,3 cm ; L. 75,6 cm[235].

Commentaire :

Un rang de phénix s'élevant alterne avec un rang de makara, un animal fantastique du Bouddhisme, en formant des zigzags verticaux. Les fleurs de pivoine et de lotus constituent une vigne continuelle séparant des lacets les animaux fabuleux.

Comme dans l'exemple précédent, cette étoffe comporte les caractéristiques de l'Asie centrale au niveau de la technique et de la Chine au niveau décoratif. Elle est donc attribuée à l'Asie centrale ou au nord de la Chine, puis datée de la fin du 13e siècle.

Cat. IV-5

Cet exemple constituant un cafetan a été découvert dans la même tombe que le spécimen Cat. I-15, au nord du Caucase (Tissu n° 1)[236].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond taffetas, liage en sergé 2 lie 1 (S)[237] ;

Chaîne : chaîne pièce : soie rouge, en retors Z, double, chaîne de liage : soie rouge, en retors Z, simple. Proportion : 2 (x2) P / 1 L ; 44-46 P + 11 L/ cm.

Trame : 1e lat de fond, soie rouge, sans torsion appréciable, simple ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de membrane dorée, enroulée dans le sens Z. 22 passées/cm.

Rapport du dessin : H. 23 cm ; L. 12,5 cm.

---

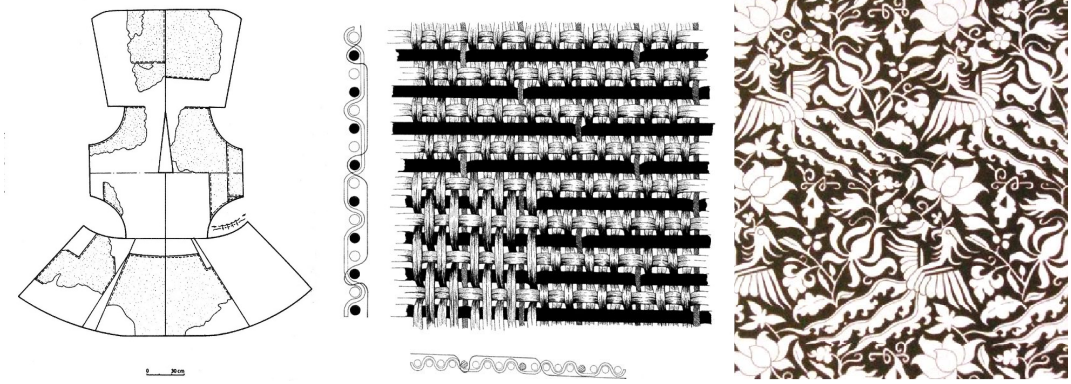
[234] Le 2e lat de lancé tissé dans les fragments conservés à Copenhagen est le fil simple. Celui des fragments conservés à Cleveland est tissé en paire.

[235] Les trois fragments de Cleveland mesurent chacun 17,8 cm, 16,9 cm et 17,8 cm de haut, et 73,3 cm, 72,7 cm, 74,9 cm de large. Cf. WARDWELL, A. , 1992-93, in *Oriental Art*, vol. 38, n° 4, fig.7, p. 250. Les deux fragment à Copenhagen ont une hauteur de 17 cm et de 16,5 cm, une largeur identique de 75 cm. Cf. FOLSACH, K. von al., 1993, *Woven Treasure...*, p. 102
Le rapport du dessin est donc : hauteur de 16-17 cm, largeur de 10-11 cm.

[236] DODE, Z. , « Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus », in *Bulletin du C. I. E. T. A.* ,2005, n° 82, p. 79-93

[237] Selon le schéma de l'armure, le spécimen est en lampas à liage sergé de 2 lie 1 (S). Mais Zvezdana Dode l'identifie comme satin pour la partie de dessin.

Cat. IV-5



1 2 3

1, Dessin du cafetan, composé du tissu n° 1, découvert dans la tombe au nord du Caucase ;
2, Dessin de la croisure du tissu n° 1 ;
3, Dessin de décor, phénix volant entre des fleurs.

Commentaire :

Le textile est orné de phénix volant dont l'orientation change à chaque rang. Une branche de deux fleurs de lotus occupe l'espace entre les oiseaux. Bien que les ornements soient mieux identifiés que pour les exemples précédents, la densité du décor est également une caractéristique de cette catégorie.

Selon une identification erronée de l'armure de liage, cette étoffe est considérée comme une fabrication chinoise. L'auteur voudrait proposer une autre origine : l'Asie centrale, à l'époque mongole. D'après le schéma de l'entrelacement du tissu, qui présente la chaîne pièce double, et la proposition de chaîne de 2(X2) P/1 L, il est identique à la tradition de l'Asie centrale[238].

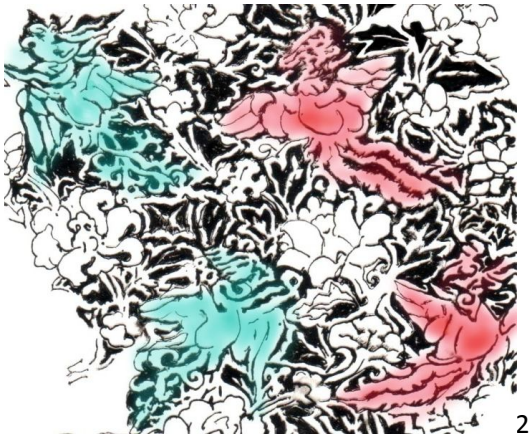
[238] WARDWELL, A. , 1992, in *B. C .M. A .,* vol.79, n° 10, p. 362, 364

Cat. IV-6

Cat. IV-6



1



2



3

1, Fragment textile, lampas, Musée national de la soie, Hangzhou ;
2, Détail du dessin de décor, deux types de phénix volant entre les fleurs à la vigne courbe (Dessin coloré Y. Zhai);
3, Dessin du décor partiel, vignes courbes de fleurs mis en rouge (Dessin coloré Y. Zhai).

Le spécimen est conservé au musée national de la Soie à Hangzhou. Peu d'informations ont été communiquées[239].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond (?) ; liage (?).

Chaîne : chaîne pièce : soie mauve ; chaîne de liage : soie jaune claire.

Trame : 1e lat de fond : soie mauve ; 2e lat de lancé : filé or.

Dimensions de la pièce : H. 128 cm ; L. 38 cm[240].

[239] ZHAO, Feng et FOISSY, M. - P. , *Tianshang renjian : Zhongguo Zhejiang sichou wenhua zhan = Du ciel à la terre* , musée des arts asiatiques et musée national de la soie, cop., 2005, Nice et Hangzhou, cat. n° 29, p. 64-65

[240] Le rapport de dessin est donc : hauteur de 14-15 cm, largeur de 19-20 cm.

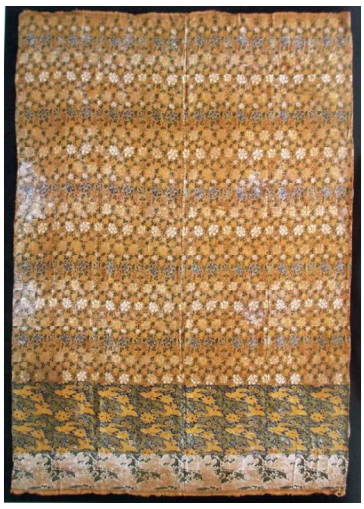
Commentaire :

Deux types de phénix différenciés par leurs plumes de queue sont disposés l'un après l'autre en rang. Leur sens de vol change à chaque rang, ce qui forme un zigzag de phénix. A l'écart des oiseaux fabuleux, des vignes ondulent sans discontinuer, composées de fleurs, la pivoine et le lotus, et de grandes feuilles. Différents des exemples précédents, les ornements de ce tissu sont présentés en couleur or également en couleur de fond : les grandes feuilles sombres autour des phénix et des fleurs principales font ressortir les motifs importants.

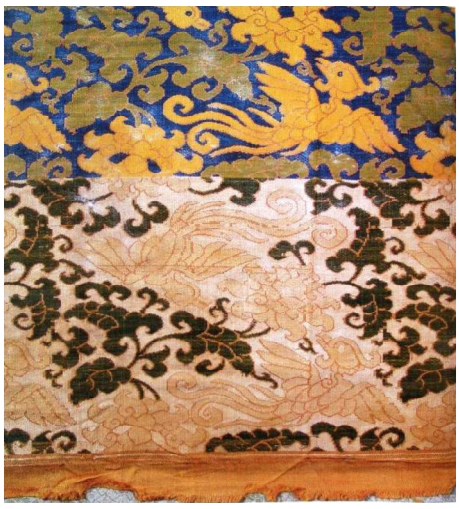
Ce tissu est attribué à la Chine et sous la dynastie Yuan (1279-1368 apr. J.C.)[241].

Cat. IV-7

Cat. IV-7



1



2

1, Dessus de couverture, lampas, découvert sur le site de Gezidong, musée du district Longhua, Longhua ;
2 Détail du textile, deux phénix volant en paire entre les fleurs à vigne courbe.

L'exemple constitue un dessus de couverture de lit. Il a été découvert en 1999 dans la Grotte Colombe (*Gezidong*), dans la province Hebei[242].

Description :

Lampas lancé 3 lats ; fond en sergé 3 lie 1 (Z), liage taffetas ;

[241]ZHAO, Feng et FOISSY, M. - P. , 2005, *Du ciel à la terre … ,* cat. n° 29, p. 64-65
Cf. http://www.chinasilkmuseum.com/collections/detail_678.html
[242] ZHAO Feng éd. , *Sizhipin kaogu xinfaxian = Recent Excavations of Textiles in China*, ISTA/Costume Squade Ltd. , Hongkong, 2002, p. 134-38, cat. n° 56, Inv. n° LH 2358-58
Longhua xian bowuguan, « Hebei Longhua gezidong Yuan dai jiaocang », *Wenwu,* 2004, n° 5, p. 4-25
DENNEY, J. , 2010, in *The World of Khubilai Khan… ,* fig. 289, p. 265

Chaînes : chaîne pièce : soie en couleur poil de chameau, en retors S ; chaîne de liage : soie blanche sans torsion. Proportion : 4P / 1 L, 52P +13 L/ cm.

Trame[243] :

1ère section : 1e lat de fond : soie en couleur de poil de chameau, en retors S ; 2e lat de lancé, soie blanche ; 3e lat de lancé, soie vert foncé ; 4e lat de lancé, soie beige claire ;

2ème section : 1e lat de fond : soie en couleur de poil de chameau, en retors S ; 2e lat de lancé, soie bleue ; 3e lat de lancé, soie vert claire ; 4e lat de lancé, soie jaune ;

3ème section : 1e lat de fond : soie en couleur de poil de chameau, en retors S ; 2e lat de lancé, soie soit blanche, soit bleue, soit rouge ; 3e lat de lancé, soie vert foncé ; 4e lat de lancé, soie jaune.

16 passées / cm.

Mesures de la pièce : H. 226 cm ; L.160 cm.

Rapport du dessin : 1ère et 2ème sections : H. 17 cm ; L. 20 cm ;

3ème section : H. 16-18 cm ; 20 cm

Lisière : non comuniqué. Si on se réfère à la photo, il est faconné en trois stries : celle intérieur composée en taffetas par 4 chaînes pièce et les 1e lat de fond ; les deux plus à l'extérieur composées des chaînes et des lats de lancés en croisure sergé, succédée à toile.

Laize : 80 cm.

Commentaire :

Le dessus de couverture est composé de deux tissus à la laize complète. Sur chacun, le décor se divise en trois sections, de bas en haut. Les deux premières sections comportent les mêmes ornements en couleurs alternées. Une paire de phénix se dispose en Yin-Yang, séparée par branche de fleurs de même couleur que les phénix. Les grandes feuilles emplissent l'intervalle.

Quant à la 3ème section, la pivoine et le lotus, ou seulement les pivoines s'assemblent en vigne dans le sens de la trame. Les rangs de fleurs se succèdent en couleur variée.

Dans la grotte ont également été découverts plusieurs documents, parmi lesquels, un titre de propriété foncière daté de la 22ème année de Zhizheng (1362 apr.J.C.)[244]. Notre spécimen date donc au moins du milieu du 14e siècle, et a été fabriqué dans le nord de la Chine.

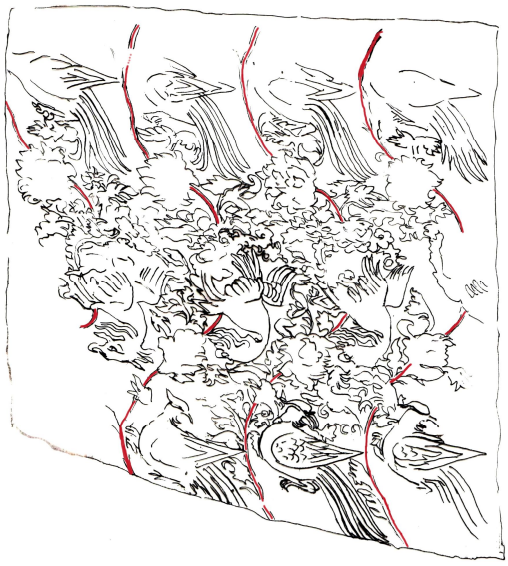
Cat. IV-8

[243] Le décor du textile se divise en trois sections, dont la troisième couvre la majorité de l'espace de la couverture.
[244] Longhua xian bowuguan, « Hebei Longhua gezidong Yuan dai jiaocang », *Wenwu,* 2004, n° 5, pl. 2

Cat. IV-8



1,



2,



3,

1, Fragment textile, lampas, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1985, 4;
2, Dessin du décor, oiseaux perchés entre les fleurs à la vigne courbe (Dessin souligné Y. Zhai);
3, Photo agrandie, lisière gauche du textile.

Le fragment est conservé au Cleveland Museum of Art (inv. n° 1985. 4)[245].

Description :

Lampas lancé 1 lat ; fond en sergé 2 lie 1 (S), liage taffetas ;

Chaîne : chaîne pièce : soie vert jaune, en retors Z, simple (occasionnellement double) ; chaîne de liage : soie brune, en retors légers Z. Proportion : 3 P / 1 L ; 54 P+ 18 L / cm.

Trame : 1e lat de fond, coton, bleu vert, en retors Z, épais ; 2e lat de lancé : filé or composé d'une lamelle de membrane argentée et dorée, enroulé dans le sens Z, sur l'âme de coton blanc retors Z ; 16 passées / cm.

Lisières : conservée sur le côté droit, de 0,8 cm de largeur, composée de trois rayures en sergé 2 lie 1 (S), en insérant un tissage de taffetas ; façonné par chaîne pièce double et toutes les trames ; à l'extrémité, 2 fils de cordeline entourés par trame de fond et celle de lancé.

[245] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk…,* Cat. n° 47, p. 162-63

Dimensions de la pièce : H. 43,4 cm ; L. 39,5 cm[246].

Commentaire :

Deux types d'oiseaux en paire, inspirés du phénix, sont perchés sur les branches d'une vigne qui ondule sur toute la hauteur du textile : l'un est disposé en bas et tourne la tête en regardant vers la queue faite de cinq longues plumes ; l'autre est en haut et se penche vers son compagnon dont la queue se mêle au fond foliaire. Le décor du tissu se rapporte à la fois aux traits distinctifs de la catégorie III, aux ornements en bande, et aux ornements compacts de la catégorie IV. Le spécimen est finalement présenté dans le dernier groupe, car la structure en bande est beaucoup affaiblie par la présence partielle des vignes.

Les caractéristiques techniques, surtout pour la lisière, et l'utilisation du coton permettent de situer sa fabrication l'est du monde iranien ou l'ouest de l'Asie centrale, comme Transoxiane. La datation proposée est entre la fin du 13^{e} siècle au début du 14^{e} siècle[247].

Cat. IV-9

Cet exemplaire a été découvert dans une sépulture de la cathédrale de Bamberg (cat. n° M3), comportant deux fragments. Ces textiles funéraires ont été étudiés dans les années 1980, et publiés[248].

Description :

Lampas lancé 2 lats ; fond taffetas ; liage en sergé 3 lie 1 (S), avec broché partiel ;

Chaîne : chaîne pièce : soie, brun actuellement, doublé, en retors Z ; chaîne de liage : soie, beige actuellement, en retors Z. Proportion : 2 (x2) P / 1 L ; 46-50 (x2)P + 23-25 L/ cm.

Trame : 1^{e} lat de fond : soie, brune actuellement, sans torsion appréciable ; 2^{e} lat de lancé : soie, beige actuellement, deux fois d'épaisseur du lat de fond, sans torsion appréciable ; 3^{e} lat de lancé : soie, beige claire actuellement, deux fois l'épaisseur du lat de fond , sans torsion appréciable ; 4^{e} lat de broché : filé or doublé, composé de lamelle en membrane fine dorée, enroulée Z, en couleur beige aujourd'hui ; 20-22 passées / cm.

Rapport du dessin: H: 55cm ; L: 18.3 cm.

---

[246] Le rapport du dessin est donc : hauteur de 32 à 33 cm, largeur de 9 à 10 cm.

[247] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art,* vol. 3, fig. 30, p. 105-06; WATT, J. & WARDWELL, A. ,1997, *When silk… ,* Cat. n° 47, p. 162

[248] PETZTET, M. éd. , 1987, *Textile Grabfunde*... , p. 122-23, Cat. n° M3

Cat. IV-9


1,

2

1, Fragments textiles, lampas, découvert sur le site funéraire de la cathédrale, Bamberg, cat. n° M3 ;
2, Dessin du décor reconstitué, animaux enroulés par vignes courbes.

Commentaire :

Le textile est couvert d'ornements denses groupés par vigne. Les vrilles s'enroulent dans des sens opposés successivement, entourant un animal, soit un lion, soit un grand oiseau, probablement un perroquet. Entre les deux motifs principaux, il y a encore des animaux, de taille plus petite, comme le paon, le cerf etc.., cachés dans un fond fertile végétal,

Leonie von Wilckens, le premier expert qui les a étudiés, propose une datation au 13^{e} siècle[249]. Plus tard, elle a attribué leur fabrication à l'Iraq, et avancé la datation à la fin du 12^{e} siècle, selon la croisure similaire avec le textile du Cat. I-1[250]. A. Wardwell les date à une période entre 1250 à 1275, et place leur origine de fabrication au Moyen-Orient, car elle admet son identité de tissage à l'exemple Cat. I-1[251].

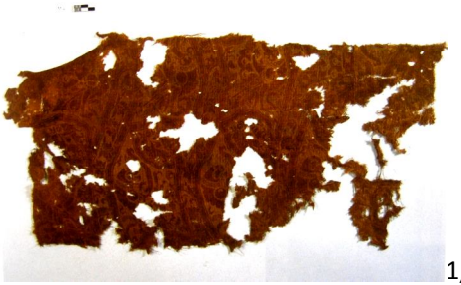
[249] WILCKENS, L. von, 1987, in *Textile Grabfunde*..., PETZTET, M. éd. , p. 76.
[250] WILCKENS, L. von *, Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, 1991, p 72-73, fig. 73.
[251] WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art,* p. 110, fig. 49, note 140.

Cat. IV-10

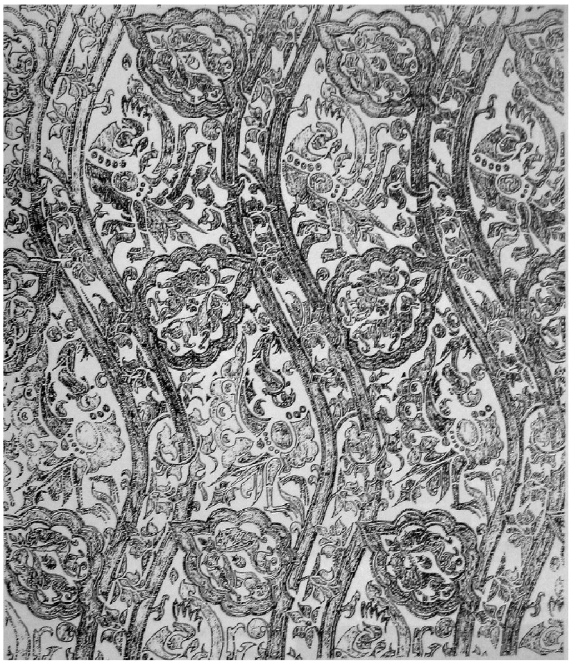
Cat. IV-10

1, Fragment textile, lampas, découvert sur le site funéraire de la cathédrale, Bamberg, cat. n° M 4 ;

2, Dessin du décor reconstitué, oiseaux perchés sur des vignes courbes, séparé par feuilles aux griffons adossés entourés.



1,



2,

Le textile a aussi été découvert dans la cathédrale de Bamberg (Cat. n° M4)[252].

Description :

Lampas lancé 2 lats ; fond taffetas, liage en sergé 2 lie 1 (Z) ;

Chaîne : chaîne pièce : soie, brune actuellement, en retors Z, double ; chaîne de liage : soie, brune aujourd'hui, en retors Z. Proportion : 4 (x2) P / 1 L ; 48(x2)P + 12 L/ cm.

Trame : 1e lat de fond, soie, brune aujourd'hui, fine, sans torsion ; 2e lat de lancé, soie, verte actuellement, jaunie partiellement, double ; 3e lat de lancé, filé or double, composé d'une lamelle de membrane dorée, enroulé dans le sens Z sur l'âme en soie, actuellement brune ; 18 – 21 passées /cm.

Rapport du dessin : H. 33 – 34,5 cm ; L. 12,5 – 13 cm.

Commentaire :

Les ornements du tissu se composent de stries ondulées : des vignes parallèles flottant au vent ; des grandes feuilles poussant dans des sens opposés forment des médaillons où deux griffons adossés se dressent ; entre chaque médaillon se trouve un oiseau crêté, un paon au cou tendu ; des petites vrilles et fleurs remplissent les espaces.

[252] PETZTET, M. éd. , 1987, *Textile Grabfunde*... , p. 126-27, Cat. n° M4.

L'origine de fabrication de cette étoffe est plutôt attribuée au Moyen-Orient, l'Iraq plus précisément, avec une datation au 13e siècle[253].

Cat. IV-11

Cat. IV-11

1, Fragment textile encadré au carton avec décor peint reconstitué, lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 1291-1864 ;
2, Fragment textile, lampas, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 523.


1,


2,

Ce textile comporte plusieurs fragments répartis entre les musées européens et américains. Parmi eux, trois spécimens sont étudiés. Ce sont les fragments conservés à la collection Abegg-Stiftung (inv. n° 523), au Kunstgewerbemuseum (inv. n° K6125a) et au Victoria & Albert Museum (inv. n° 1291-1864)[254].

Description :

Lampas à 1 lat de lancé ; fond de satin de 5 décochement de 3, liage en sergé 3 lie 1 (Z) ; fond double-étoffe, broché partiel ;

Chaînes : chaîne pièce : soie, beige (fanée probablement de la couleur rouge, rose), en retors Z, double ; chaîne de liage : fil fine, beige, sans torsion appréciable.

[253] WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, Appendix I, Catégorie VI;
WILCKENS, L. Von, 1991, *Die textilen Künste...*, fig. 136,p. 124-25

[254] OTAVSKY, K. et WARDWELL,A. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II...*, p. 238-241, cat. n° 88
WILCKENS, L. von, 1992, *Mittelalterliche ... ,* p. 118 cat. n° 242; Cf :
http://collections.vam.ac.uk/item/O154026/woven-silk-and-hunter-blanche-f/ (le 23/02/2014)

Proportion : 4(x2) P /1 L ; 64 (x2) P + 16 L / cm

Trame : 1e lat de fond, soie beige (anciennement rouge), sans torsion ; 2e lat de lancé, filé or composé d'une lamelle de membrane dorée, enroulée dans le sens S, sur une âme probable du lin ; plusieurs lats de broché, soie, sans torsion, incidemment en couleur blanche, verte, vert claire, bleue et beige[255]. 20-22 passées / cm.

Rapport du dessin : H.28 cm ; L. 11 cm[256].

Commentaire :

Les tiges de fleur s'élancent, formant des vagues verticales sur le textile. Le qilin et l'autre animal fantastique ornent l'intersection. On distingue deux types de fleurs : l'un en forme de chrysanthème à huit pétales ; l'autre en forme d'une grande feuille de palmier, où sont enclos un animal, une antilope ou un serpent se tortillant.

L'attribution de ce textile présente une grande divergence. Les conservateurs du Victoria & Albert Museum et du musée de Berlin proposent une fabrication italienne, probablement Venise ou Lucques, au milieu du 14e siècle. Mais, récemment, un chercheur étudiant la collection Abegg-Stiftung, a proposé de l'attribuer à l'Iran au sens large, dans la deuxième moitié du 13e siècle, à cause d'une forte inspiration de l'extrême-orient[257].

[255] Les caractéristiques du fil de broche ne sont pas communiquées dans le catalogue de Kunstgewerbemuseum.
[256] Selon la déscription sur le fragment n° K6125a, le rapport du dessin est reconstitué la hauteur de 28,5 cm, de largeur de 11,5 cm.
[257] OTAVSKY, K. et WARDWELL, A. , 2011, *Mittelalterliche Textilien II*..., p. 240-41

Tableau 1, Datation et origine de fabrication des spécimens du catalogue

Numéro du catalogue	Datation	Origine de fabrication
Cat. I-1	1er moitié du 13e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. I-1A	1er moitié du 13e siècle	Asie centrale
Cat. I-2	1er moitié du 13e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. I-3	13e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. I-4	13e- 14e siècles	Asie centrale
Cat. I-5	1er moitié du 13e siècle	Asie central
Cat. I-6	1er moitié du 13e siècle	Chine
Cat. I-7	1er moitié du 14e siècle	Asie centrale
Cat. I-8	13e-14e siècles	Chine
Cat. I-9	2ème moitié du 13e siècle	Asie centrale ; Chine
Cat. I-10	13e siècle	Chine
Cat. I-11	13e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. I-12 a, b	2ème moitié du 12e siècle (tissu a) ; 1er moitié du 13e siècle (tissu b)	Khorasan (monde iranien oriental)
Cat. I-13	1er moitié du 13e siècle	Asie centrale
Cat. I-14	1er moitié du 13e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq) ; Asie centrale
Cat. I-15	14e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. II-1	1er moitié du 13e siècle	Asie centrale
Cat. II-2	13e siècle	Asie centrale
Cat. II-3	fin du 13e, début du 14e siècle	Chine
Cat. II-4	13e-14e siècles	Asie centrale
Cat. II-5	13e-14e siècles	Asie centrale ; Chine
Cat. II-6	13e-14e siècles	Chine
Cat. II-7	fin du 13e, début du 14e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. II-8	13e-14e siècles	Chine
Cat. II-9	13e-14e siècles	Chine
Cat. II-10	fin du 13e, début du 14e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. II-11	13e-14e siècles	Khorasan (monde iranien oriental) ; Chine
Cat. II-12	13e-14e siècles	Asie centrale ; Chine
Cat. II-13	14e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq); Asie centrale
Cat. II-14	fin du 13e, début du 14e siècle	Asie centrale
Cat. II-15	fin du 13e, début du 14e siècle	Asie centrale

Cat. II-16	13e-14e siècles	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. II-17	14e sicèle	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. III-1	1er moitié du 14e siècle	
Cat. III-2	1er moitié du 14e siècle	Asie centrale
Cat. III-3	fin du 13e, début du 14e siècle	Asie centrale
Cat. III-4	13e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq) ; Asie centrale
Cat. III-5	1er moitié du 14e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. III-6	fin du 13e, début du 14e siècle	Asie centrale
Cat. III-7	14e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. IV-1	1er moitié du 14e siècle	Asie centrale
Cat. IV-2	1er moitié du 14e siècle	Asie centrale
Cat. IV-3	fin du 13e siècle	Asie centrale ; Chine
Cat. IV-4	fin du 13e siècle	Asie centrale ; Chine
Cat. IV-5	13e -14e siècles	Asie centrale
Cat. IV-6	13e -14e siècles	Chine
Cat. IV-7	2ème moitié du 14e siècle	Chine
Cat. IV-8	fin du 13e, début du 14e siècle	Khorasan (monde iranien oriental) ; Asie centrale
Cat. IV-9	13e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. IV-10	13e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq)
Cat. IV-11	fin du13e, début du 14e siècle	Moyen Orient (Iran/Iraq)

Chapitre I : Comparaison des compositions décoratives des spécimens textiles

Le catalogue fournit des informations fondamentales de provenance, des caractéristiques du tissage, et une rétrospective de la recherche pour certains spécimens connus. D'après ces informations, beaucoup de spécimens, surtout pour ceux découverts en Europe, sont attribués à des origines et des datations différentes. Les lieux sont distingués soit par le nom de l'état actuel, comme « Iran », « Afghanistan » etc. … ; soit par le nom conventionnel de la région, comme « Transoxiane », « Khorasan » etc. … ; soit par le nom géographique comme « Moyen-Orient », « Asie centrale ». Afin de simplifier les catégories, les lieux sont résumés par les termes suivants : « Moyen-Orient » incluant les territoires principaux de l'Iran et l'Iraq actuels ; « Khorasan» correspondant à l'est de l'Iran et à la majorité de l'Afghanistan ; « Asie centrale » incluant la Transoxiane et le Xinjiang actuel ; « Chine » pour les anciens territoires des Liao, des Jin et des Song. Le tableau 1 est donc établi en suivant les dernières publications. Dix-sept échantillons sur cinquante présentent un désaccord d'attribution. La plupart montent une hésitation entre deux régions voisines. Vingt-deux exemples peuvent simplement être datés par le siècle. Cette situation peu précise ne convient pas pour établir un ordre éventuel de changements, représenté par ces tissus à l'époque mongole. Au lieu de faire la distinction entre les spécimens, il est plus convainquant de les considérer comme un ensemble, puis de les comparer avec les exemples antérieurs d'origines différentes. Cette méthode permet d'éclaircir les échanges artistiques qui forment un mode homogène représenté par le *nasij.*

La composition décorative, ou l'arrangement de motif, représente une des informations du tissage pour tous les tissus à décor façonné : un ordre de la circulation de dessin. Chaque unité des motifs sans répétition constitue un dessin de base. Pendant le tissage, le dessin est réalisé par les manipulations sur le métier à tisser qui fait relever ou abaisser certains fils (souvent les chaînes) afin de présenter les fils destinés au décor (souvent les trames) à l'endroit recherché. Ces manipulations doivent suivre un certain ordre. La manipulation toujours au même ordre permet de présenter le dessin répété dans le même sens. Au contraire, si la répétition de la manipulation suit un ordre opposé, le décor se compose alors de dessins symétriques. Ensuite, la composition décorative,

fournissant une première impression pour le tissu, présente aussi en quelque sorte un caractère culturel. Pour ces deux raisons, les spécimens sont classifiés par leur ornement en quatre catégories :

- Ornement aux motifs en rangs alignés verticalement ;
- Ornement aux motifs en quinconce ;
- Ornement en bandes ;
- Ornements densifiés, rangés avec décalage.

1.1 Catégorie I : ornement aux motifs en rangs alignés verticalement

Cette catégorie se distingue par un alignement important des ornements. Certains sont inscrits dans un grand médaillon, ce qui les fait ressortir.


fig. 1


fig. 2

Fig. 1, Dessin de l'ornement sur la robe de Roi Khosrow II, Taq-e Bustan, Iran.
Fig. 2, Textile, samit, Iran ou Asie centrale, V&A, Inv.no.8579-1863.

Les médaillons alignés peuvent effectivement rappeler les époques précédentes. Au moins à l'époque sassanide, le décor en médaillons se présente sur le vêtement des nobles. Le motif du simorgh en médaillons apparaît d'abord sur le relief de Taq-e Bustan en Iran comme le décor d'une robe du roi Khosrow II. (fig. 1)[258]. Le même ornement se retrouve sur le textile, daté plus tard aux 7e et 8e siècles (fig. 2)[259]. Ce groupe de textiles est connu sous le nom « Zandaniji »[260]. On le trouve

[258] FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Ernst Wasmuth G. M. B. H. , Berlin, 1913 1ère éd. , 1936 3èmeéd. , fig.61, p. 13.
OTAVSKY, K. , « Zur Kunsthistorischen Einordnung der Stoffe », in *Entlang der Seidenstraße, frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung,* OTAVSKY K. éd. , Abegg-Stiftung, Riggisberg, 1998, Riggisberger Berichte n° 6, fig.71, p. 138, 140.
[259] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O85315/the-senmurw-silk-woven-silk-unknown/
[260] IERUSALIMSKAIA, A. , « On the Formation of the Sogdian School of Artistic Silk Weaving (*K slozheniyu shkoly khudozhestvennogo shelkotkachestva v Sogde*)», in *Sredniaia Aziia I Iran (sbornik statei),* Gosudarstvennyi Ordena Lenia Ermitazh, 1972, Leningrad, p. 5-46.

dans différentes parties du monde : en Egypte, ce type de tissu a été découvert cousu sur une tunique en lin ; dans le Caucase septentrional, il provient de fouilles dans une nécropole ; à Xinjiang, en Asie centrale orientale, plusieurs fragments sont également mis à jour comme objets funéraires.[261]

Dans l'empire byzantin, le motif du médaillon aligné est largement représenté dans les arts[262]. Bien entendu, l'ornement en médaillon ne se cantonne pas au motif du simorgh, on trouve également des motifs zoomorphiques ou des personnages, par deux ou seuls. Le médaillon lui-même devient varié, le bord peut être un entrelacs, ou être décoré d'autres motifs, ou multilobé (fig. 3)[263]. Il semble que la mode du médaillon sur l'habillement ne cesse pas au moins jusqu'au 14e siècle. D'après le portrait du Grand Duc Alexis Apocaucos daté vers 1340 (fig. 4), on peut encore constater que l'arrangement des médaillons couvre tout le vêtement.

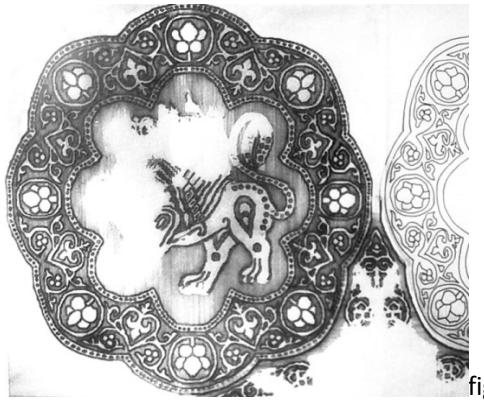

fig. 3


fig. 4

Fig.3, Reconstitution du dessin d'un samit, vers 1000 après J.-C., Diözesanmuseum ;
Fig.4, Portrait du Grand Duc Alexis Apocaucos, B. N. F., Grec 2144 (ff. 10v).

Au Moyen-Orient, le textile du monde islamique continue de porter des médaillons. Il s'adapte à l'inscription arabe, ajoutée souvent au bord du médaillon. C'est une prière pour le porteur avec une

SHEPHERD, D. G. , « Zandaniji Revisited », in *Documenta Textilia Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, Deutscher Kunstverlag, 1981, Munich, p. 109-111.

[261] Pour les exemples à Antinoë en Egypte, SHEPHERD, D. G. , 1981, in *Documenta Textilia*, p. 111.
Pour l'exemple du Caucase, JEROUSSALIMSKAJA , A., « *Le Cafetan aux simourghs du tombeau de Mochtchevaja Balka* », in *Studia Iranica*,1978, n° 7, p. 183-211 ;
Pour l'exemple à Xinjiang, cf. XU Xinguo, ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan = A Tentative Study of Silk Fabrics unearthed at Dulan », in *Zhongguo lishi bowuguan guankan= Bulletin of the National Museum of Chinese History,* 1991, n° 15-16, p. 63-81.

[262] TRILLING, J. , *The Medallion style: a Study of Origins of Byzantine Taste*, Garland Pub. , New York, 1985.

[263] POPE, A. U. et al. éds. ,1981, *S. P. A. ,* vol. 12, pl. 983 A.
EVANS, H. C. & WIXOM, W. D. , *The Glory of Byzantium : Art and Culture of Middle Byzantine Era A. D. 843 – 1261*, Metropolitan Museum of Art, 1997, New York, Cat. n° 148, p. 224.

phrase, quelques fois courte et puis répétée, quelques fois longue, datées aux 11e et 12e siècles (fig. 5)[264]. Selon K. von Folsach, la décoration en médaillon décline au milieu du 12e siècle.[265]



fig. 5a

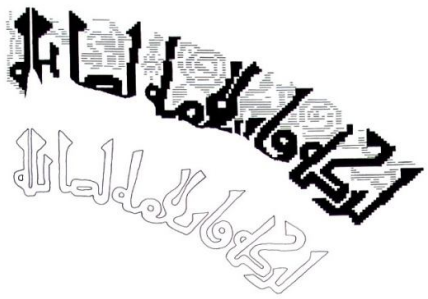


fig. 5b

Fig. 5a, Détail du textile, lampas, 11e-12e siècles, Mésopotamie (?), Abegg-Stiftung, Inv. n° 935 ; Fig. 5b, L'inscription en kufique : « Bénédiction et la bienfaisance de son propriétaire » *(baraka wa ni'ma li-ṣāhibih*).

La variation du contour du médaillon et l'ajout de la calligraphie soulignent fortement le cadre de la composition de l'ornement.

Mais, le motif du médaillon évolue différemment à l'est. Au moins au 6e siècle, le médaillon oriental fait encore écho à celui de la mode occidentale. Dans une tombe datée de 571 après J.-C., une servante peinte sur le mur est vêtue d'une tunique aux médaillons alignés[266]. En fait, la composition en médaillons alignés, connue sous le nom *tuanke* 团窠, prospéra en Chine à la suite d'une évolution technique : on passa du tissu façonné dominant des chaînes à un tissu façonné dominant trames aux 7e - 8e siècles[267]. Le médaillon devient fleuronné, après avoir imité le médaillon à la perle de l'Asie centrale, pendant un siècle et demi (fig. 6, 7). Au contraire de ce qui s'est passé en Occident, cette sinisation obscurcit la limite entre le contour et le contenu du médaillon. Cela constitue effectivement une étape dans l'évolution de la composition du médaillon chinois, proprement dit *tuanke*. Le *tuanke* est plus un ornement composé d'une forme ronde, qu'un contour. Par ailleurs, un exemple conservé dans la collection Abegg-Stiftung indique une autre

[264] BLAIR, Sh. , « A Note on the Prayers Inscribed on Several Medieval Silk Textiles in the Abegg Foundation » in *Islamische Textilkunst des Mittelalters : Aktuelle Probleme,* Riggisberger Berichte n° 5, Abegg-Stiftung, 1997, Riggisberge, p 129-138.

[265] FOLSASH, K. von, communication donnée pour *Islamic Art Symposium,*2011, organisé par Museum of Islamique Art, Doha, en 2011 :
Cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2011/kjeld-von-folsach/

[266] RONG Xinjiang, « Lüetan Xuxianxiumu bihua de pusa lianzhuwen », *Wenwu*, 2003, n° 10, pl. 33, p. 23.

[267] Voir § 2. 2. Cf. ZHAO Feng éd. , *Zhongguo sichou tongshi = The General history of Chinese Silk*, Suzhou daxue chubanshe, Suzhou, 2005, p. 183; ZHAO Feng, XU Zheng et QI Dongfang, « Hufeng chuilai jinyang xin », in *Jin shang hufeng = New designs with Western Influence on the Textiles of Silk Road from 4th to 8th Centurie*, ZHAO Feng, QI Dongfang éds. , Shanghai guji chubanshe, Shanghai, 2011, p. 14.

variante de la composition du médaillon : le contour du médaillon est simplifié, quelques fois délimité seulement par l'espace entre les motifs (fig. 8)[268].


Fig. 6


Fig. 7


Fig. 8

Fig. 6 Textile, samit, dynastie Tang (618- 907 après J.-C.), Collection Chris HALL, Hongkong, Inv. n° CH20 ;
Fig. 7 Textile, samit, dynastie Tang (618- 907 après J.-C.), Musée national de la Soie, Hangzhou, Inv. n° 2555 ;
Fig. 8 Détail du cafetan, samit, dynastie Liao (907-1125 après J.-C.), Abegg-Stiftung, Inv.n° 5239.

Dans la catégorie I, dix-sept textiles sont présentés, cotés en quinze numéros. Parmi eux, douze spécimens comportent la composition en médaillons alignés. La majorité suit l'ancien arrangement des médaillons : le motif principal, entouré, se répète continuellement dans les sens de chaîne et de trame ; le motif secondaire est disposé entre les médaillons ; il reste peu d'espace à l'intervalle, occupé donc de petits motifs, souvent des vrilles fleuries. C'est le cas pour les textiles du Cat. I-1, du Cat. I-2, du Cat. I-3, du Cat. I-4, du Cat. I-5, du Cat. I-7, du Cat. I-10 et du Cat. I-11. Les médaillons des textiles du Cat. 1-3 et du Cat. 1-4 sont marqués par un contour double, décoré, sectionné par huit petits ronds. Ils respectent plus fidèlement l'agencement du médaillon byzantin (fig. 9, 10) [269]. Surtout les huit cloisonnages circulaires, leur position est venue de point de tangence avec les médaillons autours. Un cafetan découvert à Alaer, dans la province Xinjiang (fig. 11), montre un exemple à l'origine persane importé à l'Est[270]. Il semble que ces petits ronds dans le contour double du médaillon existent encore à l'époque mongole : dix ronds sur le contour du grand médaillon de l'exemple Cat. 1-9, six ronds sur le tapis conservé dans la collection David à Copenhague (Inv. n° 30/1995)[271].

[268] SCHORTA, R. éd. , *Dragons of Silk, Flowers of Gold, A Group of Liao-Dynasty Textiles at the Abegg-Stiftung,* Abegg-Stuftung, 2007, Riggisberg, p. 160-162, Cat. n° 3.
[269] FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, E. Wasmuth, 1ère édition, 1913, 3e édition, 1936, Berlin, p. 11, 30, fig. 57, 200.
[270] Il est un samit façonné 4 lats, lié en sergé 2 lie 1 (S), dont la proportion chaîne est de 1P. /1 L. . Cf. ZHANG Qiong, « dui xinjiang chutu lingjiuwen jinpao de xin renshi », in *Gugong bowuyuan yuankan*, 1998, n° 3, p. 79-84, pl. 2.
Pour l'attribution de cet exlemple voir : LI Yuchun, « Wenwu gongzuo baodao- Alaer faxian munaiyi », in *Wenwu cankao ziliao (Wenwu)*, 1957, n°. 2, p. 83-85 ; WEI Songqing, « kao Alaer munaiyimu chutu de zhixiupin », in *Gugong bowuyuan yuankan*, 1960, n° 1, p. 153-64, fig. 4, 6 ; ZHANG Qiong, « dui xinjiang chutu lingjiuwen jinpao de xin renshi », in *Gugong bowuyuan yuankan*, 1998, n° 3, p. 79-84, pl. 2.
[271] Cf. http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/textiles/art/30-19954 (10/08/2014)

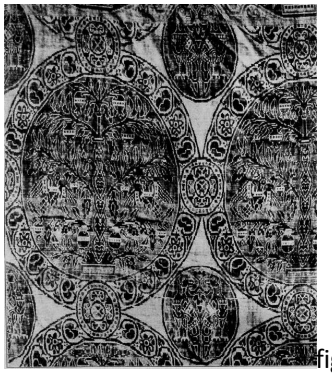
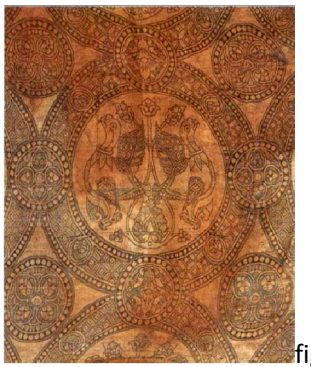
 fig. 9  fig. 10  fig. 11

Fig. 9 Fragment textile, 6e siècle, Byzantin, conservé à Bruxelles;
Fig. 10 Détail du textile, 12e siècle, Byzantin, conservé à Deutz (Cologne) ;
Fig. 11 Détail du cafetan, samit, 12e siècle, Palace Museum, Beijing.

Le tissu du Cat. I-6 démontre également un arrangement très ancien de médaillon dans un cadre carré qui reflète un échange artistique avant l'époque islamique. Cette composition décorative a été constatée sur les exemples sassanides (fig. 12[272]) et chinois[273], datés du 6e ou du début du 7e siècle. L'exemple chinois daté à l'époque suivante a bien préservé cette présentation de médaillon (fig. 13)[274]. Après un manque évident entre les 10e et 11e siècles, un lampas découvert au Tibet (fig. 14)[275] montre encore une fois la même composition. Son tissage et ses couleurs évoquent l'exemple Cat. I-10, présentant les caractéristiques de l'époque mongole. Ils sont probablement de la même origine de fabrication. Le lieu de provenance des derniers exemples au Tibet, ainsi que le motif des *vajra* croisés impliquent une inspiration bouddhiste. Les carrés soulignés bien alignés, représentés sur les exemples chinois, ainsi que sur le tissu Cat. I-6, illustrent une continuité dans la mise en médaillon à partir des 6e-7e siècles. En revanche, cet arrangement, une fois connu au Moyen-Orient, est rarement retrouvé sur le textile islamique.

Les textiles du Cat. I-8 et du Cat. I-9 sont également particuliers. Non seulement le motif principal, mais également le motif secondaire sont en médaillon. Les cartouches sont fermés, et

[272] WILCKENS, L. Von, *Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, C. H. Beck, Munich, 1991, p. 29, fig. 26.
[273] L'exemple Chinois, daté de la dynastie Sui (581-618 apr. J.-C.) est en sergé à chaînes multiples, endroit chaîne, une structure du tissage typique chinois. Il présente un médaillon floral dans un cadre en carré bien souligné, comme les exemples représentés dans les figure 13 et 14. Cf. XU Xinguo & ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan », in *guojia lishi bowuguan guankan*, 1991, n° 15-16, p. 69, 74 ; XU Xinguo, « The Discovery, Excavation, and Study of Tubo (Tibetan) Tombes in Dulan County, Qinghai», in *Central Asian Textiles and Their Contexts in Early Middles Ages,* Riggisberger Berchite 9, Abegg-Stiftung, 2006, Riggisberg, p. 283, fig. 225.
[274] KRAHL, R. , « Designs on Early Chinese Textiles », in *Orientations,* 1989, vol. 20, Hongkong, p. 66, fig. 10, 10a; ZHAO Feng, *Zhongguo sichou yishu shi*, wenwu chubanshe, Beijing, 2005, fig. 7-18 h, p.144.
[275] REYNOLDS, V. , « Silk in Tibet : Luxury Textiles in Secular Life and Sacred Art », in *Asian Art: the Second Hali Annual*, Worldwide Hali Publication, Londres, 1995, p. 86-99, fig. 5; l'identification du tissage en lampas est confirmée par une comparaison avec l'exemple Cat. I-10. Cf. Asian Civilisation Museum*, Power dressing : textiles for rulers and priests from the Chris Hall collection,* Singapour, 2006, p. 131

indépendants, sans contact. Les motifs du fond occupent cependant un espace plus grand. En Iran, ou en Mésopotamie, une composition semblable a été présentée sur le textile daté des 11e -12e siècles, dont les médaillons de tailles différentes se touchent[276]. Les spécimens à l'époque mongole montrent en fait une présentation déjà modifiée, par rapport aux spécimens ci-dessus, également par rapport aux exemples islamiques précédents.

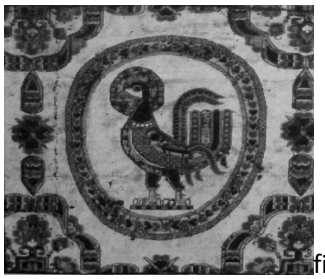

fig. 12

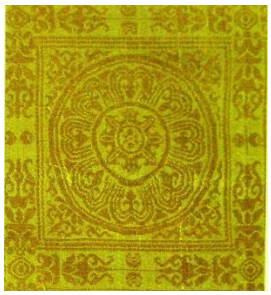
fig. 13

fig. 14

Fig.12 Détail du textile sassinide, samit, 6e ou 7e siècle , *Monumenti Musei e Galerie Potificie*, Vatican, inv. n° T 109 ;
Fig.13 Détail du textile chinois, samit, du 8e au 9e siècle, Bluett & Son, Londres ;
Fig.14 Détail du textile chinois, lampas, 13e siècle, Courtesy Spink & Son, Londres.

Le tissu du Cat. I-14 est encore plus exceptionnel. Il est difficile d'identifier le motif de l'aigle bicéphale comme motif principal de l'étoffe, à cause d'une dimension beaucoup plus réduite par rapport à celle des faucons flanqués de médaillon. Il est plus approprié de considérer l'ornement entier comme le motif important du tissu, qui comporte une paire de faucons superposés sur le chien ou un renard, et l'aigle en médaillon. Ce bel exemple commence le dernier groupe dans la catégorie I, dont leurs ornements sans médaillon se rangent tout droit.

Les deux tissus constituant le cafetan du Cat. I-12, les textiles du Cat. I- 13, et du Cat. I-15 présentent une composition sans grille structurelle des ornements répétés verticalement. Peu d'exemples permettent d'étayer l'histoire de ce type de composition. Un cafetan, conservé dans *l'Aga Khan Museum,* au motif du grand oiseau en paire semble avoir été fabriqué en Iran ou en Chine, au 8e siècle (fig. 15)[277]. Certains exemples comparables ont été découverts à l'ouest et au nord de la Chine. Un cafetan orné de paires de chèvres superposées et d'un paon bicéphale (fig. 16), a également été découvert à Alaer. Mentionné précédemment, daté du 12e siècle, et d'origine

[276] Par exemple le fragment conservé dans le musée historique des tissus, inv. n° 35733, le fragment conservé dans l'Abegg-stiftung, inv. n° 655. Cf. OTAVSKY, K. et al. , *Mittelalterliche Textilien. I, Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Abegg-Stiftung, 1995, Riggisberg, Cat. n° 79, p. 132.
[277] MAKARIOU, S. et al. , *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum,* Musée du Louvre, Paris, 2007, Cat. n° 12, p. 46 ; en revanche, l'auteur exprime un doute sur l'origine de fabrication et la datation de l'objet. Cf. idem, note 74, p. 55.

persane[278]. Une autre découverte, dans une tombe de Daiqintala, est datée de la première moitié du 10e siècle, et fabriquée probablement au nord de la Chine : le motif du tissu, une paire d'oies sauvages à ruban, large de 60 cm, couvre la laize, mais se reproduit dans le sens de chaînes (fig. 17)[279]. Il s'agit d'un autre exemple des Liao.



fig. 15



fig. 16



fig. 17

Fig. 15 Cafetan, samit, 8e siècle, Aga Khan Museum, Toronto.

Fig. 16 Cafetan, samit, 10e -12e siècles, Musée de Xinjiang, Ürümqi.

Fig. 17 Dessin reconstitué du dos du cafetan, samit en satin 10e siècle, Musée de Mongolie-Intérieure, Hohhot, inv. n° D5-1.

Le textile du Cat. I-1 a une origine purement persane ; en revanche, les tissus du Cat. I-6, du Cat. I-8, et du Cat. I-10 ont sans doute été fabriqués par des tisserands chinois. Le reste est attribué à une origine plus vaste, entre Khorasan et l'Asie centrale.

Parmi eux, douze textiles présentent une composition en médaillons alignés qui a été généralement utilisée pour décorer le tissu à une échelle globale bien avant l'invasion mongole. Les cadres sont cependant très différents : d'un côté, le cadre structurel accentué sur les textiles byzantins ou du monde islamique grâce à l'embellissement des contours du médaillon ; de l'autre côté, le bord du médaillon est diminué sur le textile oriental, représenté sur les spécimens des Tang, ou des Liao. Par contre, la plupart de nos spécimens (Cat. I-1, 2, 5, 6, 7, 10, 11) exposent une composition simple et claire en médaillons alignés. Et certains (Cat. I-3, 4, 9) montrent une manière sophistiquée. Par ailleurs, il est intéressant d'observer la continuité de la présence du médaillon en cadre sur les textiles chinois (Cat. 1-6, 10) datés du 13e au 14e siècle, même si peu d'exemple des Song montrent cette reprise esthétique.

[278] ZHANG Qiong, « dui xinjiang chutu lingjiuwen jinpao de xin renshi », in *Gugong bowuyuan yuankan*, 1998, n° 3, p. 84.

[279] QI Muge, « Daiqitala mu », in *Sizhipin kaogu xin faxian = Recent Excavations of Textiles in China*, ZHAO Feng éd. ,ISAT/Costum Squad Ltd, 2002, Hongkong, Cat. n° 45, p. 114-117.
ZHAO Feng éd. , 2005, *Zhongguo sichou tongshi*, p. 280-81.

Quant à l'ornement aligné sans médaillon, malgré le peu d'exemples connus, on peut affirmer son existence à l'époque pré-mongole. Les spécimens du Cat. I-12 et du Cat. I-13 montrent une harmonie avec les anciens exemples iraniens.

1.2 Catégorie II : ornement aux motifs en quinconce

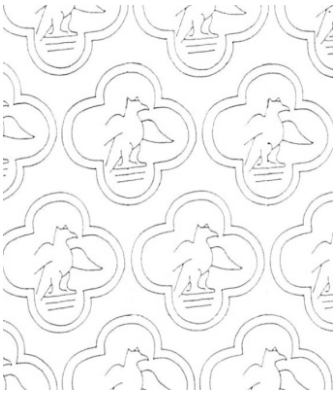


Fig. 1 Dessin de décor reconstitué du tissu, Taq-e Bustan, Iran.

Les spécimens de la catégorie II se caractérisent par la disposition d'un seul motif principal en quinconce. La disposition en quinconce sur textile, très proche de la composition alignée, constitue un rangement diagonal, comme représentée sur un relief de Taq-e Bustan (fig. 1)[280].

L'ornement sans cadre et celui entouré sur les exemplaires de la catégorie II sont différents. Rarement présent sur un tissu fabriqué au Moyen-Orient, le premier type peut être étudié d'après un fragment mésopotamien, dont la composition du motif est briquetée avec des perles (fig. 2)[281]. Plus tardifs, les exemples d'Asie orientale présentent une composition nettement différente (fig. 3)[282] : le décor principal sans médaillon disposé en quinconce sur le fond uni. C'est un groupe de broché à fil d'or, connu sous le nom *jindazi* 金搭子, considéré comme un type de chef-d'œuvre du textile à fil d'or d'origine chinoise. Il constituait un type important du textile réservé aux courtisans[283]. D'après les fragments conservés aujourd'hui, sa technique était transmise entre les dynasties surgit au nord de la Chine, ceux des Khitan, des Jurchen, jusqu'à l'empire des Mongols. Mais les échantillons dans la catégorie II appartiennent tous au deuxième type. Leurs ornements secondaires ou du fond occupent un espace important, caractérisant les textiles dans cette catégorie. Par exemple dans les spécimens des Cat. II-1 et 2, des Cat. II- 4 et 5, 6, le goût soit islamique, soit chinois est

[280] OTAVSKY, K. , 1998, in *Entlang der Seidenstraße, frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung,* Riggisberger Berichte n° 6, OTAVSKY K. éd., Abegg-Stiftung, Riggisberg, 1998, fig.69, p. 139.
[281] OTAVSKY, K. et al. , *Mittelalterliche Textilien. I... ,* 1995, Cat. n° 70, p. 114.
[282] ZHAO Feng, *Liaodai Sichou=Liao Textile & Custumes*, Muwen Tang Fine Arts Publication Ltd. , Hongkong, 2004, p. 175-76.
[283] Le nom *jindazi* est traduit littéralement comme « des morceaux [décoratifs] d'or ». Sa technique et son unique emploi officiel sont étudiés dans le chapitre suivant.

caractérisé plutôt par le décor secondaire. À cause de cette différence, la composition de décor des spécimens dans la catégorie II sera étudiée en trois groupes d'après leur décor secondaire.

1.2.1 Cadre en losange

Parmi les spécimens au motif entouré, les textiles des Cat. II-4, 5, 6 se distinguent remarquablement des autres. Un cadre en losange est composé soit de bandes entrelacées, soit de nuages stylisés. Il est déjà fréquemment observé sur les textiles persans des 11e-12e siècles (fig. 4)[284] et sur la tapisserie fatimide[285]. Quant à l'époque mongole, hérité de la tradition ornementale du Moyen-Orient, l'entrelacement du losange trahit certainement un goût islamique. Cependant, le motif du nuage stylisé du Cat. II-5 est ajouté, ce qui montre une sinisation[286].

Fig. 2 Textile, samit, Mesopotamia, 8e / 9e siècles, Abegg-Stiftung, inv. n° 9;
Fig.3 Textile, broché, dynastie Liao ou Jin, du 10e au 12e siècle, collection Christ Hall, inv. n° CH154 ;
Fig. 4 Textile, triple étoffe, Iran, du 11e à 12e siècles, Abegg-Stiftung, inv. n° 451.

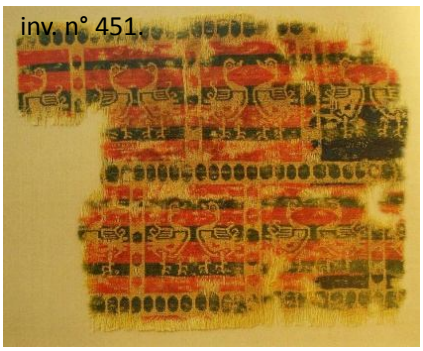


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

1.2.2 Fond géométrique

Dans le deuxième groupe, les spécimens des Cat. II-2, 3, 8, 9, 11 montrent la combinaison des médaillons avec le fond aux motifs géométriques. Les médaillons

[284] OTAVSKY, K. et al. , *Mittelalterliche Textilien. I... ,* 1995, Cat. n°76, p. 125.
[285] Beaucoup d'exemples en tapisserie conservés dans des musées différents montrent un grillage en losange composé des entrelacements de bande : un fragment (Inv. n° 30. 674) daté à la première moitié du 12e siècle, au Museum of Fine Arts à Boston, cf. BRITTON, N. P. , *A Study of Some Early Islamic Textiles in Museum of Fine Arts Boston,* Museum of Fine Arts, 1938, Boston, fig. 80, p. 67; des fragments dans la fondation Abegg-Stiftung (Inv. n° 514a, b, 515, 516), cf. OTAVSKY, K. et al. , *Mittelalterliche Textilien. I...,* 1995, Cat. n°52, 48, 49, p.90-91, p.85-87.
[286] WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, p.98.

interrompent le décor géométrique du fond, dont l'effet correspond à une terminologie du textile chinois, le *jindi kaiguang* 锦地开光, la « fenêtre » ouverte sur fond au décor façonné[287]. La plupart des motifs géométriques du fond constatés à l'époque mongole sont déjà enregistrés dans la source datant du début du 12e siècle, qui concerne des modèles et des standards architecturaux, *Yingzao fashi* 营造法式 (fig. 5, 6)[288]. C'est un ouvrage qui présentait des exemples anciens ou contemporains. Bien entendu, ces représentations architecturales ne se limitent pas aux terres du peuple Han, on les retrouve aussi chez les Khitan et les Jurchen[289]. Du coup on ne peut nier l'utilisation de ces motifs géométriques dans les pays du nord-ouest de la Chine. Pareillement en Asie occidentale, les motifs géométriques fleurissaient sur l'architecture, représentés en brique à partir de l'époque abbasside[290]. Le motif aux trois branches, semblable au motif dans la figure 5b, est présent sur les colonnes et le fronton des tours funéraires à l'époque seljukide (fig. 6, 7). Mais, notons que le décor géométrique islamique est formé de combinaisons variées de polygones[291]. Par rapport à ceux enregistrés dans le *Yingzao fashi,* une conception trigonométrique plus sophistiquée est présente dans les arts islamiques. Il est raisonnable de penser que l'apparition fréquente de l'ornement géométrique sous les Song et les Yuan est inspirée de l'art islamique[292].

[287] ZHAO Feng, 2005, *zhongguo sichou yishu shi*, p.166.

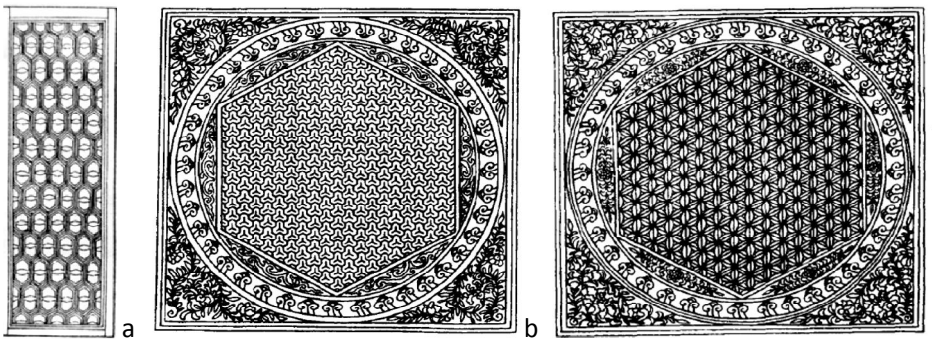
[288] *Yingzao fashi* 营造法式, compile par LI Jie, achevé vers 1100, shangwu yinshu guan, Shanghai, 1e édition 1933, 2e édition 1954, vol. 4, p. 67-88.
Pour une introduction et le commentaire de cet ouvrage historique, cf. GUO Qinghua, « Yingzao fashi : Twelfth-Century Chinese Building Manual », in *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 1998, vol. 41, p. 1-13.

[289] SUN Dazhang, *Zhongguo gudai jianzhu cai hua = Acient Chinese Architectral Colored Drawings,* China Architecture & Building Press, Beijing, 2006, pl. X, p. 101, fig. 42, p. 26 .

[290] Témoigné par manuscrit "le livre sur les constructions géométriques nécessaires pour artisans » (*Kitāb fimā yahtā ju ilayhi al-sāni' min a'māl al-handasa*), d'Abū'l wafā al-Būzjānī, daté du 10e siècle, une prospérité de l'utilisation de la géométrie et des mathématiques se voit dans les arts islamiques du 10e au 18e siècle. Pour une référence brève, la revue *Nexus Network Journal- Architecture and Mathematics*, 2012, vol. 14, n° 2, surtout l'article de BIER, C. , « The Decagonal TombeTower at Maragha and Its Architectural Context : Lines of Mathematical Thought », p. 251-273.

[291] BIER, C. , 2006, in *Nexus Network Journal*, fig. 7, 8, p. 258-260.

[292] ZHAO Feng, 2005, *zhongguo sichou yishu shi*, p. 164-65 ;
ZHANG Fuye, « Yuan Ming qinghuaci wenshi zhong de wailai yingxiang », in *Sui han san you : zhongguo chuantong tuxing yu xiandai shijue sheji*, Shandong huabao chubanshe, 2005, Jinan, p. 411.



a b c Fig. 5

Fig. 5 Décors géométriques du charpentage
a : Motif du *guibei* 龟背, l'hexagone de la couverture de la tortue ;
b : Motif du *suozi* 锁子, le blocage serré ;
c : Motif du *culiu qiuwen* 簇六球纹, le croisement de cercles dans six directions.



fig. 6



fig.7

Fig. 6, Façade de la tour funéraire ouest (486 H. / 1039 après J.-C.), Kharraqan, Iran ;
Fig. 7 Tympan au-dessus du portail de la tour funéraire, Gonbad-e Sork (542 H. / 1148 après J.-C.), Maragha, Iran.

Bien que la relation entre architecture et textile pour certains décors ne soit pas encore claire, une apparition similaire du décor géométrique est observée sur les tissus de la même époque. Quatre spécimens découverts dans la tombe de Yelü Yuzhi, un prince khitan, présentent un exemple daté de la première moitié du 10e siècle (fig. 8)[293]. Leur décor principal n'est pas toujours entouré. Mais, l'interruption du fond géométrique est le même que pour le textile aux médaillons. C'est le cas qui nous fait penser au Cat. II-2. À

[293] Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo et al. , « Liao Yelü Yuzhi mu fajue jianbao », *Wenwu*, 1996, n° 1, p.4-33. ZHAO Feng, 2004, *Liaodai ... ,* p.167, fig. 205 a, b, d.

l'ouest, l'ornement géométrique est également observé sur le fond du textile, comme celui du spécimen du 12e siècle, découvert sur un site funéraire à Bamberg (fig. 9)[294]. Mais une autre présentation est observée sur les tissus plus anciens, par exemple celui du chapeau conservé au Victoria & Albert Museum (fig. 10)[295], et du fragment du Cleveland Museum of Art (fig. 11)[296] : ces motifs géométriques servent plutôt à remplir l'espace vide, quel que soit grand ou petit. Cette idée conventionnelle islamique survit à l'époque mongole, par exemple sur les tissus des Cat. II-1, 3, 4, 5, 6, où les ornements géométriques servent à remplir des petits secteurs. Mais d'après les exemplaires des Khitan, l'application d'un motif géométrique forme un fond homogène. Dans ce sens, la fonction du décor géométrique est très différence entre l'Extrême-Orient et le Proche-Orient.

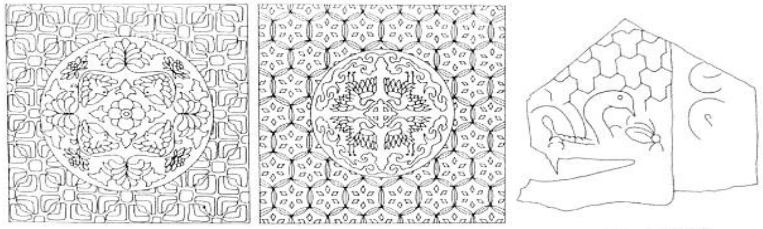


Fig. 8

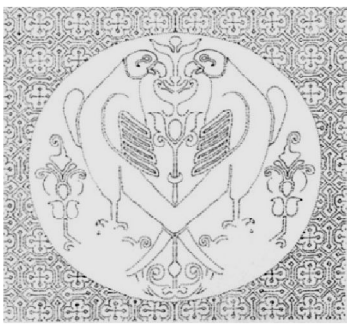


Fig. 9

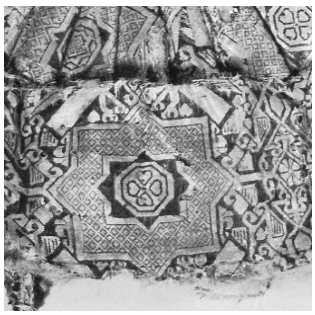


Fig. 10



Fig. 11

[294] PETZTET, M. éd. , *Textile Grabfunde aus der Sepultur des Bamberger Domkapitels. Internationales Kolloquium Schloss Seehof 1985*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpfleg, 1987, Munich, p.202-03, Cat. n° M107 ; WILCKENS, L. von, 1991, *Die texctilen Künste...* , fig. 58, p. 61.

[295] WILCKENS, L. von, 1991, *Die texctilen Künste...* , fig. 66, p. 67 ; selon le musée de la concervation, l'exemple est en lampas, cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O353018/cap-headgear/ (02/01/2014).

[296] WILCKENS, L. von, 1991, *Die texctilen Künste...* , fig. 62, p. 64 ; Cf. http://www.clevelandart.org/art/1986.90?collection_search_query=1986.90&year_operator=1&year=&year_era=1&year_end=&year_end_era=1&op=search&form_build_id=form-wUa8KIT9tpUadXfwpUCIG3zFrTN0TQjBjCFPCXwS95s&form_id=clevelandart_collection_search_form (02/01/2014).

Fig. 8 Dessins du décor reconstitué des textiles découverts dans la tombe de Yelü Yuzhi (décédé en 941 après J.-C.).
Fig. 9 Dessin du décor reconstitué du tissu inv. n° M 107, samit, 12e siècle, Syrie, découvert à Bamberg.
Fig. 10 Détail d'un chapeau, double-étoffe, 11e ou 12e siècle, Iran, V&A Museum, inv. n° 127-1896.
Fig. 11 Détail du fragment, taffetas à liage repris, 10e -12e siècle, Syrie ou Iraq, Cleveland Museum, inv. n° 1986. 90.

En revenant sur les exemples de la catégorie II, nous voyons une attribution assez identique à la Chine pour les échantillons des Cat. II- 3, 8, 9, 11[297]. Exprimant l'idée d'un fond intégré au motif géométrique, tous les quatre démontrent une influence extrême-orientale qui sépare les décors géométriques du fond des décors principaux souvent en médaillons. Ils nous font effectivement penser au broché à fil d'or fabriqué en Chine, mentionné plus haut. Sur les fragments des Cat. 8, 9, le même motif du dragon indique une relation directe entre les deux types de textiles (fig. 18)[298].

1.2.3 Décor secondaire en enchaînement

Le dernier groupe comporte les spécimens des Cat. II- 7, 12-17 : leur ornement secondaire contourne des médaillons, soit d'une seule vigne foliolée, soit d'une bande d'inscription, soit des décors enfilés de motifs végétaux et zoomorphes à intervalles élargis. Différent du décor en médaillons « superposés » sur un fond ornementé du deuxième groupe, la continuité du décor secondaire est représentée ici de manière flexible entre les médaillons. Cette idée est déjà présente sur le textile antérieur à l'invasion mongole. Au nord de la Chine, des fragments découverts dans le cercueil de la tombe du prince Jurchen, datée en 1162 après J.-C., montrent un exemple de cette composition (fig. 12)[299] : des nuages contournent le médaillon de 20 cm de diamètre. Également, en Chine méridionale, des branches de fleurs sinueuses sont disposées de la

[297] Pour certaines attributions délicates, comme celle du Cat. II-11, l'Iran oriental est également mentionné.
[298] La datation du broché est proposée de la dynastie Liao par Mme Riboud, mais de l'époque Jin d'après le Metropolitain Museum de New York. Cf. RIBOUD, K. , « A Cultural Continuum, A New Group of Liao & Jin Dynasties Silks », in *Hali*, 1995, n° 82, fig. 3- 5, p. 92-105, 119.
WATT, J. Y. C. & WARDWELL, A. , 1997, *When Silk* … , cat. n°30, p. 116-117.
[299] ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, 2001, *Jindai sizhi yishu* … , Inv. n° 88ACHMZ : 1, pl. 37, 38, p.28-29.

même manière sur un damas ou gaze : on l'attribue souvent aux Song du Nord (fig. 13)[300]. En dépit de l'absence de médaillon, les tiges des fleurs contournent les disques de fleurs et les enfants. Ensuite, les textiles découverts dans la tombe de Huang Sheng, typiques de la fabrication de la région Jiangnan, au sud de Yangzi, sous les Song du Sud, montrent une figuration plus réaliste des motifs floraux (fig. 14)[301]. En comparant les exemples des Song, nous constatons que la conception de l'enchaînement linéaire du décor secondaire cède la place au réalisme, bien que des tiges ondulées se dispersent sur les fonds des deux fragments.



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 12 Détail du fragment, lampas ?, 12e siècle, Musée de la province Helongjiang, Harbin ;
Fig. 13 Textile, damas en sergé, 11e siècle, Musée de la province Hunan, Changsha ;
Fig. 14 Dessin du décor reconstitué, gaze, 1ère moitié du 13e siècle, Musée de la province Fujian, Fuzhou.

Le textile fabriqué dans le monde Islamique manifeste également une continuité de l'ornement accessoire. Mais, en même temps, un arrangement en quinconce du décor principal n'est pas aussi clair que pour les spécimens chinois. Le motif de bandes entrelacées, déjà vu dans le premier groupe (fig. 4), sert là aussi à sectionner l'espace pour l'ornement principal. Par ailleurs, un autre exemple, daté probablement du 12e siècle, nous montre une continuité aussi constante et nette pour le décor secondaire : deux bandes ondulées de pseudo-inscriptions rangées dans les sens opposés (fig. 17)[302]. Il

[300] CHEN Guo'an, « qiantan Hengyangxian Hejiazao bei Song mu fangzhipin », in *Wenwu*, 1984, n° 12, p.77-81;
SHAO Mingrong, in *Zhongguo meishu quanji : gongyi meishu bian – zhi xiu yin ran*, HUANG Nengfu éd. , jinxiu chuban Ltd. , 1993, vol. 6,Cat. n° 180, p. 74.

[301] Voir les illustrations fig. 9, 17 dans le chapitre 2. 4 comme référence.
Fujian sheng bowuguan (Musée de la province Fujian), *Fuzhou Nansong Huangsheng mu,* Wenwu chubanshe, Beijing, 1982, p. 135-38.
ZHAO, Feng et FOISSY, M. - P. , 2005, *Du ciel à la terre*, p. 25.

[302] Les fragments de cet exemple sont conservés au moins au Cleveland museum of Art (inv. n° 1939. 506), l'Abegg-Stiftung (inv. n° 51, 2633), Victoria & Albert Museum (inv. n° T128-1925), Musée historique des tissus à Lyon

fait penser au textile Cat. II-17. Une vraie inscription plus aisée et son ondulation plus fluide, représentées sur ce dernier, démontrent le progrès effectif de la fabrication de textile dans le monde iranien à la fin de l'époque mongole. Quant au motif végétal, sa présentation est différente sur le textile du 12e siècle (fig. 15[303], 16) par rapport aux exemples chinois. Les spirales stylisées constituent un fond végétal, qui occupe le vide entre les médaillons. Le volume gonflé est accentué par rapport à la linéarité de la tige. D'après ces exemples islamiques, on peut affirmer que la représentation de la continuité du décor secondaire existe bien, mais pas avec un motif végétal comme celui des tiges sur le textile chinois.

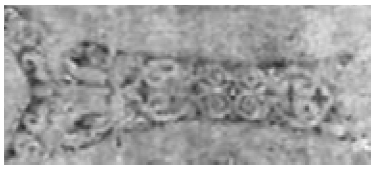
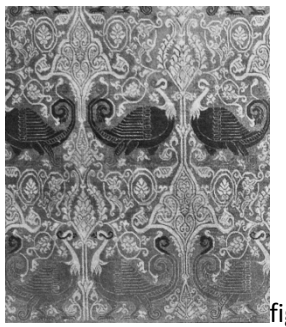


Fig. 15a, b

fig. 16

Fig. 15a : Textile, taqueté façonné, 899-1160 après J.-C., découvert à Rayy, Iran ?, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1974. 45 ;
Fig. 15b : Détail de l'exemple entre les médaillons ;
Fig. 16 : Dessin du textile, samit, Egypt ou Syrie, vers 1200 après J.-C., Musée Catharijneconvent, Utrecht

(inv. n° 30467, 35731), et Musée de Arts décoratifs à Paris (inv. n° 21847). D'après la datation au carbone 14, le textile est daté entre 1004 – 1260 après J.-C. 95%, par les laboratoires à Oxford, Zurich et Tucson. BLAIR, Sh. , BLOOM, J. , WARDWELL, A. , « Reevaluating the Date of the 'Buyid' Silks », in *Ars Orientali*, 1992, vol. 22, p. 13-15, cat. n° 4, p. 29.

[303] L'authenticité du spécimen de la figure 15 est confirmée par les chercheurs. Selon le test au carbone 14 réalisé par par les laboratoires à Oxford, Zurich et Tucson, le textile probablement à l'origine de l'Iran, est daté en 1000±55 après J.-C., ou en 899 – 1160 après J.-C. 95%. BLAIR, Sh. et al. , 1992, in *Ars Orientali*, p. 13-15, cat. n° 1, p. 26-27;
Cf. :http://www.clevelandart.org/art/1975.45?f[0]=field_art_credit_line%3AGift%20of%20Mr.%20and%20Mrs.%20Paul%20Mallon (27/12/2013)
Le textile dans la figure 16 découvert dans une tombe en Egypte, est attribué à une origine de la Méditerranée orientale, probablement à la Syrie, et daté entre le 12e siècle et le début du 13e siècle.
FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei,* Ernst Wasmuth G. M. B. H. , Berlin, 1er éd. 1913, 3e éd. ,1936, fig. 165, p. 24; GEIJER, A. , *A History of Textile Art*, Pasold Research Fund in association with Sotheby Parke Bernet, Londre, 1979, pl. 28a, p. 137 ; WILCKENS, L. von, 1991, *Die textilen Künste...* , 1991, fig. 80, p. 78.



Fig. 17, Textile, taffetas lancé à liage repris, 12e siècle, Iran ou Mésopotamie, Abegg-Stiftung, inv. n° 2633.

Fig. 17

Nos spécimens dans la catégorie II se distinguent cependant des fragments anciens, ils ne sont semblables ni aux exemples de l'Asie de l'Est, ni aux ceux de l'Asie de l'Ouest. La vigne sur les textiles des Cat. II-7, 13, à feuille en forme d'un type de fungus, *lingzhi* 灵芝, manifeste fortement une inspiration chinoise. Par contre le motif prototype était toujours présenté en touffes, il n'a jamais été observé sous forme de vigne avant l'époque mongole. Bien que cette vigne soit encore schématisée par rapport aux tiges sur les textiles des Song, la souplesse du motif végétale est bien exprimée. Le décor secondaire sur le spécimen Cat. II-12 illustre des feuilles ou des fleurs flottantes, dont la tige est par contre effacée. Néanmoins, il en ressort une ambiance naturelle, par rapport aux feuilles entre les vrilles islamiques.

Quant aux échantillons du Cat. II-14, 15, 16, ils manifestent une mode « internationale » au 14e siècle[304] : les enchaînements de l'ornement secondaire se courbent dans des directions opposées, formant un compartiment ovale qui sert de médaillon. C'est une manière subtile de présenter le cadre de l'ordonnancement, montrant en même temps la continuité des décorations accessoires. L'enfilement des motifs variés disposé fidèlement sur les chemins à l'écart des médaillons comble le blanc. Mais l'unique vrille spirale qui occupe l'intervalle sur le tissu islamique antérieur n'apparaît plus. Au fur et à mesure que l'espace entre les médaillons s'élargit, le décor secondaire s'enrichit. En même temps, nous constatons la simplification du décor en médaillon, qui ne contient plus des motifs zoomorphiques, mais le motif de l'échelle[305]. Il semble que ce phénomène faisait changer le statut de « secondaire » de ces ornements.

[304] L'appellation proposée par Wardwell. Cf : WARDWELL, A. , 1987, *B. C. M. A.* , vol. 78, n° 1, p. 14-20.
Plusieurs exemplaires s'apparentent à ce groupe du mode « international » du 14e siècle. Cf. WARDWELL, A. , 1987, *B. C. M. A.* , vol. 78, n° 1, fig. 13, 14, 15 ; WARDWELL, A. , 1988-89, *Islamic Art*, vol. fig. 10, 17, 18, 20, 31, 36, 37, 38.

[305] Par exemple les spécimens mentionnés par Anne Wardwell ; Cf. WARDWELL, A. , 1988-89, *Islamic Art*, vol. fig. 36, 37, 38.



a



b

Fig. 18 a, Textile, broché en sergé (S) sur fond taffetas, dynastie Liao, 11e siècle, Musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11145 (AEDTA 3270) ;
b, Détail du motif broché, dragon se divertissant avec la perle flammée, diamètre 7-8 cm.

La composition en quinconce, un ancien arrangement du décor, est usuellement employée sur le *jindazi*. Enregistré dans l'histoire officielle des Jin, le *jindazi* constitue un costume officiel pour les quatre premières hiérarchies de courtisans, dont la dimension et le nombre de dessin sont strictement règlementés[306]. Les mongols héritent de cette disposition d'habillement officiel, observée dans les codes, le *Tongzhi tiaoge* *通制条格*[307]. Probablement pour cette raison, la présentation de ce type de textile est homogène : décor façonné disposé en quinconce sur un fond uni sans motif secondaire. Par ailleurs, le costume avec ce tissu est illustré dans la peinture persane. Dans un manuscrit du *Shahnâmé, Livre des Roi,* daté du début du 14e siècle, certains courtisans mongols identifiés par leur chapeau, s'habillent en textile *jindazi* (fig. 19[308]). Une vaste circulation du textile est bien affirmée. De plus, cette peinture applique en quelques sortes les codes des Yuan. Conformément à cette situation, il est raisonnable que l'arrangement de décors et même les motifs du *jindazi*[309]soient connus dans le monde ilkhanide, puis inspirent la fabrication du *nasij* local. Le spécimen du Cat. II-10 montre une relation visible avec l'ancien broché chinois[310]. Son arrangement intensif du motif en médaillon bulbe seulement avec une petite rosette à l'intervalle exprime une amélioration islamique pour remplir le vide[311]. Le développent du décor secondaire représenté sur

[306] *Jinshi*, , *juan* 43, « yufu zhong (舆服中)», termes « chenxia chaofu (臣下朝服)», « gongfu (公服) »， p. 980, 982.
[307] « …les officiels… à la troisième hiérarchie vêtent le *jindazi* … les dames épouses… aux quatrième et cinquième hiérarchies vêtent le *jindazi…* »« ...职官… 三品服金答子… 命妇...四品、五品服金答子… ». BOSHULU Chong, *Tongzhi tiaoge*, *juan* 9, « yifu (衣服) », terme « fuse : (服色) », version du neige daku 内阁大库, GUO Chengwei éd. , Falü chubanshe, 1999, Beijing, p. 2.
[308] Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/449002
[309] Pour les discussions sur les motifs, voir Partie III.
[310] WATT. J. C. & WARDAELL, A. , 1997, *When silk...,* fig. 44, p. 110.
KADOI Yuka, 2009*, Chinoiserie Islamc…*, fig. 1. 3, p. 24.
[311] ETTINGHAUSEN, R. , «The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1979, Vol. 123, n° 1, p. 15 -28.

le textile à fil d'or reflète de plus ce progrès de l'adaptation islamique. Il est naturellement approuvé par la clientèle, l'aristocratie mongole, alors que la prédilection de l'or pour cette dernière est bien satisfaite. Cette tendance, non seulement présentée sur le *nasij*, est également observée sur le *Jindazi*, dont les décors d'or sont plus intensivement disposés à la dynastie Yuan (§ 2 fig. 3, 4).



Fig. 19 Détail du manuscrit du premier « petit » *Shahnâme*, « Anushiravan (Khosrow I) reçoit Mihras envoyé par César », Baghdâd ou le nord-est de l'Iran, 1300-1330, Metropolitain Museum of Art, NewYork, inv. n°34. 24. 3 ; H. 5,5 cm, L. 12,4 cm (peinture).

L'étude des trois groupes de décor accessoire éclaire leurs traces successives sur le textile dans les mondes iraniens et chinois à l'époque antérieure : le décor de bandes entrelacées vient du monde islamique ; le fond homogène géométrique est un savoir-faire chinois, mais inspiré probablement de l'ornement islamique ; la conception de la continuité est représentée par un motif végétal chez les peuples en Chine, par des bandes d'inscription chez les musulmans. Les échantillons de l'époque mongole en ont hérité, mais présentent aussi de nouveaux éléments : le cadre en losange combiné avec le motif du nuage ; un fond géométrique largement étendu sur le textile à fil d'or ; la formation de la mode « internationale » du 14^{e} siècle. Cette dernière présente en fait un mélange d'une conception chinoise du textile *jindazi* et du principe artistique islamique d'éviter le vide.

1.3 Catégorie III : ornement en bandes

Les textiles qui forment cette catégorie présentent une organisation homogène de décor en bande verticale, constitué de chaîne rayée. Par rapport aux exemples des trois autres catégories, tous les spécimens sont actuellement attribués à une origine islamique. Ils représentent

effectivement un groupe de textiles rayés apparaissant en Europe depuis longtemps. Ils sont mieux étudiés, grâce à leur contexte de découverte : soit dans des établissements ecclésiastiques, par exemple des Cat. III-1, 2, 4, 5, 6, 7 ; soit sur des sites funéraires, comme les textiles du Cat. III-3. Mais ce type d'information est toutefois loin d'être suffisant pour identifier leur origine de fabrication.

Parmi eux, certains exemples ont parfois été attribués à une origine chinoise à cause de la forte inspiration extrême-orientale du motif, notamment les tissus des Cat. III-1, 5. Mais aujourd'hui, l'Asie centrale est considérée comme l'origine la plus probable, acceptée par les chercheurs, même pour le spécimen le plus discutable du cat. III-4[312]. Au niveau de la composition décorative, un contact entre l'Iran et la Chine se voit plutôt à partir de l'époque préislamique. Quant à la période des 13^{e} et 14^{e} siècles, nos spécimens de la catégorie III, si on les subdivise, présentent des différences entre les terres centrales et les terres orientales de l'Islam. En conséquence, la composition en bande vient du développement de la technique, représentant donc une des plus anciennes manières de décorer.

1.3.1 Textiles rayés à l'époque pré-mongole

A. Asie centrale

Si la rayure polychrome est considérée comme un décor de textile, c'est la plus facile à fabriquer au niveau de l'équipement pour un métier, par rapport aux décors façonnés. Son histoire est donc plus ancienne par rapport aux autres catégories. L'Asie centrale est un endroit très connu pour les découvertes de ce type de décor, certains sont même datés du 1er millénaire avant notre ère[313]. Parmi eux, plusieurs fragments sont directement composés de tresses cousues[314]. L'hypothèse de

[312] RITTER, M. , « Goldbrokat unter den Mongolen und Ilchanen: einSchlüsselwerk iranischer Textilkunst des 14. Jhdts. in Wien », in : *Symposium „800 Jahre Mongolisches Weltreich"*, Vienna, 09 June 2006 - 09 June 2006, p. 4
Pour une étude plus approfondie sur les caractéristiques décoratifs en Asie centrale, Cf., WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, p. 100-101 ; cette idée de l'attribution de certains textiles est partagée avec Folsach, cf. FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. – M. K. , *Woven Treasures – Textiles from the World of Islam*, the David Collection, 1993, Copenhagen, Cat. n°13, p.101

[313] Une robe en laine rayé a été découverte dans la nécropole Hupu à Hami-Wupu, dans la Région autonome ouighour du Xinjiang. Selon l'analyse C^{14}, une datation de 3,000 ans auparavant est proposée. Cf. WANG Binghua, *Xinjiang gushi – gudai xinjiang jumin jiqi wenhua / The Ancient Corpses Of Xinjiang – The Peoples of Ancient Xinjiang and their Culture,* Xinjiang renmin chubanshe, 2001, Ürümuchi, p. 51-68.
Plusieurs fouilles concernent les fragments en bande comme celui à Zhaghunluq, à Djoumboulak Koum dans la vallée de Kériya ; à Subexi, à Yingpan. Pour la référence des textiles en général, cf. ZHOU Jingbao, « Sichou zhilu yu shiqian shiqi xiyu de maozhipin », in *Zhejiang fangzhi fuzhuang zhiye jishuxueyuan xuebao*, 2013, n° 2, p. 37-41 ; pour la datation et la classification des sites, cf. ZHANG Yuzhong « Xinjiang kaogu shulüe », in *Kaogu*, 2002, n° 6, p. 3-13 .

[314] DEBAINE-FRANCFORT C., IDRISS A. éds. , *Kériya, mémoires d'un fleuve - archéologie et civilisation des oasis du Taklamakan*, Editions Findakly, 2001, Suilly-la-Tour, Cat. n° 79, p. 190, Cat. n° 86, p. 200 ;

l'évolution depuis le tressage vers le tissage est donc proposée[315]. L'imitation des tresses cousues provoquerait peut-être la composition en bandes du textile tissé.

Quelques fragments découverts sur le site de Yingpan, daté du 2e au 5e siècle après J.-C., se caractérisent par une combinaison du motif chinois mais fabriqués en Asie centrale. Ce sont des rubans cousus à la bordure de la manche, composés des chaînes et des trames en soie avec retors très fort dans le sens Z[316]. Ce dernier est une caractéristique de la soie en Asie centrale[317]. Par ailleurs, un cafetan au style des habitants indigènes démontre la préférence pour cette composition rayée (fig. 4), bien que le tissu ait probablement été fabriqué à l'intérieur de la Chine[318].

B. Chine

Le textile rayé dont l'origine de fabrication est l'intérieur de la Chine s'attachait également à la technique de tissage. Le changement de couleur de chaîne par secteur a été beaucoup utilisé sur le *jin* 锦 du style *Han*, à partir du 4e siècle avant J.-C.[319]. C'est un type de textile dont la croisure est composée de taffetas à chaînes multiples, à dominante chaîne ; plus tard, en sergé à chaînes multiples, à l'endroit entièrement chaîne[320]. Les motifs se répètent habituellement à petite échelle dans le sens de chaîne (fig. 1). Par contre, le changement de couleur ne dépend pas forcément de la circulation de l'ornement (fig. 4a, b). Certains tissus datés de l'époque préislamique ont été découverts dans le Nord-Ouest de la Chine, par exemple dans la nécropole à Astana de Xinjiang (fig. 4)[321], dans la sépulture à Dulan de Qinghai[322]. Parmi eux, un type agrémenté simplement de rayures

[315] DÉSROSIERS, S. , « Une culture textile raffinée », in *Kériya, mémoires d'un fleuve - archéologie et civilisation des oasis du Taklamakan*, DEBAINE-FRANCFORT Corinne, IDRISS Abduressul dir. , Editions Findakly, 2001, Suilly-la-Tour, p. 153.

[316] LI Wenying, « Yingpan », in *Recent Excavations… ,* ZHAO Feng éd. , 2002, cat. n° 21, p.63, cat. n° 22-3, 4, p.65.
LI Wenying, « Textiles of the Second to Fifth Century Unearthed from Yingpan Cemetery », in in *Central Asian Textiles and Their contexts in the Early Middle Ages*, SCHORTA Regula éd. , Abegg-Stiftung, 2006, Riggisberg, p. 260-62.

[317] La direction de la torsion de châine constitue un critère pour distinguer les samits des Tang ou de l'Asie centrale. Cf. ZHAO Feng, 2005, *Zhongguo Sichou Yishushi*, p. 70-71 ; WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When Silk was Gold … ,* p. 22.

[318] Asian Civilisations Museum, *Power Dressing : textiles for rulers and priests from the Chris Hall collection*, Asian Civilisations Museum, 2006, Singagpour, Cat. n° 2, p. 98-99 ;
L'Attribution de ce type de tissu, cf. WU Min, « Tulufan chutu shujin de yanjiu », in *Wenwu*, 1984, n° 6, p. 70-80

[319] ZHAO Feng éd. , 2005, *Zhongguo sichou …*, p. 112.

[320] WU Min, 2006, « The Exchange of Weaving Technologies Between China and Central and Western Asia from the Third to the Eighth Century Based on New Textile Finds in Xinjiang », in *Central Asian Textiles …* , SCHORTA R. éd. , p. 216-220.
L'appellation technique se réfère à : RIBOUD, K. & VIAL, G. , *Tissus de Touen-Houang conservés au musée Guimet et à la bibliothèque nationale,* Centre de recherche sur l'Asie centrale et la Haute Asie, Paris, 1970, p. XXIV, XXXV.

[321] Xinjiang Weiwuer zizhiqu bowuguan, « Tulufan xian Asitana Halahezhuo gumuqun qingli jianbao », in *Wenwu,* 1972, n° 1, fig. 62, p.29.

[322] XU Xinguo & ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan », in *Guojia lishi bowuguan guankan*, 1991, n° 15-16, p.

est retrouvé dans l'histoire sous le nom *jian* 纐. D'après la couleur, il peut encore se subdiviser en deux groupes : celui qui manifeste la dégradation des couleurs, s'appelant *yun jian* 晕纐(fig. 2) ; et celui composé de bandes en deux ou plusieurs couleurs alternatives, le *jian dao* 纐道 (fig. 3) [323].



Fig.1

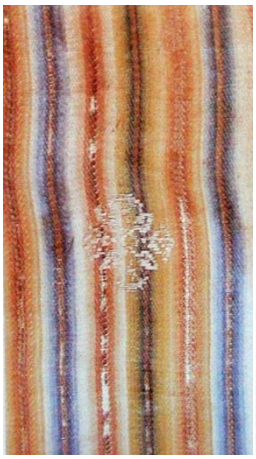


Fig. 2



Fig. 3

Fig. 1, Recto verso du textile, taffetas à chaînes multiples, à l'endroit entièrement chaîne, découvert dans la nécropole Astana TAM151, 1e moitié du 7e siècle, Musée de la Région autonome ouighour du Xinjiang, Ürümqi ;
Fig. 2 Détail du textile, damas en chevron, dynastie Tang (618-907 après J.-C.), Musée de la Région autonome ouighour du Xinjiang, Ürümqi ;
Fig. 3 Fragment textile, sergé en chaîne, dynastie Tang (618-907 après J.-C.), Musée de la Région autonome ouighour du Xinjiang, Ürümqi.



a



b

Fig. 4a, Fragment textile, sergé à chaînes multiples, à l'endroit entièrement chaîne, dynastie Tang (618-907 après J.-C.), Musée de la Province Qinghai, Xining ;
Fig. 4b, Détail du fragment, en croisure de sergé à chaînes multiples, à dominante chaîne.

La robe à rayures est encore plus présente sous les Tang sur les peintures murales dans les tombes : par exemple des peintures murales situées dans les tombes accompagnant le mausolée de l'empereur Taizong, celles de la princesse Changle, de la princesse Xincheng, de la dame Duan Jianbi, la nièce de l'empereur, de la concubine impériale Wei, du général Li Simo, etc. … [324]. Dans ces tombes aristocratiques, le textile rayé est clairement représenté sur la dame de cour, la servante, et

76-77.
[323] ZHAO, Feng éd. , 2005, *Zhongguo sichou … ,* p. 220 fig. 4-3-19, 20.
[324] ZHANG Zhipan éd. , *Zhaoling tangmu bihua =The Mural Paintings at Zhaoling Mausoleum*, wenwu chubanshe, 2006, Beijing, fig. 2, 11, 16, 17, 22, 23, 27, 34, 37, 40, 47, 49-59, 66-68, 97-98, 116-20, 143-47, 172-73.

sur la danseuse. Mais à l'époque suivante, la danseuse est seule à porter ce type de textile. D'après l'histoire officielle des Song, le *Songshi*, dans le chapitre *yuezhi* *乐制* [325], les danseuses du groupe *cailian* « cueilleurs du lotus » s'habillaient également avec la robe rayée avec gradation de couleur. Il est encore difficile de clarifier l'évolution de l'habit entre la dynastie Tang et celle des Song. Le déclin de l'utilisation du textile rayé à la cour est cependant bien réel. Par ailleurs, il n'est pas encore mentionné parmi les découvertes archéologiques datées des Song.

Un sac en coton, découvert dans la grotte de Colombe et daté de l'époque Yuan, est composé de textile à carreaux, dont non seulement les chaînes sont rayées, mais les trames aussi (fig. 5)[326]. Le motif à carreaux était souvent utilisé sur le coton, dont l'origine occidentale ne peut être exclue[327]. Cet exemple indique que l'usage de chaîne rayée était un ornement rustique. De plus, selon les découvertes connues aujourd'hui, aucun motif façonné n'a été observé sur la composition du tissu en bande en soie. Il semble qu'un hiatus du textile luxueux présente des rayures pendant les 13e et 14e siècles en Chine. Cela montre un processus bien différent de celui du Moyen-Orient.



fig. 5



fig.6

Fig. 5 Sac en textile, coton, découverte à Longhua, 14e siècle, Musée de la ville Longhua, province Hebei;
Fig. 6 Fragment textile, coton *ṭirâz* avec inscription en soie, découvert à Rayy, Philadelphia Musuem of Art, inv. n° PM 40-51-64.

C. Moyen-Orient

Au contraire de l'Asie centrale et de la Chine, plusieurs exemples datés du 10e au 12e siècle sont attribués au Moyen-Orient, comme Tabriz, et même au Proche-Orient, comme la Syrie ou la Mésopotamie. Ils comportent des ornements façonnés sur les rayures de chaîne. Leur technique implique un lien plus proche avec nos exemples de la catégorie III.

[325] « le sixième groupe (de danseuses), sous le nom des cueilleurs de lotus, qui s'habillent avec une veste rouge vif, la robe en rayure polychrome ; portent des chignons en forme de nuage ; prennent le bateau en couleurs, tenant la fleur de lotus à la main (*六曰採蓮隊，衣紅羅生色綽子，繫暈裙，戴雲鬟髻，乘綵船，執蓮花)* ». Cf. *Songshi*, compilé par Tuotuo et al. , «Yue », *juan* 142, p. 3350.

[326] SUN Huijun, 2002, in *Fangzhipin* ..., ZHAO Feng éd. , fig. 71, p. 173.

[327] Le « l'étoffe importée en coton à carreaux, fanhua qibu *番花棋布* », , cf. *Zhizheng Siming xuzhi*, compilé par WANG Yuangong et al. , « tuchan », *juan* 5, in *Song Yuan beifangzhi congkan*, Zhonghua shuju, 1990, Beijing, vol. 7, p. 6502 ; SHANG Gang, 1999, *Yuandai gongyi* ..., p. 130-33.

D'après les caractéristiques des croisures, les exemples anciens peuvent être classés en trois groupes. Le premier groupe présente des textiles dont l'armure est une sorte de taffetas doublé liseré[328]. Un exemplaire, composé de plusieurs fragments conservés dans des établissements différents (fig. 7)[329], Il présente une rayure bleue au zigzag et une bande brune au motif figuratif. Appartenant au même groupe, un autre tissu dans la collection David à Copenhague possède en plus une bande portant l'inscription, « le pouvoir royal est de Dieu..., *al-mulk l-Illah [al-] al-mulk l-Illah [al-]...* » (fig. 8)[330]. Limitées par la technique du tissage[331], les figures zoomorphes apparaissent très stylisées par rapport aux exemples des groupes suivants.


fig. 7


fig. 8


fig. 9

Fig. 7 Fragment textile, taffetas rayé liseré à liage repris, 10e-12e siècles, Proche-Orient ou Moyen-Orient, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1983. 128 ;
Fig. 8 Fragment textile, taffetas rayé liseré à liage repris, 10e -12e siècles, Proche-Orient ou Moyen-Orient, David Collection, Inv. n° 25/1992 ;
Fig. 9 Fragment textile, lampas à fond louisine, 12e siècle, Iran ou Iraq, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1937. 23.

Le deuxième groupe est composé de textiles en taffetas lancé à liage reprise provenant de Rayy.

[328] La croisure de ce groupe de textiles est très particulière : il y a une amélioration pour présenter le motif plus subtilement par rapport au typique taffetas doublé liseré.
Pour la croisure du groupe, voir : FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. –M. K. , 1993, *Woven Treasures…* , 1993, p. 73-75, Cat. n°9, p. 98-99 ; OTAVSKY, K. et al. éd. , *Mittelalterliche Textilien I, Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Abegg-Stiftung, 1995, Riggisberg, cat. n°73, p. 119-121.
Pour la caractéristique du taffetas doublé liseré, cf.: GRANGER-TAYLOR, Hero, 1999, « Three Figured Silks from the Tomb of the Emperor Henry VI at Palermo : evidence for the development of lampas weave ? », in *Techniques & Culture*…, p. 29-30.

[329] Ce sont l'exemple dans la Collection David à Copenhagen (Inv. n° 24/1992), celui dans le Cleveland museum of Art (Inv. n° 1983. 128), et celui dans la collection Abegg-Stiftung (Inv. n° 4406).
La figure provient du fragment conservé au Cleveland Museum of Art. Cf.
http://www.clevelandart.org/art/1983.128?collection_search_query=1983.128&year_operator=1&year=&year_era=1&year_end=&year_end_era=1&op=search&form_build_id=form-PJByyf8nhD0itJOwFXaYaNjyfMXAPHIwZhGsCo6UGsk&form_id=clevelandart_collection_search_form

[330] FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. –M. K. , 1993, *Woven Treasures …* , 1993, p. 73-75, Cat. n° 10, p. 99-100.

[331] GRANGER-TAYLOR, H. , 1999, in *Techniques & Culture*…, p. 29-30.

Plus de 200 fragments trouvés dans les années 1930 à cet endroit sont conservés aujourd'hui au musée de Philadelphia, considérés comme une des dernières traces de cette ville avant sa destruction en 1220[332]. Parmi eux, il y a non seulement des taffetas en soie ou en coton avec des carreaux simples composés de chaînes et des trames rayés, qui rappellent la description dans l'histoire chinoise (fig. 7, 8), mais également deux spécimens rayés avec les ornements façonnés en plus (fig. 10, 11)[333]. Tous sont composés d'une bande d'ornement monochrome, d'une ou deux lignes d'inscriptions symétriques qui se répètent : sur l'exemple de la figure 11 « la bénédiction satisfaisante et la joie pure, *baraka kāfiya wa ghibṭa ṭāhir[a]* »[334] et sur celui de la figure 12 « la victoire et le succès, *naṣr wa dawfīq* »[335].–



fig. 10



fig. 11

Fig. 10 Fragments textiles, taffetas lancé à liage repris, 11e ou 12e siècle, Iran ou Mésopotamie, découverts à Rayy, Abegg-Stiftung, inv. n° 478a, b ;
Fig. 11 Fragment textile, taffetas lancé à liage repris, 11eou 12 e siècle, Iran ou Iraq, découvert à Rayy, Musée de Cluny, inv. n° Cl. 21591.

Le textile, constituant le troisième type, est composé d'une rayure avec un arbre flanqué par deux chevaux ailés, d'une rayure aux coqs, d'une rayure avec l'inscription « à son possesseur

[332] MERRITT J. L. , « Archaeological Textiles Excavated at Rayy », in *Techniques & Culture : Soieries médiévales*, DÉSROSIERS, S. éd. , 1999, vol. 34, p. 7-15.

[333] La description technique et les informations du contexte se réfèrent au catalogue du musée de Cluny. Cf. DÉSROSIERS, S. , 2004, *Soieries et autres textiles…,* cat. n°145, 146, p. 268-271.
La figure provient des deux autres fragments du même textile inv. n° Cl. 21872 a, b, conservés à l'Abegg-Stiftung, cf. OTAVSKY, K. et al. , 1995, *Mittelalterliche Textilien I…,* cat. n°77, p. 127-130.

[334] Une autre inscription horizontale se trouve sous l'aigle dans la bande monochrome, disant « et faveur complète, *wa ni'm tāmma* ». La troisième inscription déposée symétriquement sur les ailes de l'aigle peut être traduite comme « la gloire de la part Allah, al-'izz lillāh ».
BLAIR, Sh. , « A Note on the Prayers Inscripted on Several Medieval Silk Textiles in the Abbeg Foundation », in *Islamische Textilkunst des Mittelalters : Aktuelle Probleme*, Abegg - Stiftung 1997, Riggisberg, fig. 72-3, p. 129-130.
OTAVSKY, K. et al. , 1995, *Mittelalterliche Textilien I... ,* p. 129.

[335] BLAIR, Sh. et al., « Reevaluation the Date of the ''Buyid'' Silks by Epigraphic and Radiocarbon Analysis », in Ars *Orientali*, 1992, vol. 22, p. 9, note 91.

victoire et souveraineté [...], à son possesseur victoire et prospérité pour le propriétaire » (fig. 9)[336]. Selon l'examen de S. Desrosiers sur le fragment conservé au musée du Cluny (inv. n°22045), ce tissu est un lampas à fond louisine[337], non pas un étoffe double. C'est une croisure très proche au lampas standard représentes par les spécimens à l'époque mongole.

Malgré des croisures différentes, ces textiles comportent une bande d'inscriptions, sauf celui de l'illustration 8. Ce phénomène renvoie directement à l'histoire du *ṭirâz*. D'après le fait que la majorité des objets ont été découverts en Egypte, la fabrication de *ṭirâz* coptes se caractérisait par la longue inscription façonnée souvent par la fabrication sur un métier vertical pendant les époques abbasside et fatimide. La longue laize permet d'avoir une qualité supérieure portée par la longueur et la richesse de l'inscription. En même temps, elle réduit la couture d'une tunique découpée suivant la largeur du tissu, alors qu'un vêtement fabriqué avec textile tissé sur un métier horizontal demande beaucoup plus de coutures[338]. Dans ce cas, la bande d'inscription se présente sur le vêtement avec un tournage de 90°, donc verticalement, par exemple le « voile de Sainte Anne »[339]. On peut se demander si les textiles rayés mentionnés en haut rivalisent de luxe avec l'ancien *ṭirâz* copte. Cette hypothèse serait confirmée en partie par le remplacement du métier horizontal à l'époque mamelouke[340]. Néanmoins, à cause des restrictions du montage du harnais, la phrase de l'inscription tissée est réduite, mais se répète pour avoir une longueur importante. La préférence de l'inscription sur habit favorise finalement la diffusion de la composition en bande dans les terres occidentales d'Islam.

En général, la composition en rayures ou en bandes ne demande pas de technique spéciale, mais simplement l'arrangement de chaînes colorées. Grâce à cette simplicité, elle est apparue dès le 1er millénaire avant notre ère en Asie centrale. Etroitement liée au développement du tissage, cette composition décorative a beaucoup été pratiquée en Chine sur le textile *jin,* dont le décor façonné est réalisé par chaîne flotté. Mais après l'évolution du métier au milieu de la dynastie Tang, son

336 UNDERHILL, G. , « Two Early Iranian Silks », in The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1938, Vol. 25, mars, p. 43; pour la figure Cf:
http://www.clevelandart.org/art/1937.23?collection_search_query=1937.23&year_operator=1&year=&year_era=1&year_end=&year_end_era=1&op=search&form_build_id=form-Eo37EGauc8iMi_ejngbatyMQjSKa0B8xpuxzoD-Br_4&form_id=clevelandart_collection_search_form (10/01/2014)

337 DÉSROSIERS, S. , 2004, *Soieries et autres textiles …* , cat. n°151, p. 281-82

338 GOLOMBEK, L. et al., « *ṭirâz* Fabrics in the Royal Ontario Museum », in *Studies in Textiles History, in memory of Harold B.Burnham,* Royal Ontario Museum, 1977, Toronto, p. 87.
BURNHAM, D. K. , *Cut my Cote*, Royal Ontario Museum, 1973, Toronto, p. 11.

339 Institut monde d'arabe, *Trésors fatimides du Caire,* Institut du monde arabe et Snoeck-Ducaju & Zoom éds., 1998, Paris, Gand, cat. n°209, p. 232-33.

340 GOLOMBEK, L. et al., 1977, in *Studies in the Textiles History…,* note 47.

application se bornait de plus en plus à une fabrique de textile modeste. Mais dans l'ouest de l'Islam, la composition rayée s'adaptait très bien pour présenter la longueur de l'inscription. Au contraire du hiatus représenté par le textile de l'Asie centrale et de la Chine avant l'invasion mongole, de nombreux d'exemples attribués au Moyen-Orient ou au Proche-Orient fournissent de riches références antérieures.

1.3.2 Textile rayé à l'époque mongole

Après l'étude des exemples antérieurs, deux points de vue concernant l'attribution des textiles aux 13e et 14e siècles peuvent être éclairés. D'abord, dans le pays chinois, le déclin de la composition en rayures sur le textile luxueux présente peu de possibilité d'influencer les étoffes de l'Ouest. L'absence d'exemple postérieur indique également ce déclin. Il confirme encore une fois l'origine non chinoise de textiles comme Cat.III-1, 2 et Cat.III-5. Deuxièmement, plusieurs exemples antérieurs originaires du Moyen-Orient ou du Proche-Orient nous font mieux comprendre le désaccord sur l'attribution des origines en Islam, par exemple l'attribution du textile Cat. III-4.

En général, l'attribution du textile à l'Asie centrale s'appuie sur la construction de filé métallique, avec deux caractéristiques remarquables : le mélange de lamelle dorée plate avec celle enroulée sur une âme et l'utilisation du la fibre de coton[341]. Mais récemment, K. von Folsach exprimait un doute quant à la constance de ce « jalon »[342]. En raison de l'important commerce avec l'Eurasie, il suggérait que l'application des filés or puisse être d'origines de fabrication différentes. Dans ce cas, les comparaisons épigraphiques et iconographiques deviennent plus importantes.

D'après l'observation des textiles antérieurs, l'inscription joue un rôle important afin de présenter les valeurs du produit, non seulement le luxe mais aussi la dignité. Avant l'invasion mongole, ce type de convention a beaucoup appliqué été, comme la robe d'honneur, *khil'a*, dans la vaste région à l'ouest de l'Asie centrale, l'Egypte, la Syrie, l'Irak et l'Iran. Même à l'époque mongole, cette préférence de l'inscription pouvait être constatée. Parmi les trois rares *ṭirâz* mongols[343] qui comportent le titre de souverain, celui connu sous le nom « *ṭirâz* de Abū Saʿīd », est le seul textile

[341] WARDWELL A., 1989, in *Textile History,* p. 179-80.
[342] FOLSACH, K. von, 1993, *Woven Treasures…*, p.55.
[343] FOLSACH, K. von, speech on *Islamic Art Symposium*, Museum of Islamic Art, 2011, Doha,
Cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2011/kjeld-von-folsach/ 30' 50" – 33'35" (le 10/02/2014).

rayé originaire du Moyen-Orient, probablement de Tabriz (fig. 12)[344]. Ce textile, découvert dans le cercueil de Rodolphe IV, comporte une inscription déroulant longue de 117 cm « Gloire à notre maître/Seigneur, le (plus) grand sultan ; le roi des rois, de grande considération, noble/grand [dans les affaires] de ce monde et dans la religion. Abu Saïd Bahadur Khan. Que Dieu rende son pouvoir éternel Paul Neuenkirchen »[345]. Le deuxième *ṭirâz*, avec le titre « Salghur Sultan Abu Bakr bin Sa'd » est tissé dans une bande horizontale qui traverse les lisières, interrompant les ornements du tissu. D'après Folsach, c'est une forme typique du monde islamique oriental (fig. 13). Le troisième *ṭirâz* est notre exemple du Cat. I-8, dont le titre de « al-Malik al-'Ādil al-'Alim Nāṣir[?] » se trouve dans la rosette de l'aile du perroquet.


fig. 12


fig. 13

Fig. 12 Fragment textile *ṭirâz*, lampas, 1ère moitié du 14e siècle, Iran occidental, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Vienne ;
Fig. 13 Fragment textile *ṭirâz*, lampas, milieu du 13e siècle, David Collection, Copenhage, Inv. n° 20/1994

Les chercheurs ont déjà essayé de distinguer les textiles islamiques grâce au style d'inscription[346]. Aucun n'a encore établi de conclusion à ce sujet, mais l'idée que l'inscription sur les produits de l'Iran orientale ou de l'Asie centrale se limite à une longueur modeste est bien acceptée par les chercheurs. Ceci est observé sur les textiles comme celui du Cat. III-1. Les exemples du cat. III-3 et 7 montrent par contre des bandes continuelles d'inscription. Mais leurs caractéristiques, surtout la différence des filés or, montrent qu'ils ne font pas partie du groupe mamelouk mais plutôt de celui de l'Asie centrale et de l'Iran. L'exportation, ou des dons, à destination du monde mamelouk est

344 WARDWELL, A., 1988-89, in *Islamic Art,* p. 133, Appendix I – Category VI, fig. 49.
345 RITTER, M. , « Kunst mit Botschaft: Der Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abū Saʿīd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien) – Rekonstruktion, Typus, Repräsentationsmedium », in *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Band II, RITTER, M et KORN, L. éds. , 2010, Wiesbaden, p. 111, Table 3.
346 Un résumé sur l'étude de l'inscription afin de séparer les origines de fabrication à l'époque ilkhanid est présenté, cf. RITTER, M. , 2010, in *Beiträge zur Islamischen*... , p. 117-8, note 35.

donc proposée comme l'explication pour ces deux spécimens[347].

En dépit de l'échec de la distinction de l'origine de fabrication via les caractéristiques de l'inscription, la prédilection de l'inscription dans le monde islamique occidental est bien attestée. Une autre dissemblance entre l'est et l'ouest des terres musulmanes mérite d'être soulignée ici : la continuité de la rayure. Le groupe de l'Asie centrale se caractérise par des sections de bandes en rectangulaires ou carrés, sauf le textile du Cat. III-2 dont le dessin n'est pas conservé complètement. Même pour l'exemple du Cat.III-3, les motifs géométriques alternent avec ceux zoomorphes ou végétaux, et se relaient en sections rectangulaires, accompagnant la bande voisine de l'inscription continuelle. A. Wardwell prouve que ce type de section existait avant l'époque mongole par un support de bol en bronze daté de la fin du 12^{e} siècle[348]. Par contre, la section des ornements est formée plutôt à cause du prisme octogonal du trône. Quant au textile, la séparation de l'espace ne semble pas indispensable. Elle s'adapte bien aux motifs qui ne sont pas allongées, contrairement à l'inscription dans une bande : par exemple l'affrontement d'un phénix et d'un quadrupède, probablement le *qilin*, sur la chasuble du Cat.III-5 ; la rencontre d'un dragon et d'un phénix sur la chasuble du Cat. III-6. L'organisation en bande et en secteur convient à des dessins de proportion variée, comme le motif des feuilles de vigne provenant de l'Europe (Cat.III-6) [349], et l'inscription arabe du Cat. III-1. Les textiles rayés de l'Asie centrale caractérisés en secteur de petits rectangles se lient intiment à l'application du décor non islamique. L'objectif de cette composition ou de ce type de textile ne pourra sans doute jamais être vérifié, mais l'effet est bien admis : elle a favorisé une inspiration chinoise sous les Mongols.

Quant au textile fabriqué dans l'ouest, comme en Iran ou au Moyen-Orient, ou même ceux destinés au marché mamelouk, toutes les bandes présentent une continuité constante. Sur le tissu du Cat.III-7, parallèles à la bande de l'inscription continuelle, la fleur de lotus et le palmier alternent sans interruption, pareillement pour le *ṭirâz* de Abū Saïd. La continuité se présente d'une manière différente que l'inscription. Le tissu du Cat.III-4 est très particulier. Malgré l'absence de l'inscription,

[347] MACKIE, L. W. , 1984, in *Muqarnas*, p. 128, fig. 21, 140; WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art*, p. 100.

[348] WARDWELL A., 1988-89, in *Islamic Art*, p. 100.
Le support de bol est conservé au Victoria & Albert Museum, inv. n° 1436-1902,
cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O76850/bowl-stand-bowl-stand-unknown/ (12/02/2014).
MELIKIAN-CHIRVANI, A. S., *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries,* Victoria and Albert Museum, 1982, Londres, Cat. n°23, p. 89-90.

[349] WARDWELL A. , 1987, « Fight of the Phoenix : Crosscurrents in the Late Thirteenth-to Fourteenth-Century Silk Patterns and motifs » in *B. C. M. A.* , vol. 74, n° 1, p. 16, note 50, 51.
WARDWELL A., 1988-89, in *Islamic Art*, p. 102.

il a vraiment hérité de l'ancien modèle du textile rayé au Moyen-Orient avec la bande au motif géométrique qui sépare les bandes au motif figuratif (fig. 8, 9). Pour ce dernier, il n'y a pas non plus de section entre la circulation du motif.

En conclusion, il est clair qu'à partir des Song le textile rayé n'était plus à la mode. Le déclin de ce type d'organisation décorative se vérifie aussi par son absence à l'époque des Yuan. Les textiles de la catégorie III montrent une obscure origine en Asie centrale et au Moyen-Orient. Selon plusieurs textiles datés du 10^{e} au 12^{e} siècle, l'attribution de l'origine à l'Islam occidental montre que la prédilection pour cette composition en bande vient de l'enthousiasme traditionnel pour l'inscription en tissu. À l'époque suivante, les textiles destinés aux mamelouks présentent ce type de décor. Mais un autre groupe en Asie centrale développait l'organisation rayée, dont l'effet montre une meilleure adaptation au motif étranger.

1.4 Catégorie IV : ornements densifiés rangés avec décalage

Apparemment, deux sous-groupes de textiles se distinguent dans cette catégorie : celui qui présente un ensemble de motifs minuscules ornant le fond, le groupe de la composition décentralisée (Cat. IV – 1-8) ; et celui qui montre une organisation rayée avec l'ondulation des ornements, le groupe de la composition en bandes ondulées (Cat. IV – 9-11). Malgré la différence en apparente entre l'un et l'autre, le rapport du dessin des échantillons de cette catégorie caractérise l'ensemble par une alternance de motifs en rang avec décalage. Les deux types de composition sont proviendraient de l'Orient : l'Asie centrale ou la Chine.

1.4.1 *Kesi* et la composition décentralisée



Fig.1 Fragment textile, gaze aux motifs imprimés, Dynastie Tang, 7e siècle, Musée de la Région autonome ouighour du Xinjiang, Ürümiqi ;
Fig. 2 Emballage de livre, tapisserie de soie, 11e-12e siècles, Metropolitain Museum of Art, New York, inv. n° 1983. 105 ;
Fig. 3 Bottes, tapisserie de soie, Dynastie Liao (907-1125 après J.-C.), Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1993. 158, 158a.

Différente des trois catégories vues plus haut, cette composition ne montre aucun motif encadré. Une disposition éparpillée est déjà observée sur le textile au décor imprimé daté de l'époque Tang, cité par Zhao Feng[350] : un fragment en gaze découvert dans la tombe n° 105 de la nécropole Astana (Fig. 1). Mais l'espace vide entre les motifs montre que ce fragment ne fait pas partie du même ensemble que les exemples précédents, qui présentaient une densification de motifs végétaux et zoomorphes. La composition décorative de ce premier sous-groupe nous évoque en fait plutôt au *kesi*, la tapisserie de soie[351]. C'est un type de textile qui comporte une grande

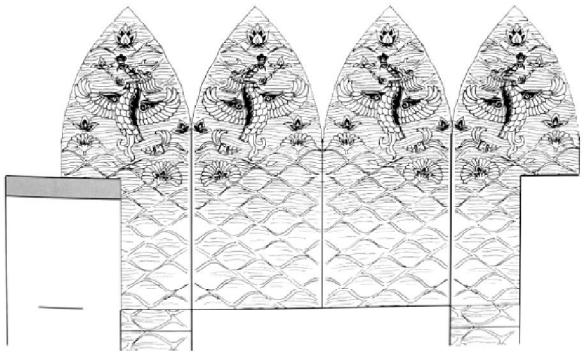
[350] ZHAO Feng, *Zhongguo sichou yishu shi*, ZWnwu chubanshe, 2005, Beijing, p. 156.
[351] DENNEY, J. , 2010, in *The world of Khubilai Khan …* , p. 259.

liberté au niveau du changement de couleur et de la répétition des motifs[352]. Mais, le décor façonné d'un tissu est formé par la manipulation du harnais du métier. Du coup la variation du décor est beaucoup limitée par rapport à la tapisserie. Afin d'exprimer ces deux avantages, la tapisserie de soie utilisait beaucoup cette composition décentralisée à l'époque.

Apparu sous la dynastie Tang, l'atelier du *kesi* a été installé dans les cours des Song du Nord[353] et des Khitan. Les artisans étaient plutôt des Ouïgours immigrés de l'Asie centrale[354]. Deux types de tapisseries en soie se distinguent sous les Song, en développant les deux avantages mentionnés en haut : la peinture en tapisserie et l'emballage de livre ou de rouleaux[355]. Le premier type montre une décoration complètement libre, en imitant la peinture contemporaine souvent du thème traditionnel chinois, celui des fleurs et des oiseaux. Il représente un style naturaliste, correspondant au goût impérial des Song sur la peinture. Le deuxième type de *kesi*, présentant des changements fréquents de couleurs, se caractérise par une « harmonie » composée de petits motifs denses de l'oiseau, de la bête, insérés dans un contexte foliolé et polychrome (fig. 2). Par contre, le décor du deuxième type est stylisé, à cause éventuellement d'une dimension modeste de chaque motif. C'est ce dernier qui se rapproche des textiles de la catégorie IV.



fig. 4 a



b

[352] Le façonnage de la tapisserie peut être compris simplement comme faire des nœuds de trames polychromes sur chaque chaîne. Les trames se coupent d'après le dessin du décor. Elles ne sont pas comme la trame d'un tissu qui traverse tous les chaînes entre les lisières. Voir le glossaire « Tapisserie »
« le *kesi* fabriqué à Dingzhou, ... est décoré de motifs. Mais c'est toujours possible de les faire différents. C'est grâce à la technique de la trame composant la croisure qui ne traverse pas les lisières 定州织刻丝, … 虽作百花，使不相类亦可，盖纬线非通梭所织也…». Cf. *Jilei pian 鸡肋篇*, par ZHUANG Zhuo,version Hanfenlou 涵芬楼, avec commentaires de XIAO Luyang, Zhonghua shuju, 1983, Beijing, p. 33.

[353] L'atelier impérial du *kesi* fut sous la charge du Département Wensi, le wensi yuan 文思院. Cf. ZHAO Feng éd. , 2005, *Zhongguo sichou …*, p. 263.

[354] S*ongmo jiwen 松漠纪闻,* par HONG Hao, compilé par ZHAO Wen, Zhang Haipeng, version Zhaokuang ge 照曠阁, conservation dans l'universitė Waseda, p. 5-6.

[355] Selon les *kesi* conservés aujourd'hui, il y a en général ces deux utilisations séparées. La tapisserie de soie pour tailler des vêtements est seulement observée dans la source documentaire de Zhuang Zhuo, *Jilei pian*, comme la fabrication célèbre de Dingzhou, dans la province Hebei actuelle. Cette utilisation du *kesi* restreinte s'explique par le coût de production, et par le climat septentrional. Cf. *Jilei pian*, par ZHUANG Zhuo, Zhonghua shuju, 1983, Beijing, p. 33.

Fig. 4a Capuche, tapisserie de soie, 10e siècle, Nord de la Chine, Musée de Mongolie-IntérieureMongolie-Intérieure ;
b Dessin de la reconstitution de la capuche.

Chez les Khitan, l'utilisation du *kesi* est représentée autrement qu'à la cours des Song. D'après les découvertes funéraires datées de l'époque Liao, la tapisserie de soie est souvent présente dans les tombes aristocratiques : celles du prince Yelü Yuzhi, du roi de l'État Wei, celles à Daiqintala, à Xiaonurimu, à Yemaotai, à Jiefangyingzi[356]. Mais dans chaque tombe la quantité découverte est toujours infime. Dans l'histoire officielle des Liao, le vêtement en tapisserie a été mentionné : « au petit culte, l'empereur [s'habille avec] le chapeau dur, le vêtement rouge au motif de la tortue en *kesi* »[357]. Les preuves matérielles conservées jusqu'à nos jours, sont seulement des capuchons ou des bottes en *kesi* (fig.3, 4)[358]. Une couverture de cadavre, de deux mètres de long composée des sept fragments de *kesi,* a aussi été découverte dans la tombe à Yemaotai[359]. Le dragon, le phénix et le makara sont les motifs principaux représentés sur le *kesi* des Liao. Par rapport à la tapisserie de soie des Song qui exprimait un sentiment harmonieux de lettrés, le *kesi* des Khitan exhalait plutôt le prestige de l'autorité impériale.

Le *kesi* vestimentaire, considéré comme un usage plutôt du nord, continuait à se développer à l'époque mongole : une couverture de jambette de botte trouvée dans la nécropole Mingshui en Mongolie Intérieure (fig. 5), deux collections privées de cafetan cousu l'un partiellement, l'autre entièrement en *kesi* (fig. 6)[360], un fragment découvert dans les pagodes jumelées, la tombe du moine Haifeng[361]. Les *kesi* vestimentaires des Mongols présentent un décor composé de motifs minuscules comme le deuxième type de tapisserie des Song. Ils se rapprochent beaucoup de l'ornement de certains tissus à fil d'or, comme celui des Cat. IV-1, 2. Le même usage vestimentaire de la tapisserie de soie et du textile à fil d'or nous montre que cette composition décentralisée trouve son origine éventuelle dans les *kesi* répandus avant l'époque mongole.

[356] ZHAO Feng, *Liaodai sichou = Liao Textile et Costumes*, Muwen Tang Fine Arts Publication, 2004, Hongkon, p. 93.
[357] «小祀，皇帝硬帽，红刻丝龟纹袍 » (Au petit culte, l'empereur [porte] le chapeau dur (en forme inflexible), la robe rouge en *kesi* au motif de tordue) Cf. « Yingwei zhi », in *Liaoshi 辽史,* Zhonghua shuju, *juan* 56, p.906.
[358] Plusieurs exemples en bottes, comme celles conservées également au Cleveland Museum of Art, inv. n° 1992. 349, et une paire au musée Guimet, inv. n° MA 11679.
[359] Liaoning sheng bowuguan al. , « Faku Yemaotai liaomu lüeji », in *Wenwu*, 1975, n° 12, p. 29.
[360] XIA Hexiu, ZHAO Feng, « Damaoqi Dasujixiang Mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu Wenwu kaogu*, 1992, p. 113-120, fig. 11.
MAO Huiwei, « Yuandai fuyong kesi », in *Sichou*, 2006, n° 7, p.49-51, fig. 5a, b.
DENNEY, J. , 2010, in *The world of Khubilani Khan…*, fig. 261, p. 247.
[361] Beijingshi wenhuaju wenwu diaocha yanjiuzu, « Beijingshi shuangta Qingshousi chutu de simian zhipin ji xiuhua », in *Wenwu cankao ziliao = Wenwu*, 1958, n° 9, p. 29.



Fig. 5



fig. 6



fig. 7

Fig. 5 Couverture de jambette de bottes, tapisserie de soie, début du 13e siècle, Musée de la région Mongolie-Intérieure, Huhhot.
Fig. 6 Cafetan mongol du style *bianxian* (galon à la ceinture), tapisserie de soie, 13e siècle, collection privée.
Fig. 7 Fragment textile, tapisserie de soie, 1ère moitié du 13e siècle, Musée de la Capitale, Beijing.

D'après l'étude de l'histoire du *kesi,* provenant de l'Asie centrale et orientale et développé au nord de la Chine, les exemples des Cat. IV- 1-7 peuvent aussi être attribués aux mêmes endroits que la tapisserie de soie.

1.4.2 Provenance suggérée de la composition en bandes ondulées

L'organisation des motifs par tiges végétales sinueuses, représentée sur le textile comme celui des Cat. IV-9, 10 est souvent considérée comme étant une inspiration de la Chine[362]. Par contre, Anne Wardwell ne pouvait pas expliquer l'absence du motif traditionnel chinois sur ces spécimens. Le jalon qu'elle a choisi comme un « prototype » est un textile daté à la fin de cette époque, qui a appartenu à la mère d'un dominateur du pouvoir local au sud de la Chine, Zhang Shicheng (fig. 8)[363]. Finalement, elle a attribué les textiles des Cat. IV-9, 10 au Moyen-Orient (Iran), datés du début du 13e siècle. L. von Wilckens suggère une origine proche-orientale (Irak), avec une datation de la fin du 12e siècle[364]. Elle a également mis en relation le textile Cat. IV-9 (Cat.n° M3) avec des tissus italiens postérieurs datés des 14e-15e siècles[365], dont le motif de la vigne aurait pu être inspiré du textile islamique et celui de la Chine[366]. Mais elle n'a rien précisé concernant leurs possibles relations.

362 WARDWELL, A. , 1988-89, in *Islamic Art,* p. 110, note 139.
363 Suzhoushi wenwu baoguan weiyuan hui et al., « Suzhou Wu Zhang Shicheng mu Caoshi mu qingli jianbao », *Kaogu*, 1965, n° 6, fig. 7-2, p. 289-300.
364 WILCKENS, L. von, 1991, *Die textilen Künste … ,* p. 72-73, fig. 73.
365 WILCKENS, L. von, 1987, in in *Textile Grabfunde*..., p. 76.
366 Dans l'étude de la transmission de ce motif, Wardwell a seulement présenté des exemples à l'origine islamique :

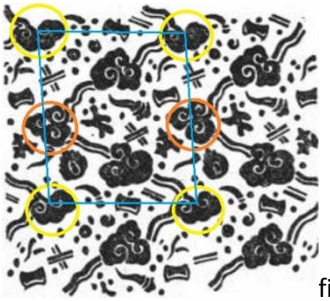

fig. 8


fig. 9 a, b

Fig. 8 Dessin du décor du textile, damas, découvert dans la tombe de Caoshi à Suzhou, datée en 1275 après J.-C. .
Fig. 9 a, b Dessins du décor des textiles, gaze, découverts dans la tombe de Huangsheng à Fuzhou, datée au milieu du 13e siècle. (Dessin reconstitué par Y. ZHAI)

Cette absence d'exemplaire chinois équivalent exprime une incertitude que cette composition en rayure ondulée provienne de la Chine. Concernant ce type d'organisation du motif végétal, l'étude se déroulera sur deux axes : premièrement, le motif végétal avec la vigne qui représente en effet une conception d'organisation des décors divers ; deuxièmement, la disposition des motifs en bandes ondulée sur textile.

A : La vigne, organisation ondulée des décors

Cette conception du motif végétal représentée dans les arts islamiques et chinois remonte bien avant l'invasion mongole. En Chine, ce type de motif végétal à la vigne s'est peut-être développé à partir d'un motif de feuille vrillée, qui émergeait dans les arts bouddhistes à partir de l'époque des Wei du Nord (368-534 après J.-C), associé probablement avec le motif de la vigne des Sassanides, prospérant ensuite à l'époque Tang, connue sous le nom « vrille des Tang » au Japon[367]. Pendant cette période antérieure, ce type de motif végétal avait une fonction structurale pour les autres motifs, mais se formait souvent symétriquement en deux vagues face à face[368]. Plus tard, à l'époque des Song, ce type de vigne sert plutôt à décorer un espace de bande. Deux rubans à décors imprimés, à la silhouette dorée sont découverts dans la tombe de Huang Sheng, une femme

les fragments conservés au Cleveland Museum (inv. n° 1926. 509 ; 1943. 51). Cf. WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* vol. 74, n° jan., p.23-24, fig. 17-18.

[367] YE Liu Tianzeng, *Zhongguo wenshi yanjiu*, Nantian shuju, 1997, Taipei, p. 110, note. 67.
NAKANO, Tōru & OGAWA, Tadahiro, *Tenkai shashin ni yoru Chūgoku no mon'yō =The panoramic views of Chinese patterns*, Heibonsha, 1985, Tokyo, p. 198-207.

[368] YANG Zhizhui, « ceng you xifeng bandian xiang : duibowen yuanliu kao », in *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Rechearch*, 2010, n° 4, p. 1-8.

aristocratique des Song du Sud (fig. 10) [369]. La forme « S » de la tige se dégage sur les rubans. Dans le livre *Yingzao fashi*, le motif végétal avec la tige sinueuse se diversifie, en combinant des fleurs différentes, utilisées pour décorer de panneaux architecturaux (fig. 12). On le retrouve aussi en céramique, surtout sur la panse (fig. 11)[370]. À cause de l'espace étroit, la composition décorative est souvent représentée en « S » avec la tige des fleurs. Depuis, sous cette organisation structurale, les motifs se présentent plus stylisés que ceux disposés en quinconce sur les textiles (fig. 9 a, b).

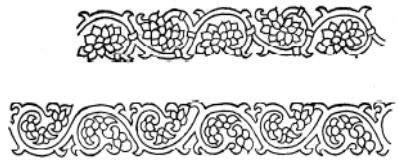


fig. 10



fig. 11

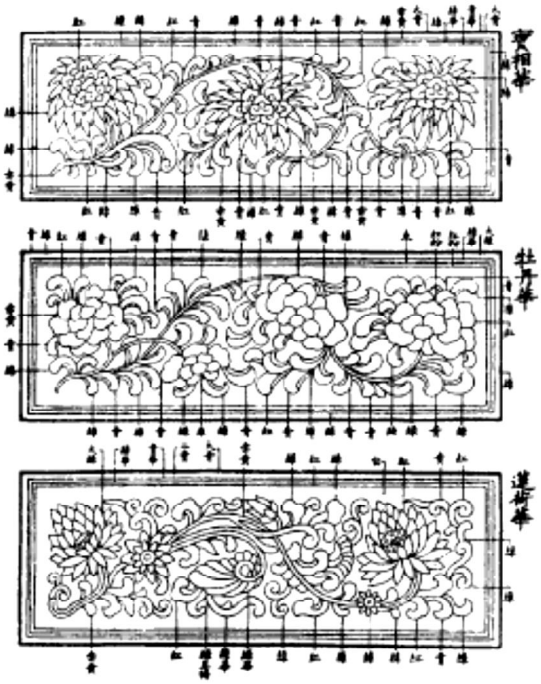


fig.12

Fig. 10 Dessin du décor imprimé des rubans découverts dans la tombe de Huangsheng à Fuzhou, daté du milieu du 13e siècle ;
Fig. 11 Coupe de type Yaozhou, céladon, milieu Song du Nord (11e siècle).
Fig. 12 Dessin des exemples floraux, xylographie, Song du Nord ;

Dans le monde iranien, le motif de la vigne qui enroule d'autres décors a certainement existé à l'époque préislamique. Comme la référence du motif du *rendong* mentionné plus haut, il est souvent présent dans les arts sassanides, par exemple en orfèvrerie (fig. 13) dans le décor architectural[371]. Plus tard, il est aussi observé dans la Grande Mosquée de Na'in , datée de la 2e

[369] Fujian sheng bowuguan éd. , *Fuzhou nansong Huang Sheng mu*, Wenwu chubanshe, 1982, Beijing, fig. Huangsheng mu, fig. 94-5, p. 127.
[370] LI He, *La céramique chinoise*, les éditions de l'amateur / l'Aventurine, 1998, Paris, Cat. n°249, p. 153, 190.
[371] ORBELI, J. et al. , *Orfèvrerie sassanide : objets en or, argent et bronze*, Musée de l'Ermitage « Academia », 1935, Moscou, Cat. n°28.
L'exemple sassanide architectural représenté sur le stuc dans le Palais I à Kish montre la vigne enroulant la feuille ou le fruit du raisin, similaire à l'exemple islamique dans la figure 16. Cf. BALTRUŠTAÏTIS, Jurgis, « Sāsānia Stucco », in *A. S. P.*, 1981, 3e éd., vol. II, Chap. 30, fig. 193b, p. 612-15.

moitié du 10e siècle (fig. 14)[372]. Le même type de vigne de raisin se retrouve également sur le textile contemporain (fig. 15)[373] et sur celui (fig. 17 dans la partie 1. 2) du siècle suivant. D'après ces exemplaires pré-mongols, la longue histoire du motif de la vigne et la manière d'organiser des motifs divers grâce à une tige est attestée. Mais, au lieu de présenter des rayures ondulées, ce sont des médaillons enroulés en vrille, disposés symétriquement.

Cette présentation sommaire de l'histoire du motif végétal à la vigne, apparu dans les arts chinois et iraniens, montre bien que l'organisation des décors divers par vigne courbe existait avant l'invasion des Mongols dans ces deux pays. Il est donc difficile de savoir, si d'un point de vue iconographique, le décor sur textile comme celui des Cat. IV-9, 10 est inspiré du thème chinois.



Fig. 13

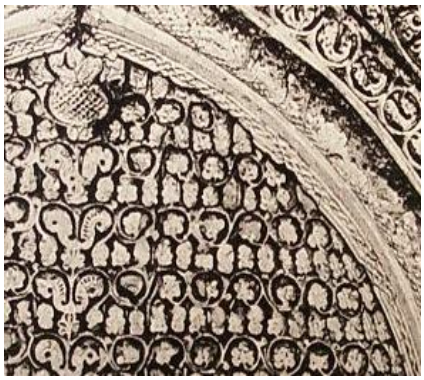


Fig. 14

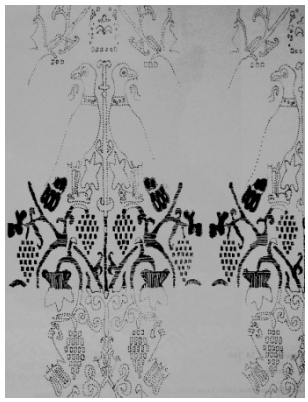


Fig. 15

Fig. 13 Plat d'argent partiellement doré, époque sassanide, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg ;
Fig. 14 Détail du mihrab dans la Grande Mosquée de Nāyīn, 2e moitié du 10e siècle, Iran ;
Fig. 15 Dessin du décor reconstitué du textile samit, 2e moitié du 10e siècle, cathédrale de Bamberg.

B : Les motifs divers en bandes ondulées sur les textiles

L'analyse suivante porte sur une modification du dessin. Nous commençons par des exemples qui présentent au moins une forme ondulée. Nous manquons en effet d'exemples antérieurs comparables avec notre deuxième sous-groupe, qui n'auraient pas été précisés par A. Wardwell et L. von Wilckens.

D'abord, deux gazes aux motifs floraux découverts dans la même tombe que les rubans nous

[372] POPE, A. U. et al. éds. , 1981, *S. P. A.* , vol. VIII, pl. 269.
[373] WILCKENS, L. von, 1987, in *Textile Grabefunde .. ,* fig. 1, p. 63, Cat. n° 96.

présentent des ondulations formées par une tige de fleur (fig. 9 a, b)[374] : une dans le sens horizontal, l'autre vertical. Malgré une certaine complexité dans l'entrecroisement des plants, ce sont les fleurs qui attirent d'abord le regard. En effet, cela représente un style naturaliste des Song du Sud dans le textile où les décors floraux raffinés sont répétés subtilement[375].

Ensuite, un textile islamique, probablement d'origine iranienne, déjà cité dans la partie I. 2 nous présente un exemple remarquable de bande ondulée qui met en évidence la continuité de l'inscription. Vu que le changement de l'ordre de la répétition de dessin permet commodément d'avoir des ornements variés, le dessin de ce dernier textile peut aussi être répété aux ordres différents. Si on considère chaque vague de la bande d'inscription, cadrée dans le rectangle jaune, comme une unité de répétition décorative, le décor symétrique original du textile est obtenu quand le dessin se répète en miroir horizontalement (fig. 16a). Mais si le dessin est simplement reproduite dans un seul sens, des bandes ondulées émergent (fig. 16b). Cet essai nous présente une possibilité de la naissance de cette composition dans le monde islamique avant l'invasion mongole.

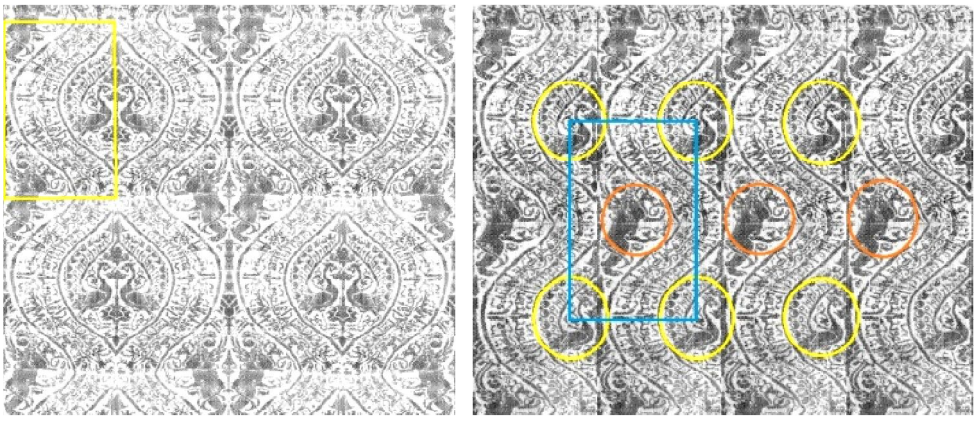


fig. 16a, b

Fig. 16a Dessin du décor du textile conservé dans la collection de l'Abegg-Stiftung inv. n° 2633 ;
b Analyses de la composition d'un cycle d'évolution du dessin construit par répétition avec un ordre identique.

Ces deux spécimens chinois et islamiques se rapprochent des décors sur les textiles Cat. IV-9, 10. Si on analyse leur rapport de dessin, un point commun est encore constaté. À la base de notre textile inventé (fig. 16b), si on met le motif du griffon et celui du paon (en cercle jaune et orange) afin de fixer le rapport de dessin, on obtient un encadrement (rectangle bleu). Une disposition de

[374] Les illustrations 9a, b sont reconstituées sur le dessin donné. Cf. Fujian sheng bowuguan éd., *Fuzhou nansong Huang Sheng mu*, wenwu chubanshe, 1982, Beijing, fig. 37, 39, p. 95, 97.
[375] Zhao Feng, 2005, *Zhongguo sichou yishu shi*, p. 171-172

médaillons en quinconce apparaît alors. De la même manière, la composition en quinconce est également visible sur les textiles des Song du Sud, même pour celui qui est plus sophistiqué en mêlant la répétition ornementale (fig. 17a, b)[376]. D'après cet essai, une relation dense apparaît entre la disposition en quinconce et l'organisation en bandes ondulées. Mais les textiles pré-mongols en Chine montrent ce même développement éventuel de cette nouvelle composition.

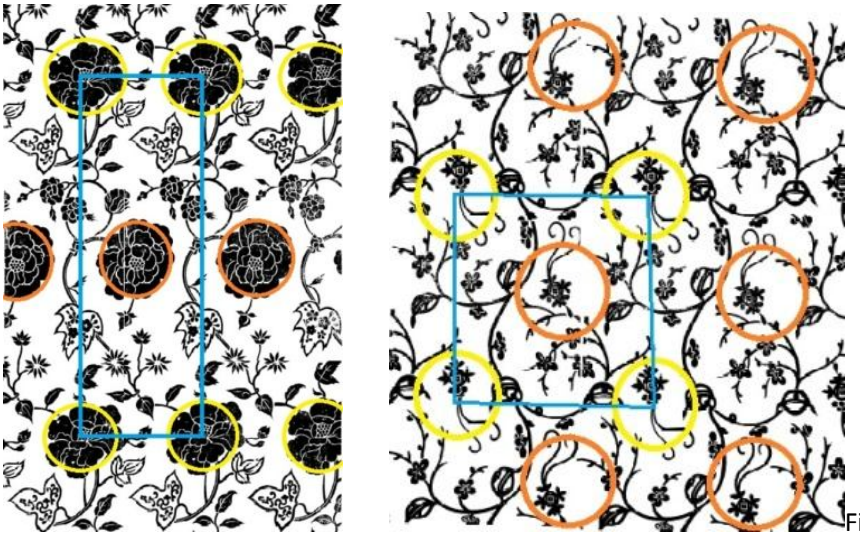


Fig. 17a, b

Fig. 17a, b Analyses de la composition d'un cycle d'évolution du dessin des textiles découverts dans la tombe de Huangsheng, milieu du 13e siècle.

Différente de la composition en quinconce d'un seul motif étudiée dans le chapitre I. 2, cette disposition de la catégorie IV montre un changement alternatif en rang des motifs ou des sens du motif. C'est une condition indispensable, mais pas unique pour former les vagues verticales. En effet, l'arrangement en quinconce sert toujours à la répétition des ornements dans les sens vertical et horizontal. Par exemple, dans certains spécimens chinois antérieurs (fig. 9a, b, 17b), on perçoit plutôt un ornement floral étendu, au lieu d'une répétition de « bandes » formé par tiges. Malgré les motifs changeant à chaque rang, la composition en quinconce ne représente pas l'effet des rayures ondulées.

Par ailleurs, une densification du motif favorise effectivement la formation de la composition en bandes ondulées. Les décors en quinconce liés par tiges, par exemple du spécimen Cat. II-13, présentent déjà une tendance d'organiser en bandes ondulées. Les motifs changeant de sens forment des décors en zigzag, comme les exemplaires des Cat. IV-4, 5. De plus, ces motifs

[376] L'exemple présenté dans la figure 19b est le dessin du décor d'un damas découvert aussi dans la tombe de Huangsheng. Le jalon est choisi comme la parure suspendue sur la branchette. Cf. Fujian sheng bowuguan éd. , *Fuzhou nansong Huang Sheng mu*, wenwu chubanshe, 1982, Beijing, fig. 47, p. 104, pl. 74.

principaux avec le sens changeant se rassemble plus, cette tendance d'ondulation est présentée plus claire. Un fragment de tapisserie de soie illustre clairement cette présentation en zigzag (fig. 18)[377]. Ces deux éléments - la disposition en quinconce de motifs changeants et la densification ornementale, conduisent finalement à une présentation des bandes ondulées. Cela est également confirmé par les textiles du premier sous-groupe, Cat. IV-4, 5, 6, 7, 8.



fig. 18

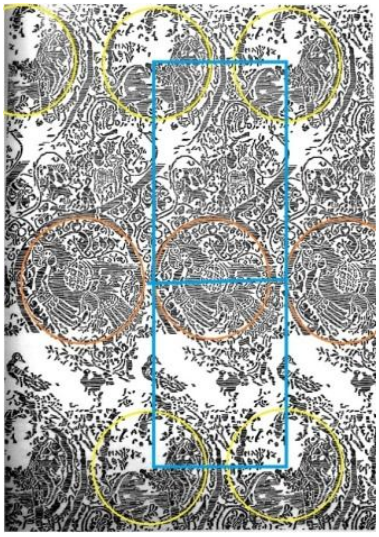


fig. 19

Fig. 18 Fragment textile, tapisserie de soie, 13e siècle ou antérieur, Asie centrale, Cleveland Museum of art, Cleveland, inv. n° 1991. 3 ;
Fig. 19 Analyse du cycle d'évolution du dessin reconstitué du textile Cat. IV-9.

Ensuite, nous allons examiner ces deux principes avec les exemples en rayures ondulées datés de l'époque mongole.

Le textile du Cat. IV-9 est décoré de deux motifs principaux, le griffon et l'oiseau, enroulés par vrille. Ils alternent à chaque rang et avec un décalage. Le rapport de dessin relie bien avec une composition en quinconce (fig. 19). Similaire à ce textile, un spécimen de la collection David à Copenhague présente une disposition identique (fig. 20a, b)[378]. Mais le médaillon au milieu s'éloigne du cœur. Ce léger décalage s'explique par l'élargissement de l'espace entre deux tiges courbes. L'équilibre du dessin en quinconce est affaibli pour la même raison. Du coup, l'organisation en bandes ondulées ressort mieux. Le même phénomène est plus évident sur le textile du Cat. IV-10 (fig. 21), dont les tiges sont rehaussées par des lignes parallèles. Au point de vue iconographique, les animaux présents sur ces deux derniers spécimens ne sont plus enroulés par vrille, mais perchés entre les feuilles. De plus, les motifs zoomorphes se trouvent dans une

[377] DENNEY, J. , 2010, in *The world of Khubilai Khan …* , p. 245, fig. 260.
[378] Cf. http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/il-khanids/art/12-2002 (le 12/03/2014)

position importante : au côté concave de l'ondulation. Le motif des animaux se cachant sur le fond foliolé constitue un thème très représenté sur les textiles originaires d'Asie centrale, vus plus haut. L'écart entre les vignes et les animaux sans médaillon marque la différence avec l'ancienne présentation du motif de la vigne sassanide ou bouyide (fig. 13, fig. I. 2-17).



Fig. 20a

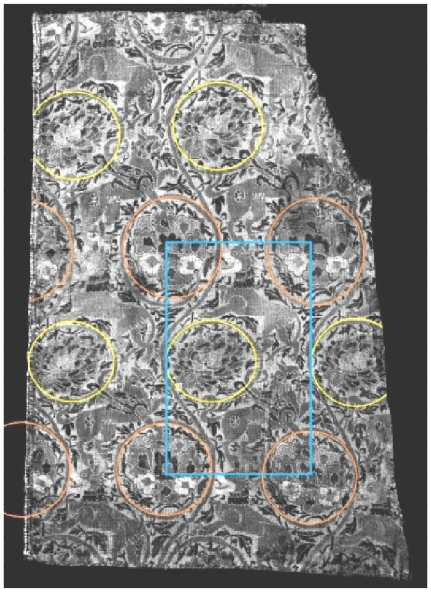


Fig. 20 b

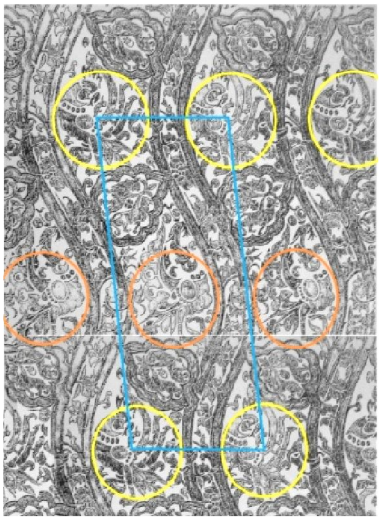


Fig. 21

Fig. 20a Fragments textile, lampas, 13e siècle, Asie centrale ou Iran oriental, David Collection, Copenhague, inv. n° 12/2002 ;
Fig. 20b Analyse d'un cycle d'évolution du dessin de l'exemple inv. n° 12/2002 ;
Fig. 21 Analyse d'un cycle d'évolution du dessin reconstitué du textile Cat. IV-10.

Bien qu'il n'y ait pas d'échantillon à fil d'or d'origine chinoise sélectionné dans le catalogue, quelques étoffes en damas méritent d'être analysées afin de comparer le développement de la composition en bandes ondulées en Extrême-Orient. Le premier exemple, découvert dans la nécropole Mingshui, est daté de la première moitié du 13e siècle (fig. 22)[379]. L'ajout des grues dynamiques présente une modification qui vient du décor végétal des Song du Sud. Bien que les oiseaux volent entrent les plantes, les disques de fleur dans chaque répétition s'équilibrent, en gardant un arrangement stable en quinconce. Cette disposition équilibrée se retrouve également sur le textile Cat. IV- 7, et sur un spécimen conservé dans l'Abegg-Stiftung (fig. 23, 24)[380]. D'après

[379] ZHAO Feng, XUE Yan, « Mingshui chutu de meng Yuan sizhipin », *Neimenggu wenwu kaogu,* 2001, n° 1, p. 127-132, fig. 8.

[380] L'exemple de la figure 24 est conservé dans la collection d'Abegg-Stiftung, inv. n° 1716b. Une datation des 12e au 13e siècles est proposée. Mais le fond en croisure satin suppose une datation plus tardive, car l'échantillon satin conservé aux nos jours daté le plus ancien est du début du 14e sicèle. Cf. OTAVSKY, K. et WARDWELL, A. , *MittelalterlicheTextilien II : Zwischen Europa und China*, Abegg-Stiftung, 2011, Riggisbberg, p. 197-99, Cat.n° 68

ces exemples chinois, on voit que la composition en quinconce n'est pas dérangée par l'ajout de motif. Cette composition empêche de présenter un décor en bande, qui constitue la différence importante avec les spécimens islamiques

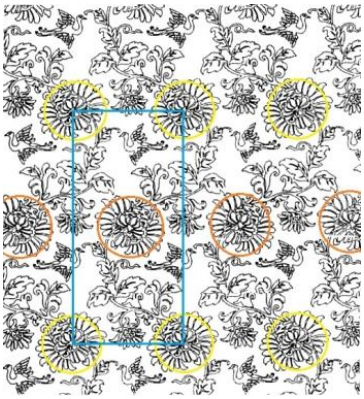


Fig. 22

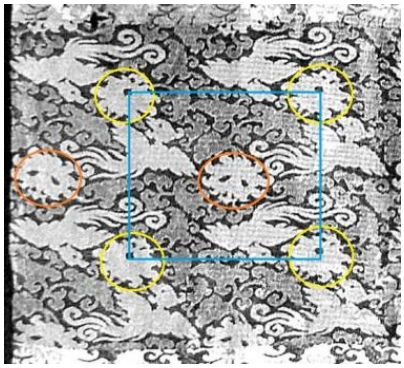


Fig. 23



Fig. 24

Fig. 22 Analyse d'un cycle d'évolution du dessin du textile en damas, découvert dans la nécropole Mingshui, Mongolie Intérieure, 1e moitié du 13e siècle ;
Fig. 23 Analyse d'un cycle d'évolution du dessin reconstruit du textile Cat. IV-7 ;
Fig. 24 Analyse d'un cycle d'évolution du dessin du textile conservé dans la collection d'Abegg-Stiftung, inv. n° 1716b, damas du fond satin, 13e siècle ? , Chine

Mais le fragment cité par Wardwell, découvert dans la tombe datée de 1365 après J.-C., nous montre une composition différente (fig. 8) : l'arrangement en quinconce est complètement renversé. Le motif principal ne se trouve plus sur les côtés concaves de l'ondulation. Au lieu d'un effet ornemental étendu de la surface, il met l'accent sur la figure linéaire. Ces modifications, différentes des exemples chinois vus plus haut, suggèrent une forte inspiration des textiles islamiques.

Concernant la composition en bandes ondulées, nous pouvons conclure que dans le monde iranien et en Chine, les éléments pour former cette nouvelle disposition avaient tous été préparés avant l'invasion mongole : le motif végétal à la vigne et sa manière de se connecter à divers motifs, l'arrangement en quinconce avec une alternance des motifs à chaque rang. La densification des décors entraîne l'ondulation des motifs. Mais ces développements représentés sur les textiles islamiques et chinois se différencient : des tiges courbes séparent les décors sur les exemples islamiques, alors que l'équilibre de la composition en quinconce est toujours préservé sur les

ZHAO Feng, 2005, *Zhongguo sichou …* , p. 51

exemples chinois. Le fragment daté de la deuxième moitié du 14e siècle présente donc un exemple avec la modification inspiré des textiles islamiques.

Chapitre II : Technique de tissage à l'époque mongole

Ce bref exposé concerne plusieurs techniques de tissage surgissant à l'époque mongole. Certaines sont représentées par les spécimens à filé d'or ; certaines sont observées sur les étoffes contemporaines dont la structure ornementale ou le motif sont comparables avec les spécimens. Ce sont les techniques des samits, du taqueté façonné, du taffetas à liage repris et de lampas. Le texte suivant n'a pas l'intention d'éclaircir un développement technique à cette époque, mais plutôt d'exposer une diversité et une complexité des techniques entre le monde islamique et le pays chinois. Il permet de présenter l'échange au niveau technique du tissage qui n'est pas évident d'après un ou quelques exemples concrets.

Les samits, le taqueté façonné, le taffetas à liage repris et le broché surgissent bien avant l'invasion des Mongols. Leur coexistence avec le lampas, une nouvelle technique de textile à décor façonné, aux 13e-14e siècles, est représentée par les tissus mentionnés dans cette étude.

2.1 Samits et taqueté façonné

Ce sont deux types de tissu *compound* en sergé et en toile, qui sont composés de deux groupes de chaîne (un groupe de la chaîne pièce et l'autre de la chaîne de liage) et au moins deux lats de trame présentant le décor façonné. Ils constituent la majorité des textiles à la structure *compound* à partir du début de notre ère jusqu'au moins au 13e siècle[381]. Les exemples sassanides, sogdiens et byzantins, utilisés pour comparer les compositions décoratives des spécimens à l'époque mongole, sont presque en samit ou en taqueté façonné. Leur datation recouvre une longue période du 6e siècle jusqu'au 12e siècle. Parmi les spécimens dans le catalogue de cette étude, seulement trois tissus présentent ces anciennes croisures : Cat. I-1, Cat. I-6, en samit, et Cat. I-13 en taqueté façonné. D'ailleurs, le fragment (A), aussi en samit, est cousu sur le spécimen Cat. III-4.

Les Samits sont considérés être inventés au Moyen-Orient. Leur application en Chine au début de

[381] DÉROSIERS, S. 2004, *Soieries et autres textiles …* , p. 18-21.

la dynastie Tang signifie une vague remarquable des échanges culturels et techniques entre les civilisations sassanides, sogdiennes et chinoises[382]. Avant cette période, les tissus *compound* chinois à décor façonné étaient le sergé ou la toile à chaînes multiples, à l'endroit entièrement chaîne[383]. Leurs chaînes fonctionnent de la même manière que les trames des samits ou du taqueté façonné pour présenter le dessin ; leurs trames fonctionnent de la même manière que les chaînes des samits ou du taqueté façonné en attachant le tissage. Seulement trois exemples, mentionnés dans le texte précédent (§ 1.1 l'exemple du note. 25 ; § 1.3 fig. 1, 4), présentent ces deux anciennes croisures. Ils sont tous datés avant le 8^{e} siècle, illustrant d'anciens caractères de leur structure décorative retrouvée encore à l'époque mongole.

Un groupe de samits, probablement tissé sur le métier destiné au 5/1 : 1/2 damas sergé, constitue un nouveau samit chinois, le « samit des Liao» [384] . Ce dernier différencie des samits standards par position de chaîne de liage : quand il ne se présente pas à l'endroit du tissu, il est dissimulé entre les lats de trame, non observé à l'envers. Il est nommé par son apparition fréquente dans les tombes datées de la dynastie des Liao. Mais, cette technique surgit au moins à partir de la fin de la dynastie Tang[385]. L'exemple le plus tardif est un caftan à textile broché à fil d'or découvert dans le tombeau daté 1162 ap. J.-C., attribué au prince Qi des Jurchen[386]. Le cafetan en samit, conservé au Musée des Palais à Pékin (§ 1.1 fig. 11), est cousu avec un autre tissu pour le col qui est en samit des Liao[387]. L'identification de ce type de samit a été récemment établie, alors que ce terme n'a pas été employé dans les publications précédentes. D'après l'examen de Zhao Feng, presque tous les samits mentionnés dans les découvertes funéraires des khitan sont des samits des Liao[388]. Les spécimens provenant du tombe de Yelü Yuzhi (mentionnés dans le texte § 1.2 fig. 8) est probablement dans ce cas.

Jusqu'au 13^{e} siècle, les samits et le taqueté façonné sont visiblement supplantés par le lampas.

---

[382] ZHAO Feng éd. , 2005, , *Zhongguo sichou tongshi … ,* p. 215-217

[383] Voir Glossaire « Sergé à chaînes multiples, endroit châine » et « Taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne ».

[384] Voir Glossaire, « Samit des Liao », cf. ZHAO, Feng, « Satin samit : A bridge from samite to satin », *Bulletin de liason du C. I. E. T. A. ,* 1999, vol. 76, p. 53-59 ; ZHAO Feng, *Liaodai sichou = Liao Textile & Costume,* Muwen Tang Fine Art Publication Ltd. , 2004, Hongkong, p. 33-39.

[385] Les fragments découverts dans le reliquaire du temple Famen, daté 874 ap. J.-C. montrent les premiers exemples de cette technique avec une datation précise. Cf. ZHAO Feng, 1999 b, in *Zhixiu Zhenpin,* cat. n° 04. 10, p. 148-49.

[386] ZHAO Feng, 2004, *Liaodai sichou …* , p. 41, fig. 31; ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, *Jindai sizhi yishu : gudai jinjin yu sizhi zhuanti kaoshi*, Kexue chubanshe, Beijing, 2001, Inv. n° 88ACHM : 53, Pl. 42, 43, p. 30-31.

[387] KUHN, D. et ZHAO Feng éds. , *Chinese Silks*, Yale University and Foreign Languages Press, 2012, New Haven, p. 270-71, fig. 6. 6 a, b, c.

[388] ZHAO Feng, 2004, *Liaodai sichou …* , p. 33.

Les pistes éventuelles pour cette évolution sont résumées par G. Vial[389]. Bien entendu, cette évolution se déroule progressivement dans le monde. Même après cette supplantation, la technique des samits a encore subsisté parallèlement dans plusieurs régions, au moins jusqu'à 15e siècle en Europe.

2.2 Taffetas à liage repris

Il s'agit d'un groupe de tissus en toile, dont le décor façonné est lié par chaînes principales de tissu en même croisure que le fond. Au contraire du taqueté façonné, les chaînes de cette croisure ne se distinguent pas par des fonctions différentes. À propos des exemples concernés dans cette étude, il y a deux types de textiles inclus dans ce groupe : taffetas lancé à liage repris et taffetas doublé liseré à liage repris. Le premier se caractérise par le dessin formé d'une trame supplémentaire traversant la largeur du tissu ; celui du deuxième est effectué par une trame de fond[390].

Dans le chapitre précédent, trois exemples (§ 1.2 fig. 17, § 1.3 fig. 10, 11) sont à décor lancé et trois autres à décor liseré (§ 1.2 fig. 11, § 1.3, fig. 7, 8). Ils sont fabriqués dans le monde islamique, du 10e au 12 e siècle. Ces textiles peuvent se situer au milieu de l'évolution technique des samits au lampas. H. Granger-Taylor montre un processus au niveau technique bien possible pour produire un vrai lampas (fond en taffetas, à liage en taffetas) à partir de deux textiles composant la même mitre de l'empereur Henry VI[391]. L'un est en taffetas lancé à liage repris. L'autre est en lampas, identifié seulement par les fonctions des chaînes bien distinguées, mais tissé sur le même métier que le premier tissu. La thèse de R. Schorta, signalée par S. Desrosiers, complique les possibilités du développement des samits au lampas[392]. Le taffetas à liage repris est considéré comme une étape pendant cette évolution.

---

[389] GUELTON, M.-H. et VIAL, G. , « Samit et Lampas : aperçu historique et observation technique », in *Samit et Lampas : Motifs indients*, RIBOUD, K. éd. , AEDTA/Ahmedabad : Calico Museum, 1998, Paris, p. 15-26 ;
VIAL, G. , « Les vêtements liturgiques dits de Saint Valère. Étude technique de pseudo-lampas à fond (ou effet) double-étoffe», in *Techniques et Culture : Soieries Médiévales,* DÉROSIERS S. éd. , vol. 34, 1999, Paris, p. 67-81.

[390] Voir glossaire « lancé » et « liseré ».

[391] GRANGER-TAYLOR, H. , « Three figured silks from the tomb of the emperor Henry VI at Palermo : evidence for the development of lampas weave ? », in *Soieries Médiévales,* éd. S. Dérosiers, (Techniques et Culture, 34), 1999, Paris, p. 23-48.

[392] L'évolution de ces techniques est un sujet bien spécifique et compliqué, exclue de cette recherche. Plusieurs experts en textile se consacrent à cette recherche. Pour une introduction brève en citant les exemples des collections dans le Musée de Cluny, voir DÉROSIERS, S. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle*, Réunion des musées nationaux, 2004, Paris, p. 14-28.

2.3 Lampas

Le lampas est un tissage composé par deux groupes de chaînes (pièce et liage) et deux groupes de trames (trame de fond et trame flottée). Les croisures du fond et du dessin sont relativement indépendantes : la chaîne pièce et la trame de fond s'entrelacent pour le fond ; la chaîne de liage et la trame flottée (un fil liseré, lancé ou broché) composent le dessin du tissu. Selon la distinction de fonction des chaînes des trames, sa technique provenant des samits ou du taqueté façonne s'avère plus assurée.

Un exemple mentionné dans la comparaison sur les compositions décoratives rayées (§1.3 fig. 9) montre un vrai lampas, mais un peu primitive de cette croisure : lampas à fond louisine[393]. Il est en fait considéré comme un résultat de la piste via le taffetas à liage repris du développement de lampas[394].

La majorité écrasante des spécimens concernés par cette étude sont en lampas. Cela démontre la popularité dans une échelle globale de cette nouvelle technique pour le textile *compound* à l'époque mongole, bien que ces spécimens ne puissent éclaircir la date précise de leurs apparitions dans chaque région. Parmi eux, la datation d'un groupe d'échantillons (Cat. II-17, Cat. III- 1, 2, 3, 7, Cat. IV-11) vers le début ou la première moitié du 14^{e} siècle, est généralement un peu tardive par rapport aux autres. Ce sont des lampas à fond satin. La croisure de satin est considérée apparaître en Chine, car elle est déjà représentée sur les samits chinois à partir du 9^{e} siècle[395]. L'exemple du vrai satin à décor façonné, daté le plus ancien, est découvert dans la tombe de Qian Yu à Wuxi, datée 1320[396]. Il fournit un fondement assuré pour la datation de ces lampas à fond satin.

2.4 Broché à liage repris et le *jindazi*

Le terme « broché à liage repris » signifie un dessin façonné partiellement, réalisé par l'entrelacement de trame supplémentaire et de chaîne pièce. Ces trames supplémentaires, seulement à la largeur du dessin, sont liées par certaines chaînes qui composent généralement la croisure du tissu. C'est une technique concernant seulement le décor du tissu, se différenciant des trois techniques précédentes. Mais, elle est le principal savoir-faire pour réaliser le décor façonné à

393 Voir glossaire «Louisine»
394 DÉROSIERS, S. 2004, *Soieries et autres textiles …* , p. 24-25.
395 ZHAO Feng, 1999 a, in *Bulletin de Liason du C. I. E. T. A. ,* p. 46-63.
396 ZHAO Feng, 1999 b, *zhixiu zhenpin* , cat. n° 07. 09, p. 230-31.

fil d'or en Chine avant la période mongole, à l'exception de la tapisserie. Ce type de textile est connu sous le nom *jindazi* 金搭子. D'après les découvertes archéologiques des tombes des Khitan et des Jurchen, ce type de textile présente une prédilection particulière des peuples au nord de la Chine.







Fig. 1 fig. 2a fig. 2b

fig. 1, Envers du dessin broché, dynastie Liao, 11e siècle, Musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11145 (AEDTA 3270), voir § 1.2 fig. 18 a, b.
fig. 2 a, Fragment, sergé lancé à liage repris, dynastie Yuan, 13e -14e siècles, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 46.156.23 ; H. 7,62 cm, L. 10, 8 cm.
b, Envers du fragment.

Les exemples des Liao et des Jin[397] du *jindazi* sont généralement composés d'une seule structure, à décor broché d'or. Une caractéristique est remarquée : certaines trames de tissu sont flottantes à l'envers du dessin broché, en évitant une épaisseur supplémentaire à cause d'un lat ajouté partiellement (fig. 1). En dehors du broché à liage repris, il y un autre type de *jindazi* dont la trame supplémentaire, le fil d'or, traverse la largeur entière du tissu, naturellement à cause du dessin intensifié (fig. 2 a, b). D'après l'observation de Zhao Feng[398], ce type de *jindazi* (se distinguant du taffetas broché mentionné au dessus) est généralement en sergé, dont le dessin est également lié en sergé avec trame lancée. Il s'agit donc de sergé lancé à liage repris. L'exemple le plus ancien est découvert dans la tombe du prince des Jurchen à Acheng (88ACHM :21), daté 1162 ap. J.-C.[399]. Signalé par J. Denney[400], ce type de *jindazi* est continuellement constaté à l'époque mongole (fig. 2a, b)[401].

[397] RIBOUD, K., « A Cultural Continuum, A New Group of Liao & Jin Dynasties Silks », in *Hali*, 1995, n° 82, p. 92-105, 119-20.
[398] ZHAO Feng éd. , 2005, *Zhongguo sichou …* , p. 294.
[399] L'exemple est à fond sergé 2 lie 1 (Z) à l'endroit chaîne, lancé 1 lat de lamette dorée, lié en sergé 2 lie 1 (S). Cf. ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, 2001, *Jindai sizhi yishu*, p. 21-22, fig. 14-16.
[400] DENNEY, J. , «Textiles in the Mongol and Yuan Periods», *The World of Khubilai Khan : Chinese art in the Yuan Dynasty*, WATT, J. C. Y. éd. ,Metropolitan Museum of Art & Yale University Press, 2010, New York, New Haven, p. 253-254, fig. 270. Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/70998 (12/11/2014)
[401] Sur ce dernier exemple, la trame de fond n'est plus flotante à l'envers du dessin. Mais il est difficile de déterminer


a


b

Fig. 3 a, Fragment, lampas partiellement, dynastie Yuan, 14e siècle, Metropolitan Museum, New York, inv. n° 46. 156. 21 ; H. 10, 16 cm, L. 7,62 cm ; b, Détail de l'envers


a


b

Fig. 4a, fragment d'un patchwork, double-étoffe à partie lampas, 14e siècle, Metropolitan Museum, New York, inv. n° 1999. 44 ; dimensions du fragment non communiquées ; B, Envers du fragment

Par ailleurs, deux autres fragments conservés au Metropolitan Museum démontrent une variété de tissage du *jindazi* à l'époque mongole. Le premier exemple (fig. 3a, b) présente un fond sergé (S), face chaîne, lancé un lat interrompu de lamelle métallique qui est lié par un groupe de chaîne de liage aussi en sergé (Z)[402]. Par contre, cette chaîne de liage ne s'incorpore pas au tissage du tissu où il n'y a pas de dessin, ni de trame supplémentaire. Elle est flottante à l'envers. L'ajout de chaîne à liage distingue complètement cet exemple du *jindazi* en sergé lancé à liage repris. Au niveau technique, sa structure correspond déjà au lampas pour la partie de dessin. Le deuxième exemple (fig. 4a, b), également signalé par J. Denney[403], montre un effet de double-étoffe : le fond en taffetas bleu foncé est produit par les fils pièce (bleu foncé) et la trame de fond ; à l'envers, les lamelles d'or momentanément inutiles sont liées en taffetas par les fils de liage. Mais à l'envers du motif, les trames de fond double sont flottantes presque tous les 4 coups, en se conformant au savoir-faire du broché des Liao et des Jin. Malgré cette dernière caractéristique, la partie de dessin présente aussi une structure lampas.

Ces deux derniers exemples du *jindazi* à l'époque mongole représentent effectivement une combinaison d'une apparence traditionnelle et de la nouvelle technique de lampas. Le deuxième

s'il ne suit pas la technique des dynasties Liao et Jin, car les informations du tissage des exemples à liage repris des Liao et Jin ne sont pas suffisamment publiées.

[402] D'après la photo élargie, une proportion régulière entre chaîne pièce et celui de liage (2 P/ 1L) est observée sur les passées avec trame supplémentaire.

[403] DENNEY, J. , 2010, in *The World of Khubilai Khan …* , p. 254, fig. 271.

fragment est surtout remarquable. Son effet de taffetas double-étoffe provoque une comparaison avec un pseudo-lampas à fond double-étoffe attribué à l'Espagne. Ce dernier type d'étoffe apparaît au 13e siècle, présentant une étape de l'évolution éventuelle du taqueté façonné au lampas à fond taffetas, à liage taffetas[404]. Malgré la coïncidence de l'effet double-étoffe, les intentions hypothétiques des tisserands en Europe et en Chine sont probablement contrastées, étant donné le moment de l'apparition du vrai lampas auprès d'eux. Proposé par G. Vial, ce dernier exemple européen présente plutôt « le résultat de recherches faites par des tisserands désirant imiter un lampas dont ils avaient pour la première fois un exemple entre les mains »[405]. Quant à la situation en Chine, les établissements officiels destinés à fabriquer le *nasij* ont été créés à Xunmalin, à Hongzhou et à Khanbaliq (Pékin actuel) au 13e siècle. La technique de lampas ne fut plus un secret pour les tisserands à la cour, grâce à ceux immigrés du Moyen-Orient. Le *jindazi*, comme le *nasij*, fait partie de l'habillement officiel des Yuan. Sa fabrication est également sous le contrôle du gouvernement. De plus, son caractère de dessin de petit module, puis dispersant à certaine distance, ne montre pas en fait la valeur de la technique de lampas. Les exemples du *jindazi* datés du 14e siècle montrent plutôt une intention de tisserands qui veulent essayer une manière nouvelle pour tisser un textile traditionnel[406]. Les textiles du *jindazi* à l'époque postérieure, encore tissés en structure simple à liage repris, démontrent finalement que la technique de lampas ne favorise pas ce type de textile. Elle est par contre beaucoup utilisée à l'époque des Ming pour les textiles à fil d'or avec décor de très grande dimension sans répétition du dessin dans la largeur du tissu[407].

D'après les observations ci-dessus et la revue des techniques de tissage mentionnées précédemment, une évolution technique se présente. Bien que la substitution de technique ne puisse pas indiquer une datation précise, une ancienne structure exprime un aspect anachronique d'échantillon. Les spécimens dans le catalogue Cat. I-1, 6, 13, et le fragment A sur l'exemple Cat. III-4 se regroupent alors pour leur croisure ancienne. Au contraire, un autre groupe de spécimens (Cat.

[404] Cet exemple est un tissu des dalmatiques de St.-Valère, conservé dans le Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelone (inv. n° 5202, 5203). G. Vial l'a démontré pour expliquer une possibilité de réaliser un effet lampas sur un métier de taqueté façonné. Cf. GUELTON, M.-H. et VIAL, G. , 1998, in *Samit et Lampas … ,* p. 24-25, fig. 6, p. 202 ; VIAL, G. , 1999, in *Techniques & culture : Soieries Médiévales*, p. 67-81.

[405] Idem. VIAL, G. , p. 80.

[406] Il est confirmé par G. Vial en illustrant un dessin de montage qu'une étoffe *compound* à fond taffetas formant double-étoffe peut être produite sur un métier de lampas. Cf. GUELTON, M.-H. et VIAL, G. , 1998, in *Samit et Lampas … ,* p. 24-25, fig.4.

[407] ZHAO Feng éd. , 2005, Zhongguo sichou tongshi, p. 423-424.

II-17, Cat. III- 1, 2, 3, 7, Cat. IV-11) se caractérise par leur structure en lampas à fond satin. Ils présentent un aspect tardif pour le corpus de cette étude. Cette opposition représentée par la technique se combinant avec leurs caractères de composition décorative, permet d'extraire une tendance chronologique pour le décor. La composition ornementale aux motifs alignés verticalement est plus proche des anciens modèles : le dessin en grande dimension, plus que 50 par 50 cm. D'autre part, la composition décorative aux motifs en bandes, mais sectionnées en carré ou rectangle, est innovante pour cette période.

La technique de lampas surgit sur les exemples chinois (Cat. I-10, Cat. II-8, 9, Cat. IV-6, 7) sans aucun procédé perçu comme celui apparu en Europe. Les immigrations forcées des tisserands originaires du Moyen-Orient ou d'Asie centrale amènent directement la technique du tissage de lampas en Chine. Les deux dernières étoffes du type *jindazi*, au contraire des exemples européens, montrent seulement un essai de la nouvelle technique.

Bilan :

Dans cette partie, cinquante exemples sont rassemblés, présentés en quatre catégories d'après leur composition décorative. Le premier chapitre est consacré à analyser les contributions différentes pour chaque type de compositions. Dans la Catégorie I, l'arrangement des grands médaillons, alignés verticalement, présente une forte continuation de la composition connue pour les anciens textiles « Zandaniji ». Le déclin de cette composition en Chine est interrompu par la reprise de ce modèle anachronique. La technique du tissage de certains exemples confirme aussi cet aspect ancestral. Dans la Catégorie II, la composition en quinconce, typique du *jindazi,* s'assortit de l'embellissement de l'intervalle. Cela montre un mélange au niveau esthétique qui satisfait à la prédilection des Mongols pour l'or. La Catégorie III présente un changement pour adapter des motifs étrangers sur les textiles islamiques à rayures. Conformément au caractère technique du tissage, c'est certainement une innovation de l'époque mongole. La Catégorie IV montre d'un côté une innovation de la composition semblable à celle de la tapisserie en soie. Son apparition est probablement liée à la tapisserie vestimentaire connue déjà chez les Khitan. D'un autre part, l'organisation ondulée des motifs s'est formée d'abord sur les exemples islamiques, probablement à cause d'un équilibre affaibli entre les sens vertical et horizontal du dessin. La densification des motifs favorise aussi la formation de cette organisation ondulée aussi stylisée pour les exemples chinois.

Vues les conséquences amenées par ces changements apparus à l'époque mongole, les Catégories II et IV montrent plus de vitalité dans le domaine du textile à la période postérieure, à l'opposé de la Catégorie I. En même temps, le développement des textiles dans la Catégorie IV trahit une tendance de la réduction du dessin. Le dessin en petite dimension peut faciliter le tissage, et par conséquent réduire le coût. Le développement de ce type de textiles à fil d'or implique plus d'aspiration pour ce type de textiles luxueux. Cela correspond au phénomène de la densification des décors observée sur le textile *jindazi.*

D'après l'analyse des contributions dans les textiles à fil d'or à l'époque mongole, le mélange des facteurs décoratifs ou esthétiques des pays islamique et chinois constitue le caractère le plus visible. Cependant, parmi eux, les influences provenant des costumes des Khitan et Jurchen se

présentent aussi considérables, comme l'inspiration de la tapisserie de soie vestimentaire et celle du *jindazi.* En fait, d'avantage d'attaches avec les peuples Jurchen sont représentés par la succession des modèles de vêtement. Illustré sur un manuscrit ilkhanide (§1. 2 fig. 19), un type de cafetan, à décor d'une bande d'or à la hauteur des genoux, provient d'un habillement officiel des Jin. Cela est confirmé par un exemple découvert dans la tombe du Prince Qi à Acheng[408]. Il est identifié comme le cafetan à bande, *lan-pao 襴袍,* apparu dans les sources historiques. La robe impériale des souverains mongols, *long-pao 龙袍,* garde cette bande aux genoux[409], d'après les portraits des impératrices illustrés sur un *Mandala* en tapisserie (voir Partie III § 1.2.2 fig. 29 b)[410].

Quant aux échanges techniques, le transfert de la technique de lampas peut être confirmé avec l'arrivée des tisserands musulmans dans les ateliers officiels[411]. En 1275, Khubilaï Khan a fait immigrer des artisans de Besh Baliq (actuellement à Jimsar dans la région Xinjiang) à Khanbaliq (actuellement à Pékin) pour fabriquer le *nasij* et des cols ou des bords de manche. Parmi ces artisans, une part provenait de la région du Khorasan sous les ordres de Gengis khan de 1210 à 1222. En 1278, le khan demande à Bie-du-lu-din (Baidu al-Din), un chef de la région Longxing, de faire apprendre aux artisans à tisser le *nasij* pour établir un nouveau centre d'artisanat à Xunmalin. Globalement, les artisans de *nasij* en Chine sont originaires d'Asie centrale, ou de l'est du monde iranien. Selon l'histoire officielle des Yuan, il y a environ cinq manufactures du *nasij* à la cour : trois établissements subordonnés au *Gongbu 工部* (Ministère des travaux et de l'artisanat), deux soumis au *Chuzheng yuan 储政院* (Bureau assistant au prince héritier)[412].

D'après les exemples matériels, la technique de lampas n'a pas remplacé l'ancienne technique (taffetas ou sergé à liage repris) pour le textile traditionnel à fil d'or, le *jindazi*. Mais il est possible que les fabrications du *nasij* et du *jindazi* aient lieu au même endroit à l'époque mongole.

---

[408] Heilongjiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo, « Heilongjiang Acheng Juyuan Jindai qiguo wangmu fajue jianbao », *Wenwu*, 1989, n° 10, p. 1-10, 45, pl. 3-1.

[409] ZHAO Feng, « Mengyuan longpao de leixing ji diwei », *Wenwu,* 2006, n° 8, p. 85-96.

[410] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk was … ,* p. 95-99, cat. 25, p. 140, fig. 69.

[411] WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk was … ,* p. 130-131
SHANG Gang, *Yuan dai gongyi meishu shi*, *Liaoning jiaoyu chubanshe*, 1999, Shenyang, p. 84-85.

[412] *Yuanshi,* « baiguan »,*juan 85, juan* 89, p. 2148-50, 2243-48.

Partie II Céramique

Pendant la période sous le règne des Mongols, les échanges artistiques concernant les céramiques des deux pays sont clairement marqués d'après certains motifs semblables. Outre ces ressemblances apparentes, l'inspiration au niveau technique suggère également des relations plus profondes entre les fabrications de poterie dans les deux pays, par exemple la recherche du blanc de la pâte et l'imitation du céladon dans le monde islamique. En même temps, les nouveaux facteurs émergent dans le métier. En Iran, les poteries dites de « sultanabad » et de « *lâjvardina* » sont considérées comme les types distinctifs pour l'époque ilkhanide. En Chine, la porcelaine « blanc d'œuf », la porcelaine bleu et blanc sont également inventées à la même période. Est-ce que des motivations communes poussent leur apparition ? Existe-il des échanges directs de techniques ? Afin de répondre à ce type de questions, cette partie aborde les discussions selon cinq aspects, qui concernent des échanges artisanaux potentiels. Pour faciliter la compréhension de cette partie, certaines explications sont illustrées à l'égard du corpus d'étude et de l'organisation de l'exposé.

Différents du corpus textile, les nouveaux facteurs, impliquant des échanges potentiels de technique, concernent plusieurs types de poteries à l'époque. Une distinction d'après les caractères techniques est employée. Parallèlement, il y a les appellations conventionnelles différentes mentionnées dans le même chapitre. En même temps, les productions variées, appartenant à la même officine, peuvent être séparément discutées. Par exemples, les poteries *lâjvardina* et celles à décor lustré sont groupées ensemble dans le chapitre concernant les techniques de décor sur couverte. Par ailleurs, trois types de poteries provenant de l'officine de Cizhou (la poterie à glaçure turquoise, celle à décor rouge et vert et celle à décor noir peint sous glaçure) sont présentés dans trois chapitres séparés.

Il semble un peu original d'employer cette classification aux céramiques chinoises. Ces dernières sont habituellement discutées d'après leur appellation conventionnelle, souvent liée au lieu de fabrication, ou décrite dans des sources historiques. Mais une classification d'après les caractères techniques se présente déjà dans la recherche sur la céramique islamique, par exemple des poteries dites « sultanabad ». Dans les années 1940, ce terme, connu entre antiquaires, a été introduit, pour indiquer un groupe de poterie persane définit chronologiquement, sans l'intention

de préciser l'origine[413]. Arthur Lane continuait à utiliser cette appellation pour l'ensemble des céramiques iraniennes, sauf la poterie avec lustre et *lâjvardina*, à l'époque ilkhanide[414], mais définissant trois sous-groupes plus précis d'après les caractéristiques décoratives. Dans la « Céramique Islamique » de Jean Soustiel, le groupe « de Sultanabad » comporte seulement les deux premiers groupes de Lane[415].Récemment, une classification plus claire concernant la céramique iranienne à l'époque mongole est proposée. L'article d'Oliver Watson, conférence accompagnant l'exposition « *Legacy of Genghis Khan* » en 2003 au *Los Angeles Country Museum of Art*[416], la divise en six groupes à l'exception des poteries lustre et du *lâjvardina* : « Sultanabad », poterie à décor peint sous-glaçure, poterie à décor peint polychrome, poterie à décor noir peint sous glaçure turquoise transparente, céramique blanche, céramique à la glaçure monochrome. La thèse doctoral de Peter Morgan, *Change and Continuity in Il-Khanid Iran : the Ceramic Evidence*, achevée en 2005, partage principalement les mêmes répartitions[417]. Puis, R. Haddon détache complètement le terme « Sultanabad », en analysant les céramiques ilkhanides classifiées en quinze types[418]. Comme dans les études mentionnées précédemment, la subdivision favorise en fait, en quelque sorte, de définir les caractéristiques de chaque centre et leurs rapports. Par contre, pour un corpus à l'échelle plus large, la comparaison, entre deux des grandes familles de poterie, serait affaiblie par une classification de technique très subtile. Pour cette raison, le classement des techniques dépend d'un caractère à comparer dans chaque chapitre. D'autres particularités des poteries seraient considérées comme des critères de sous-groupes, s'il nécessite l'intérêt d'approfondir le caractère principal. Donc les cinq groupes suivants seront discutés :

- les poteries blanches ;
- le céladon chinois et son imitation iranienne ;
- les poteries à couverte turquoise ;

[413] Cette idée a été proposée après la publication du grand œuvre, A *Survey of Persian Art*, dans les années 1930. Dans lequel, la classification avait été encore nommée par le nom de lieu considéré comme l'originie de fabrication potentielle . REITLINGER, G. , « Sultanabad, Classification and Chronology », in *T. O. C. S.* , vol. 20, 1944-45, p. 26

[414] LANE, A., *Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, 1957, Londres, p. 8-10

[415] SOUSTIEL, J. , *La Céramique Islamique : Guide du Connaisseur,* Fribourg, 1985, Paris, p. 199-200.

[416] WATSON, O. , « Pottery under the Mongols », in *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, KOMAROFF L. éd. , Brill, 2006, Leiden, Boston, p. 325-45.

[417] Malheursement, cette œuvre est toujours inaccessible pour un prêt entre bibliothèque international. L'information est founisée par la thèse de Haddon, p. 49.

[418] HADDON, R. , *Fourteenth Century Fine Glazed Wares produced in the Iranian World, and Comparisons with Contemporary ones from the Golden Horde and Mamlûk Syria/Egypt*, Thèse de doctorat inédite, University of London, 2011, vol. 2, p. 4.

- les poteries à décor polychrome sur glaçure ;
- les poteries à décor sous glaçure.

Ensuite, à propos de la sélection d'échantillons précis, les données archéologiques constituent le premier choix pour illustrer les techniques. Parmi elles, il y a une partie issue du lieu de fabrication ; une autre provenant des routes de distribution. Ces deux aspects représentent une marchandise pérenne qui laisse plus de trace que le textile. Les études, au sujet du réseau commercial, surtout celui autour de l'océan indien, mentionnent de riches découvertes de céramiques variées[419]. D'après ces informations, une comparaison, entre les poteries ilkhanides et celles fabriquées en Chine, permet éventuellement d'expliquer certains échanges artistiques. Néanmoins, quelques collections conservées dans les musées sont aussi concernées par cette étude, car leur cas exceptionnel n'est pas encore confirmé par une découverte archéologique.

Dernièrement, certains termes scientifiques, inhabituels en histoire de l'art, sont concernés dans cette étude, car les comparaisons des techniques sont en rapport avec des domaines scientifiques, comme la chimie, la minéralogie et même la géologie. L'examen de la composition chimique et l'analyse pétrographique de la pâte constituent un moyen définitif pour éclaircir des différences fondamentales de techniques.

[419] KERVRAN, M. , « Forteresses, Entrepôts et Commerce : une histroire à suivre depuis les rois sassanides jusqu'aux princes d'Ormuz », in *Res Orientales VI :Itinéraires d'Orient, hommage à Claude Cahen*, Groupe pour l'Etude de la Civilisation du Moyen-Orient, 1994, Paris, p. 345-348
ROUGEULLE, A. , « Medieval Trade Network in the Western Indian Ocean (8th – 14th centuries), Some Reflections from the Distribution Pattern of Chinese I, ports in the Islamic World », in *Tradition and Archaeology, Early Maritime Contacts in the Indian Ocean*, RAY, H. & SALLES J. éds. , Manohar, 1996, New Deli, Lyon, p. 175

Chapitre I Poteries blanches

1.1 En Iran :

Il s'agit de la poterie à pâte siliceuse. Cette pâte artificielle, détachée de la terre argileuse naturelle, est composée, d'après la description d'Abu al-Qasim au début du 14e siècle, de dix parts de silice, une part de fritte et une part d'argile blanche (à 80% de montmorillonite)[420]. Cette haute proportion de silice (60% à 90%) entraîne l'appellation « pâte siliceuse ». Malgré la motivation initiale inconnue de cette opération, l'ajout de fritte (un verre mélange de soude (carbonate de sodium) et de silice) apporte vraiment des avantages : une accélération de la vitrification de la pâte réalisée à une température moins élevée ; du coup la densité et la dureté du corps augmente.

Cette évolution de la blancheur du corps commence à partir de l'invention de la glaçure blanche opaque au 8e siècle. Une composition chimique identique avec la glaçure turquoise alcaline préislamique prouve un ordre de succession entre cette glaçure stannifère et des glaçures traditionnelles du Moyen-Orient[421]. La motivation initiale de cette invention n'est pas d'inspiration de la céramique chinoise. Par contre, une ressemblance de l'apparence des poteries islamiques à cette glaçure avec des importations des types Xing et Ding est remarquablement constatée pour l'époque des 8e et 9e siècles. Une imitation méticuleuse est plutôt représentée au niveau typologique[422]. Dans ce cas, un désire des potiers islamiques d'imiter les importations chinoise est alors confirmé[423].

Trois siècles après, apparaît la pâte siliceuse vitrifiée, qui est largement utilisée, probablement sous l'impact d'une nouvelle poterie extrême orientale, blanche bleuté, le *qingbai*[424]. Avant la fin du 12e siècle, cette technique de la mixture de fritte avec la pâte siliceuse développée en Egypte

[420] PORTER, Y. , « Texte persans sur la céramique », in *La science dans le monde iranien à l'époque islamique*, BEIKBAGHBAN, H. et al. éds. , Institut Français de Recherche en Iran, 1998, Téhéran, p. 171-172.
THIRIOT, J. , « Céramiques fines islamiques du Midi de la France au Bas Moyen-Age », in *A cerâmica medieval no mediterrâneo ocidental, Lisboa, 1987*, Mértola, 1991, p. 286.
[421] MASON, R. & TITE, M. , « The Beginnings of Tin-Opacification of Pottery Glazes », in *Archaeometry*, 1997, vol. 39, n° 1, p. 49, fig. 3, 6; MASON, R. B. , *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated from the Medieval Middle East*, Mazda Publisher & R. O. M. , 2004, Toronto, chapitre 3 « Iraq : c. 700-1100 », p. 29-31, 33-36, 43-44.
[422] SASAKI, T. & SASAKI, H. , « The Influence of Chinese Whiteware Bowl to the Abbasid Opaque-glazed Ware », in *Symposium on Ancient Chinese White Porcelain Proceedings*, Shanghai bowuguan éd. , 2005, Shanghai, p.642-660
[423] Quel rôle joué de cette inspiration chinoise, pendant le développement de la glaçure blanche stannifère, demeure encore à vérifier et à subdiviser. Cf. TITE, M. & WOOD, N. , « The technological relationship between Islamic and Chinese glazed ceramics prior to 16th century AD », in *Taoci*, n° 4, 2005, p. 34.
[424] WATSON, O. , « Islamic Pots in Chinese Style », in *The Burlington Magazine*, Vol. 129, N° 1010, A Special Issue on Ceramics and Glass, 1987, p. 304

retourna et prospéra en Iran[425] (fig. 1). Semblable à la naissance de la glaçure opaque, le commencement de cette technique présente d'un côté l'imitation de l'importation chinoise ; de l'autre côté une évolution de savoir-faire local, représenté sur les matériaux, qui ont sans doute été inspirés de la verrerie. Par contre, un fait ne peut être négligé : au contraire de son « prototype » chinois, peu de récipients de ce type de pâte mettent en évidence la pureté du blanc par une apparence de cette couleur seule. Plus ou moins de décors de manières différentes ont profité de ce progrès technique comme l'exécution d'un tableau sur un fond plus propre. Rapidement utilisé pour les poteries à lustre, au *minâ'i*, et aux types à décor peint, la pâte siliceuse à fritte devenait un des critères pour la poterie islamique la plus raffinée[426]. Bien que cet exploit soit achevé avant l'époque mongole, les conséquences apportées sont constantes pour la céramique ilkhanide. Les tessons dispersés le long de la route maritime du commerce autour de l'Océan Indien prouvent sa prospérité dans un marché mondiale (voir §1.3.2).



Fig. 1a



Fig. 1b

Fig. 1a, b : Bol à couvercle, en pâte siliceuse à fritte, à décor en relief sous la glaçure transparente ; fin du 12e au début du 13e sicèle, Iran oriental, Conservé au Kuwait National Museum, inv. n° LNS 788C, 789C ;
H. 11, 1 cm, D. ouverture 18, 9 cm.

1.2 En Chine :

1.2.1 Porcelaine chinoise vue par les yeux des musulmans

Plusieurs œuvres islamiques, concernant les informations sur la céramique, ont mentionné la porcelaine de Chine. Les connaissances des savants musulmans représentent sans doute une compréhension des potiers iraniens au sujet de cette importation précieuse à l'époque.

[425] D'après une analyse pétrofabrique de R. Mason et M. Tite, la pâte siliceuse à fritte developpé à Fustat au milieu du 11e siècle montre une origine relative avec un groupe de poterie fabriquée en Iraq (Baghdad) au 9e siècle. Cf. MASON, R. B. & TITE, M. S. , « The Beginnings of Islamic Stonepaste Technology », in *Archaeometry*, 1994, vol. 36, Part 1, p. 88.
[426] WATSON, O. , *Ceramics from islamic Lands*, Thames & Hudson, 2004, Londres, p. 54-56

Premièrement, Abu Rayhân Biruni, savant de Khwârazm, décrit certains précédés pour préparer la pâte porcelaineuse, dans son livre *Kitab al-Jamâhir fi al-Jawâhir* (*Livre sur la connaissance des pierres précieuses*), achevé vers 1035[427]. Il comprend que la pâte chinoise est composée de quartz pur et d'un mélange terres. Ce « quartz pur » est considéré comme un type de *minâ'*, donc une sorte de verre[428] ; puis comme une roche transparente dont la pureté est comparée à celle du cristal. Quand aux « terres » extrêmement pures, il croit qu'elles proviennent de puits. La particularité du mélange de terres est probablement entendue, car l'auteur la signale comme *al-sîniya*, souvent traduit comme le « kaolin ». Il faut broyer ces matériaux en poudre ; puis les mettre dans des « sacs » en peau de buffle, fouler jusqu'à un état visqueux et élastique ; et enfin les mélanger avec de la chaux (*kils*).

Un siècle plus tard, Mohammad ebn-e Abî al-Barakât al-Jowhari al-Neyshâpuri mentionne encore une fois des vaisselles en porcelaine et certains savoir-faire dans son œuvre, le *Jowhar-nāme-ye Nezâmi*, le « livre des joyaux pour Nezâmi », achevé en 1196[429]. Cette fois-ci, il a hérité de l'idée de Biruni que l'essentiel de la pâte est du quartz. Mais, d'après lui, de la gomme adragante en petite quantité doit être mélangée avec le quartz traité. Puis, les procédés du lavage et du vieillissement de la pâte sont bien décrits, même exagérés : il mentionne la glaise trempée dans l'eau, passant d'un bassin à l'autre ; le meilleur matériau pour la porcelaine est dans le dernier bassin. Celui qui est hérité de la génération antérieure est encore meilleur. Ensuite, ce matériau doit être mis dans des sacs en peau de buffle, procédé répété de la version d'al-Biruni, puis foulé pendant un jour et une nuit.

Il est impossible d'identifier les matériaux à pâte porcelaineuse décrits dans ces sources islamiques, car les auteurs font une fausse interprétation principale : la pâte porcelaineuse serait composée essentiellement de quartz, donc comme du verre. Mais, certains détails décrits dans les procédés permettent de revenir sur quelques points qui provoqueraient ces méprises.

D'un côté, la pâte de « porcelaine » mentionnée par Biruni, mélangé de terres et du « *al-sîniya* », évoque les matériaux à pâte porcelaineuse utilisé au nord de la Chine. Se caractérisant par une teneur importante d'aluminium, le meilleur kaolin au nord, comportant des oxyde de fer et de

[427] Version traduite en français, cf. PORTER, Y. , 2011, *Le prince… ,* p. 232-233.
[428] A Voir Chapitre IV, 4.1.1.
[429] Version traduit en français, cf. PORTER, Y. , « Le quatrième chapitre du Javāher-nāme-ye Neẓāmī », in *Sciences, Techniques et Instruments dans le Monde Iranien (Xe-XIXe sicèle)*, POURJAVADY, N. & VESEL, Ž. éds. , 2004, Téhéran, p.341-360 ; PORTER, Y. , *2011, Le prince… ,* p. 249-250.

titane (moins de 1%), présentent un très haut ratio de kaolinite, comme la terre provenant de Lincheng[430]. Mais, il est très souvent utilisé avec un ou plusieurs autres argiles riches en impuretés minérales (fondant), souvent de la calcite et de la dolomite[431]. Cela est bien distinct de la poterie blanche fabriquée au sud de la Chine, constituée seulement d'un matériau, le pétunsé, surtout avant l'évolution de la recette « binaire » à partir de l'époque Yuan (voir § 1.2.2)[432]. Mais, composée des plusieurs types de matériaux, la pâte utilisée au nord de la Chine correspond à la descritpiton de Biruni sur la préparation de pâte.

D'un autre côté, certains procédés, fournis par les savants islamiques, correspondent à ceux du pétunsé, « pierre à porcelaine ». Ils indiquent une extraction dans « des puits ». Le broyage est obligatoire pour ce matériau primaire, car il est exploité en roche. L'instrument hydraulique à concasser (système de marteaux inclinés actionnés par l'eau : moulin battant), *shui-dui* 水碓, est utilisé jusqu'à aujourd'hui à Jingdezhen[433]. Il est aussi raisonnable de souligner le procédé de lavage des matériaux, car afin de fabriquer le pétunsé actuel (brique de matériau traité), le matériau réduit en poudre doit passer encore dans plusieurs bassins, comme celui de lévigation, de sédimentation, de décantation et de concentration d'après la manière traditionnelle à Jingdezhen[434]. Après, il y a encore un retraitement de ces briques en les mélangeant avec de l'eau avant leur utilisation comme pâte[435] : la boue est tamisée, mise dans des sacs en étoffe de soie en double couche ; puis déposés pendant deux jours pour le raffermissement ; ensuite, pendant sept jours à l'air pour le pourrissage. Les sacs en soie, plutôt pour filtrer de l'eau, rappellent les « sacs en peau de buffle » de Biruni, répété par Neyshâpuri. Mais ces derniers sont utilisés pour le procédé de foulage de la pâte. En Chine, une grande masse de pâte est traitée sans contenant. Les deux savants indiquent que le foulage est important pour raffermir la pâte et éliminer les bulles d'air. Enfin, pour un état accompli, la viscosité des matériaux est bien soulignée. C'est en fait un caractère typique du pétunsé, grâce à une teneur riche en mica[436].

[430] LI Jiazhi éd. , *Zhongguo kexue jishu shi, taoci juan*, Science Press, Beijing, 1998, p. 159-160.
[431] GUO Yanyi, « Raw Materials for making porcelain and the characteristics of porcelain wares in north and south China in ancient times », *Archaeometry,* 29, 1987, n° 1, p. 15.
[432] YAP, C. & HUA, Younan, « A study of Chinese porcelain raw materials for Ding, Xing, Gongxian and Dehua wares », *Archaeometry,* 36, 1994, n° 1, p. 63-76.
[433] ZHU Guihong, *Jingdezhen taoci chuantong gongyi*, Jiangxi gaoxiao chubanshe, 2004, Nanchang, p. 59-70.
[434] BAI Ming, *La porcelaine de Jingdezhen, Savoir-faire et techniques traditionnels*, La Revue de la céramique et du verre, 2005, Vendin-le-Vieil, p. 48 ;
[435] ZHU Guihong, 2004, *Jingdezhen taoci …* , p. 80 ; BAI Ming, 2005, in *La porcelaine de Jingdezhen …,* « épuration de pâte à porcelaine » ,p. 68-81
[436] WOOD, N. , « Some implications of recent analyses of Song *yingqing* ware of Jingdezhen », in *Scientific and*

Les comparaisons précédentes sont en tout cas déduites d'une hypothèse. Généralement, les descriptions représentent une situation avant l'introduction du kaolin dans la recette de pâte. Quant aux caractères de la terre kaolinitique, leurs connaissances s'arrêtent seulement au niveau du « qu'en-dira-t-on ». Au lieu de souligner son importance réfractaire, ils mettent l'accent sur le quartz. Eventuellement pour cette raison, la pâte siliceuse est inventée, contenant une dose importante de fritte. Par ailleurs, il y a encore des confusions entre savoir-faire iranien et chinois. Par exemple, l'ajout de gomme adragante, d'après Neyshâpuri, est pratiqué par les potiers iraniens. L'ajout de la chaux dans la pâte, d'après Biruni, appartient en fait à une préparation de glaçure calcaire chinoise signalée dans le traité *Taoji* 陶记 de Jiang Qi[437].

1.2.2 Recette « binaire » de la pâte porcelaineuse à Jingdezhen

Correspondant à la poterie blanche à pâte siliceuse, les principaux types chinois à l'époque mongole ont été mentionnés plus haut : les anciens types comme la porcelaine blanche du type Ding, la porcelaine blanche bleuté, le type *qingbai*. Puis, la porcelaine blanche du type Dehua fabriquée dans la région Minnan (partie méridionale de la province Fujian au bord de la mer) constituait un nouveau type émergeant dans le commerce de l'Océan Indien à la fin du 13e siècle. À l'origine, sa production succède à la porcelaine blanche bleuté d'après certains sites archéologiques[438]. Excepté le type Ding dont les matériaux de pâte suivent la tradition du nord de la Chine (mentionnée précédemment), les porcelaines blanches (type *qingbai*, et type *Dehua*), fabriquées au Sud, continuent à utiliser un matériau homogène, le pétunsé, connu sous le nom *cishi*, la « pierre à porcelaine »[439]. Cela correspond à la narration dans le traité *Taoji* (Notes sur la céramique) daté du 13e siècle[440] : seulement un matériau mentionné, le *shini* 石泥, traduit comme « les pierres à argile » d'après Zhao Bing, réellement du pétunsé d'aujourd'hui[441].

Technological Insight on Ancient Chinese Pottery and Porcelain, International conference on ancient Chinese pottery and porcelain éd. , Science Press, 1986, Beijing, p. 263.

[437] *Taoji*, [Notes sur la céramique], Jiang Qi , in *Fuliang xianzhi*, compilé par Wang Linyuan, Deng Lu, et ZhouZhiwen; revise par Chen Yu, lieu de publication inconnu, 1682, 9 *juan*, Bibliothèque municipale de Jingdezhen; LIU Xinyuan, « Jiang Qi « Taoji » zhuzuo shidai kaobian = Research on the Period of the « Taoji » Written by Jiang Qi », in *Jingdezhen taoci, Taoji yanjiu zhuankan = Jingdezhen Ceramics, The Special Edition on the Taoji*, Jiangxi sheng Taoci gongye gongsi, 1981, Jingdezhen, p. 8-9

[438] Par exemple, les fours du site Qudougong se séparent en trois périodes. HO, Chuimei, « The Ceramic Boom in Minnan during Song and Yuan Times », in *Emporium of the World : Maritime Quanzhou, 1000-1400*, SCHOTTENHAMMER, A. éd. , Brill, 2001, Leiden, Boston, Koln, p. 243-244, Table A.

[439] GUO Yanyi, 1987, *Archaeometry,* 29, n° 1, p. 4-5 ; YAP, C. & Hua Younan, 1994, *Archaeometry,* 36, n° 1, p. 68.

[440] Voir note 25.

[441] Version fraçaise, cf. ZHAO Bing, « *Taoji, Notes sur la céramique* », in *La splendeur du feu*, Centre culturel de Chine

Ce dernier provient d'une roche volcanique, composée de quartz, de feldspath et de mica. Ce matériau peut être employé uniquement après altération, car le feldspath se transforme essentiellement en mica (la séricite), et en une petite quantité de kaolinite[442]. C'est-à-dire, seules les roches du niveau supérieur peuvent être valablement exploitées. Pour cette raison, à partir au moins du début du 13e siècle, le manque de ce matériau s'aggrave remarquablement. Dès le 14e siècle, un matériau autre est introduit dans la recette de la pâte à Jingdezhen, le kaolin, pour résoudre ce manque du matériau pour le pétunsé de qualité meilleure[443]. Le kaolin, un argile réfractaire principalement composé de kaolinite, est un résultat final de l'érosion du feldspath après un processus compliqué[444]. Il se trouve largement dans la région autour de Jingdezhen. Différent du pétunsé, l'état en argile ne demande pas de procédé d'écrasement, plus pratique à utiliser. La kaolinite pure, un silicate d'aluminium ($Al_4[(OH)_8/Si_4O_{10}]$[445]) subit peu de retrait à la cuisson jusqu'au moins 1800°C. L'ajout du kaolin augmente en fait la dose d'alumine (régulièrement de 16-20% jusqu'à plus de 20%)[446]. Donc, il se forme plus de cristaux de mullite (principalement de $3Al_2O_3,2SiO_2$) qui aide effectivement à fixer le quartz vitrifié et les composants du reste[447]. Cela répare la déformation du pétunsé exploité au niveau profond, qui ne supporte pas, tout seul, la cuisson à la température de 1200° C. La naissance de cette recette « binaire » favorise le développement de nouveaux types de porcelaines, comme le « blanc d'œuf », et le bleu et blanc. Selon Liu Xinyuan, le kaolin est en fait la « terre impériale » des Yuan, le *yutu 御土*, mentionné dans *zhizheng zhi ji 至正直记* de Kong Qi, achevé à la fin de la dynastie Yuan[448]. Cette terre est un privilège de la manufacture impériale. Quand il n'y a pas de besoin, elle est gardée sous scellé.

Pour résumer, l'évolution de la pâte des poteries chinoises est due à l'ajout d'argile réfractaire, le kaolin. Il est riche en aluminium qui fonctionne comme un squelette de la pâte, évitant sa

à Paris à Paris éd. , 2006, Paris, p. 185-199, article « Pierre à porcelaine, *cishi* » p. 236.

[442] GUO Yanyi, 1987, *Archaeometry,* vol. 29, n° 1, p. 4.

[443] LIU Xinyuan, BAI Kun, « Gaolingtu shikao, jianlun cishi gaoling yu Jingdezhen shi zhi shijiu shiji de zhiciye », *Zhongguo taoci*, 1982, S1, p. 141-182.

[444] MURRAY, H. H. , «kaolin minerals : Their Genesis and Occurrences», *Reviews in Mineralogy : Hydrous Phyllosilicates (exclusive of micas)*, BAILEY , S. W. , éd. , vol. 19 , 1988, p. 67, fig. 5.

[445] HEIMANN, R. B. & MAGGETTI, M. , *Ancient and Historical Ceramics : Materials, Technology, Art and Culinary Traditions*, Schweizerbart Science Publishers, 2014, Stuttgart, p. 29

[446] LI Guozhen, GUO Yanyi, *zhongguo mingci gongyi jichu = Technological Bases of Famous Chinese Porcelains*, Shanghai kexue jishu chubanshe, 1988, Shanghai, p. 110.

[447] KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B. , *Ceramic masterpieces : art, structure, and technology*, The Free Press, 1986, New York, p. 80-81.

[448] KONG Qi (14e siècle), « Raozhou yutu 饶州御土 », in *Jingzhai zhizheng zhi ji 静斋至正直记, juan* 2, Shanghai guji chubanshe, 1987, Shanghai, p. 80.

déformation sous haute température. De plus, grâce à cette cuisson à haute température, le quartz est vitrifié ce qui améliore l'effet translucide et porcelaineux. Par rapport à la pâte siliceuse islamique, une grande différence due à l'environnement naturel est constatée[449]. S'inspirant de la technique verrière, les potiers islamiques choisissent un autre chemin que les chinois pour la pureté et la translucidité de la céramique[450].

1.2.3 Porcelaine « blanc d'œuf »

Pendant le règne des Mongols en Chine, un nouveau type de poterie blanche fut inventé, le type *luanbai*, la poterie « blanc d'œuf ». D'après les données provenant du site de Hutian à Jingdezhen, cette invention est constatée seulement dans les périodes VI et VII, attribuées à l'époque Yuan (1279-1368 ap. J.-C.)[451]. Basé sur la recette du type blanc bleuté, la dose d'oxyde de calcium (CaO) est cependant diminuée dans cette nouvelle glaçure[452], alors que celle d'oxyde de sodium (Na_2O) est augmentée. Ces changements rendent la glaçure plus épaisse et plus blanche que celle de la porcelaine blanche bleuté. L'effet translucide de la glaçure blanc bleuté fut, du coup, perdu pour ce nouveau type. Le corps du récipient est souvent plus gros, se distinguant de la porcelaine blanche du type Dehua. Les inscriptions du « Shufu » et du « Taixi », se trouvant souvent sur des récipients de meilleure qualité, concernent deux départements du gouvernement des Yuan (fig.2). En dehors de ce groupe officiel, la poterie « blanc d'œuf » est également observée à l'étranger comme autre exportation (fig. 8).

En dehors des pièces de forme, la glaçure « blanc d'œuf » sert également à la céramique architecturale, comme la brique et la tuile (fig. 3 a, b)[453]. Elles sont probablement des commandes de Khanbaliq (Pékin actuel), car un établissement de bains, *Yude tang (浴德堂)*, est encore

[449] Pour l'information plus précise de la géographie, voir WOOD, N. « Plate tectonics and Chinese Ceramics : new insights into the origins of China's ceramic raw materials », *Taoci*, vol. 1, 2000, p.15-24.

[450] VANDIVER, P. , « The Technological Influence of Chinese Ceramics in the World », in *Symposium on Ancient Chinese White Porcelain Proceedings*, Shanghai bowuguan éd. , 2005, Shanghai, p. 618-641

[451] Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo (Jiangxi Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology) & Jingdezhen minyao bowuguan (Jingdezhen Museum of Civilian Kiln) éds. , *Jingdezhen Hutian yaozhi* = Hutian Kiln Site in Jingdezhen, Report on excavations from 1988 to 1999, Culture Relics Press, 2007, Beijing, vol. 1, p. 459-462

[452] D'après N. Wood, l'utilisation de la « cendre de glaçure » (principalement de $CaCO_3$) est réduite du 25-30% à un peu près de 10% pour la glaçure de « blanc d'œuf », à la base de la glaçure du blanche bleuté. Cf. WOOD, N. , *Chinese Glazes : Their Origins, Chemistry and Recreation*, University of Pennsylvanian Press, 1999, Philadelphia, p. 60.

[453] Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo (Jiangxi Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology) & Jingdezhen minyao bowuguan (Jingdezhen Museum of Civilian Kiln) éds. , 2007, *Jingdezhen Hutian* … , vol. 1, p. 322 ; vol. 2, pl. 154 : 4-6.

conservé avec les murs en briques à glaçure blanche[454].

Fig. 2a, coupe du type « blanc d'œuf », provenant du site de Hutian, Jingdezhen, Période VI (1279-1320), inv. n° 96C Cai : 200 ;
H. 4,9 cm, D. ouverture 12,9 cm, D. base 4 cm.
Fig. 2b, dessin de la coupe, à décor moulé, avec l'inscription d'un caractère conservé, « fu ».



fig. 2a

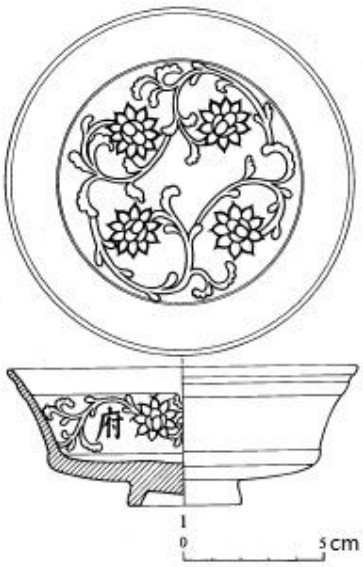


fig. 2b



Fig.3a



Fig. 3b

Fig. 3a Brique à pâte blanche, à glaçure « blanc d'œuf », provenant du site de Hutian, Jingdezhen, Période VI (1279-1320), inv. n° 95A·F9 : 150 ; H. 4 cm, largeur 15cm, longueur 19 cm.
Fig. 3b Tuile à pâte blanche, à glaçure « blanc d'œuf », provenant du site de Hutian, Jingdezhen, Période VI (1279-1320), inv. n° 95A·F9 : 180 ;
largeur 17 cm, longueur 32,5 cm, épaisseur 2 cm.

Malgré la condition naturelle avantageuse, la poterie blanche chinoise, souvent à décor moulé ou estampé, présente une prédilection pour la pureté du blanc. La variété du décor peint n'a pas été développée sur les poteries célèbres pour leur pâte blanche pendant la dynastie Song. Ce phénomène, opposé à la situation dans le monde islamique, représente un goût esthétique des Song, conduit par les lettrés. D'après *Gegu yaolun* 格古要论 de Cao Zhao, l'ancienne poterie blanche du type Ding est estimée comme la meilleure ; ensuite ce sont les produits qui ressemblent

[454] LIN Meicun, *dachao chunqiu, meng Yuan kaogu yu yishu,* gugong chubanshe, 2013, Beijing, p. 249-250.

au type Ding. Quant aux récentes fabrications de Raozhou (la région de Jingdezhen), le récipient tout blanc est beaucoup plus admiré que celui au décor peint en couleur[455]. Ce dernier indique le nouveau type « blanc d'œuf » des Yuan. En fait, sur ce type de poterie, le décor peint a été appliqué sous ou sur glaçure. Les tessons dispersés dans des régions très vastes, du site d'atelier jusqu'au marché capitale ou étranger, impliquent un changement du goût au moins pour une certaine clientèle (Voir le chapitre IV sur la poterie à décor polychrome sur glaçure).

1.3 Statut de la marchandise :

1.3.1 Marchandise chinoise

La classification des poteries blanches chinoises retrouvées sur la route maritime de l'époque n'est pas aussi claire que dans leur région d'origine. La description des tessons datés des 13^{e} et 14^{e} siècles, est souvent très ambigüe pour identifier le type. Cela est dû soit à la mauvaise qualité et aux quantités conservées, soit au manque de référence de comparaison en Chine. Les poteries blanches chinoises sont différemment nommés d'après leurs caractéristiques dans chaque site archéologique : le groupe CWW, « la poterie blanche incisée » de D. Kennet[456] ; « les blancs anciens » et « le Qingbai et les autres porcelaines méridionales » d'A. Rougeulle[457] ; les groupes WWS, WWF, WWJ, « les poteries blanche du Sud de la Chine, du Fujian et du Jingdezhen » de S. Priestman pour la collection de Williamson constituée de 1968 à 1971[458]. Grosso modo, il y a trois caractéristiques présentées par l'importation des porcelaines blanches chinoises dans le Golfe Persique.



Fig. 4 Tesson de bol, à pâte blanche, à glaçure blanche, à décor moulé de pétales de lotus sur le paroi externe ;
D. ouverture, environs de 10 cm.

[455] *Gegu yaolun* [Les critères essentiels d'Antiquités] 1388*,* CAO Zhao, in *Yimen guangdu*, compilé par ZHOU Lüjing, version Jingming, lieu de publication inconnu, *juan* 6, fol. 49r.
[456] KENNET, D. , *Sasanian and Islamic Pottery from Ras al-Khaimah*, BAR International Series 1248, Oxford, 2004, p. 48
[457] ROUGEULLE, A. , *Les importations extrême-orientales trouvées sur les sites de la période abbasside : contribution à l'étude du commerce moyen-oriental au Moyen-Age*, Thèse de doctorat, sous la direction de Janine Sourdel-Thomine , Université Paris-Sorbonne, 1991, vol. 2, p. 369- 392, p. 435-455.
[458] PRIESTMAN, S. , *Settlement & ceramics in Southern Iran : An analysis of the Sasanian and Islamic periods in the Williamson Collection*, Mémoire du master 2, Durham University, 2005, p. 288 - 293

A. Anciens types des porcelaines blanches

Une situation successive peut être observée entre les différents types de poteries blanches. L'ancien type Ding est rarement trouvé sur les sites datés aux 13e et 14e siècles, souvent sans référence stratigraphique. Par exemple, deux fragments à Siraf sont attribués à cette période sans référence précise[459]. Un fragment est ramassé sur le site de l'île de Qays, où la majorité du matériel est datée de 1293 à 1330[460]. Cela correspond à la fin de sa fabrication au nord de la Chine après l'invasion mongole.

Les porcelaines du type *qingbai*, le blanc bleuté, et du type Dehua sont souvent difficilement distinguées dans les découvertes sur la route maritime. La porcelaine blanc bleuté est importée au moins à partir du 11e siècle[461]. Les exemplaires sont souvent trouvés dans les sites actifs à partir d'une période avant l'époque mongole, par exemple : quelques bols découverts à Kīsh (l'île de Qays), dont le site est occupé à partir du 11e siècle jusqu'en 1330[462] ; huit individus de plusieurs sites datés des 12e au 16e siècle à Qal'at al-Bahrain[463]. Néanmoins, les exemplaires tardifs, trouvés dans des sites datés au 13e ou 14e siècle, sont souvent identifiés à une origine du sud de la Chine, comme la province Fujian ou Guangdong, où se trouvent les fours de Dehua. Les tessons découverts à Julfar (fig. 4), actuel Ras al-Khaimah, constituent la principale importation chinoise dans la région pendant la période de la fin du 13e au début du 14e siècle[464]. Après des comparaisons avec des fragments blanc bleuté parvenus à Minab[465] et à Kīsh, ils sont attribués à l'origine de la province Fujian. Puis, sur les sites de Kush et d'al-Mataf à Ras al-Khaimah, l'étiquette « Dehua » s'ajoute pour 17 tessons blancs et fins, qui sont distingués en deux groupes : la porcelaine blanche moulée du type Dehua, le « DHM », et la poterie blanche du type Dehua, le « DHP »[466]. Parmi eux, neuf

[459] Deux fragments (n° 1811, 1810) découverts à Siraf, période V, sans référence, sont attribués au groupe Ding d'abord par M. Tampœ, ensuite d'accord par A. Rougeuelle. Mais en effet, ces deux fragments sont bien précisés pour une origine à Jingdezhen, « Jingdezhen versions of a Ding type ». Du coup, c'est difficile de les considérer comme du type Ding traditionnel, une production typique du Nord de la Chine. Cf. TAMPOE, M. , *Maritime Trade between China and the West,* BAR International Series 555, 1989, Oxford, p. 67 ; ROUGEULLE, A. , 1991, *Les importations extrême-orientales … ,* Thèse de doctorat, vol. 1, p. 91.

[460] ROUGEULLE, A. , *Les importations extrême-orientales … ,* Thèse de doctorat, vol. 3, p.429.

[461] D'après la collection de Williamson, le groupe « Qing. 1 (Qingbai group 1) » peut être daté du 11e au 13e siècle. Cf. PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran* … , Mémoir de master 2, p. 293, pl. 217,

[462] WHITEHOUSE, D. , « Kīsh », in *Iran,* 1976, vol. 14, p. 146-147.

[463] ZHAO, Bing & LOMBARD, P. , « La céramique chinoise importé avant 1500 à Qa'lat al-Bahreïn : Fouilles françaises 1989-2002 », *Taoci,* 2005, n° 4, fig. 3 : 1-3, p. 108.

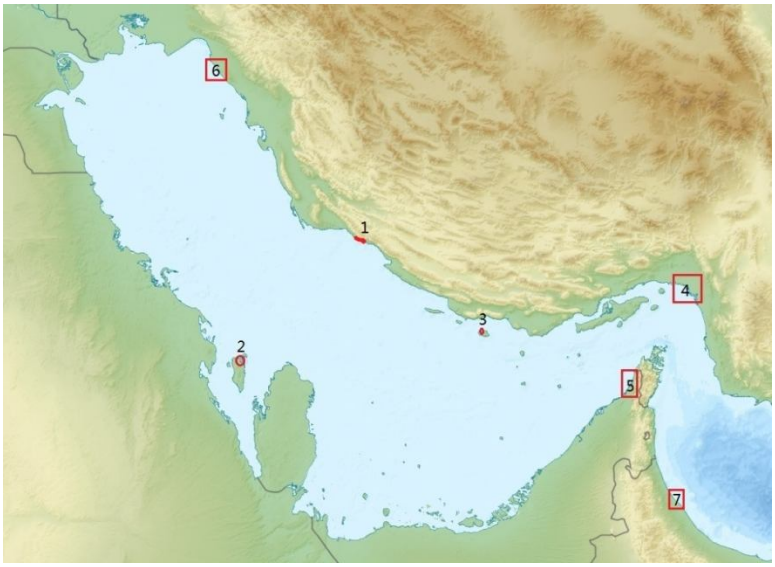
[464] PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, M. , *la céramique extrême-oriental à Julfar, dans l'émirat de Ra's al-Khaimah (14e -16e siècles), indicateur chronologique, économique et culturel*, E. F. E. O. , 2003, Beijing, p. 5, fig. 7.

[465] MORGAN, P. , « New Thoughts on Old Hormuz : Chinese Ceramics in the Hormuz Region in the 13th and 14th centuries », *Iran*, 1991, vol. 29, fig. 6 : n° 14, 15, p. 71.

[466] KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery …* , table 3, p.48-49. Outre les exemplaires du type Dehua, il y a

proviennent de la couche E-10, datés aux 13e - 14e siècles. Dans le remplissage du fort de Qal'at al-Bahrain du 14e siècle, trois tessons trouvés sont plus précisément attribués aux officines comme Dehua, Xushan et Wanyaoxiang au Fujian[467]. À Mafruban, une expédition, récemment lancée par une équipe japonaise, nous informe sur un nouveau site qui livre des tessons chinois attribués du 9e à 16e siècle[468]. Les tessons blancs des 13e, 14e siècles sont identifiés à l'origine du Fujian.

Après ces observations, la provenance des porcelaines blanches change pendant la période mongole. L'ancien type Ding fabriqué au nord de la Chine décline sans rémission. Le blanc bleuté se développe continuellement, dont certains tardifs présentent la même provenance avec le nouveau type du Dehua à l'époque. Ce changement correspond généralement au développement de leur fabrication en Chine.



Carte 1, Localisation des sites mentionnés dans le Golfe Persique :

1. Siraf,
2. Qal'at al-Bahrain
3. Kīsh
4. Minab
5. Ra's al-Khaimah, (Julfar, Kush et al-Mataf)
6. Mafruban
7. Suhâr

B. Nouvelle porcelaine blanche du type « blanc d'œuf » (*Shufu*)

Deuxièmement, la porcelaine « blanc d'œuf » est encore moins distinguée parmi les porcelaines blanches importées. Seulement une pièce, peut-être attribuée à ce nouveau type de l'époque mongole, apparaît dans le site de Julfar (fig. 5)[469]. Par contre, certaines descriptions de tessons blancs montrent quelques caractéristiques de ce type : le corps lourd du récipient, la pâte blanc pur, la couverte blanche opaque quelques fois bleutée. Deux fragments du groupe WWJ 1 & 2 dans la

neuf fragments probablement du type blanc bleuté du groupe CWW. Parmi eux, trois sont identifiés d'origine de Guangdong, datés au 12e siècle. Cf. Idem. p. 48.

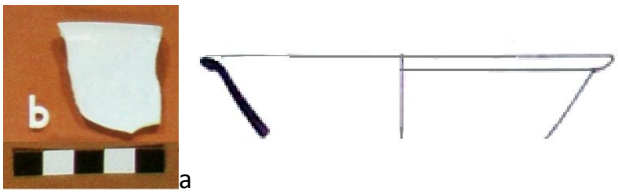
[467] Attribué au groupe Ding par A. Rougeulle, ces tessons de bol sont par contre attribués à une origine des officines du Fujian, comme Dehua, Xushan et Wanyaoxiang. Cf. ZHAO, B. & LOMBARD, P. , 2005, *Taoci,* 4, fig. 3-4, p. 108

[468] MORI, T. , « yilang bosiwan bei'an jige haigang yizhi faxian de zhongguo ciqi », in *zhongguo gutaoci yanjiu*, 2008, vol. 14, p. 414-429.

[469] HANSMAN, J. , *Julfar, an Arabian port : its settlement and far Eastern ceramic trade from the 14th to the 18th centuries*, Royal Asiatic society of Great Britain and Ireland, 1985, Londres, p. 27, pl. II-b.

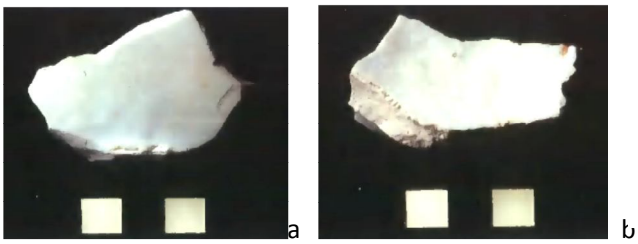
collection Williamson présentent ces mêmes caractéristiques homogènes (fig. 6)[470]. Du coup, il ne faut pas dénier son existence dans d'autres sites dans le Golfe Persique. Dans un panorama global, de nombreux exemplaires identifiés sont découverts dans le site de Fustat (fig. 7)[471] et en Asie du Sud-est, comme à Nan-Shan aux Philippines[472] et dans le site de Bukit Hasang[473].

Malgré la rareté de ces découvertes, la porcelaine « blanc d'œuf » montre une relation indéniable avec les poteries à décor peint sur ou sous glaçure. Parmi les découvertes en Asie de Sud-est, certains récipients du type « blanc d'œuf » sont décorés de peinture verte et rouge sur couverte[474] (voir Chapitre IV). De plus, certains exemplaires à décor peint en bleu cobalt sous glaçure, découverts aux Philippines, sont également identifiés à la même qualité de la porcelaine « blanc d'œuf », d'après leur glaçure un peu laiteuse et leur morphologie[475]. Ce type de porcelaine bleu et blanc est également exhumé dans les ateliers au nord de la rivière Nanhe dans le site Hutian, à Jingdezhen, daté de la deuxième moitié des Yuan[476].



a b

Fig. 5a Tesson de coupe, du type « blanc d'œuf », provenant du site de Julfar, 14e siècle.
b, dessin du tesson.



a b

fig. 6a, b Tesson du type « blanc d'œuf » (recto-verso), Collection Williamson, attribué au groupe « WWJ » (pl. 221-222)



fig. 7 Tessons du type « blanc d'œuf », provenant du site de Fustat, 14e siècle.

[470] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, pl. 221, 222.
[471] YUBA, Tadanori, « Chinese Ceramics found in al-Fustat, Cairo 9th-16th centuries », in *Taoci*, 2005, n° 4, p. 90, fig. 14.
[472] AYERS, J. , « Some Caracteristic Wares of the Yuan Dynasty », in *T. O. C. S.* , 1954-55, vol. 29, p. 77
ADDIS, J. , *Shu Fu Type Wares excavared in the Philippines*, Research Foundation in Philippine Anthropology and Archaeology, 1976, Manila, p. 3-32.
[473] DUPOIZAT, M. – F. , 2009, in *Histoire de Barus III …* , pl. 14 : 4a, 4b.
[474] ADDIS, J. 1976, idem. , p. 11-12, fig. 52, 53, 54
[475] Idem. , p. 12-24, fig. 56, 58-62.
[476] LIU Xinyuan & BAI Kun, « Jingdezhen Hutian yao kaocha jiyao », *Wenwu*, 1980, n° 11, p. 44.

C. Distribution de l'ensemble des porcelaines blanches

Malgré une large distribution dans le Golfe Persique et leur arrière-pays immédiat, la quantité des porcelaines blanches est sporadique d'après les deux schémas d'A. Rougeulle des groupes des « porcelaines Ding » et des « Qingbai et autres porcelaines méridionales »[477]. Puis, l'activité commerciale s'est déplacée dans les ports vers l'embouchure de l'Océan Indien à cette époque[478]. Au point de vue global, leurs découvertes à Fustat, sur la côte Est de l'Afrique et en Asie du Sud sont beaucoup plus remarquables. Fustat, comme lieu majeur du commerce maritime de la Mer Rouge, constitua le port le plus distinctif pour la poterie blanche pendant des périodes différentes surtout avant l'incendie de la ville en 1169. Il faut signaler également que ce site livre certains tessons de porcelaine blanche attribués à l'époque des Song, qui, selon l'équipe japonaise relayée par O. Watson[479], seraient décorés au lustre à motif non-identifié[480]. Manda, parmi les sites concentrés au bord oriental de l'Afrique, a livré plus de cinquante tessons blancs, une quantité incomparable sauf celle de Fustat, dont 17,6% sont attribués à la période 3 (14^{e} siècle). En l'Asie du Sud-est, la poterie blanche est découverte en quantité énorme par rapport à celle de l'Asie de l'Ouest ou en Afrique. Seulement dans l'épave Sian, destinée à la Corée ou au Japon, il y a 5120 individus découverts[481]. D'après l'exhumation récente à Barus en Indonésie, sur le site de Bukit Hasang, les monochromes blancs (« blanc d'œuf » et *qingbai*) totalisent 7% de l'ensemble des tessons collectés (environ 46,000 tessons)[482]. La prédilection de la porcelaine blanche est prouvée non seulement par les découvertes au bord de la mer, mais également par le matériel funéraire des habitants. Dans la nécropole de Santa Ana aux Philippines, 58 tombes parmi 202 ont livré 87 individus de poterie blanche[483]. Dans la mer de Java, centaine boîtes et vases moulées de porcelaines du type *qingbai*, attribuées aux officines Dehua, Anxi, et Jingdezhen, sont découverte dans l'épave « Java sea » daté

[477] ROUGEULLE, A. , 1991, *Les importations extrême-orientales … ,* Thèse de doctorat, vol. 2, fig. 87, 89, p. 428, 439
[478] ROUGEULLE, A. , 1996, , in *Tradition and Archaeology … ,* p. 174-5
[479] MIKAMI Tsugio, « China and Egypt : Fustat », *T. O. C. S. ,* 1980-1981, vol. 45, p. 81-82, pl. 33-35;
YUBA Tadanori,« Chinese Porcelain from Fustat Based on Research from 1988-2001 », *T. O. C. S. ,* 2012, vol. 76, p. 6-7, fig.4-3.
WATSON, O. , communication destinée au conférence à Doha, 2013,
cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2013/oliver-watson/ (le 07/10/14)
[480] Apparement aucune analyse de pâte n'ayant été effectuée, il est difficile de vérifier cette affirmation.
[481] CHEN, Qingguang, « Yuandai Fujian beibu ji qi linjin diqu suo shuchu de taociqi, shilun Xinan chenchuan yi Fuzhou wei chukougang », *Gugong xushu jikan,* 1989, Taipei, vol. 6, n° 3, p. 1
[482] DUPOIZAT, M. , « Chapitre III : Grès et porcelaines des sites de Barus postérieurs à Lobu Tua », in *Histroie de Barus III*, PERRET, D. & SURACHAMAN, H. éds. , Cahiers d'Archipel, 2009, Paris, p. 81-85.
[483] LOCSIN, C. , *A Group of Whitewares from Te-Hua*, Research Foundation in Philippine Anthropology and Archaeology, 1976, Manila, p. 6;
LOCSIN, L. & LOCSIN, C. *, Oriental ceramics discovered in the Philippines*, C.E. Tuttle Co. , 1967, Rutland, p. 87, 123-126, Appendix 4.

du 13e siècle[484]. Ce panorama de l'importation des porcelaines blanches montre un déséquilibre entre les régions.

En même temps, les porcelaines blanches restent toujours au deuxième rang des céramiques importées dans le monde islamique. Leur quantité découverte est très souvent inférieure à celle du céladon, pour la période des 13e, 14e siècles. Dans le Golfe Persique, un schéma, construit sur la base de la collection Williamson, montre une situation générale des importations chinoises (fig. 8)[485] : « Upper » indiquant la région vers le bout nord du golfe, comme Siraf ; « Middle » signifiant l'île de Qays (Kīsh) et le littoral iranien en face ; « Lower » s'agisant l'île de Hormuz et la région de Minab en face ; « Inland » comportant les hinterlands comme les régions Firouzabad, Sirjan et Jiroft. Dans toutes les régions, sauf les poteries antérieures de l'époque Tang (TANG) et la porcelaine bleu et blanc (BW) qui ne surgissent dans le golfe qu'à partir de la fin du 14e siècle, la poterie blanche est toujours la seconde importation après le céladon. Puis, quelques chiffres sont donnés par les découvertes plus tardives dans le Golfe Persique pour compléter ce dernier schéma. Treize individus blancs contre 173 individus de grés à couverte verte sont notés dans l'inventaire d'objets livrés par le site de Qal'at al-Bahrain pendant les fouilles en 1989 à 2002[486]. Dans la région Ras al Khaimah, une dizaine de tessons blancs contre à peu près quatre cents fragments de céladon sont découverts, y compris les fouilles françaises à Julfar, et celles anglaises à Kush[487].

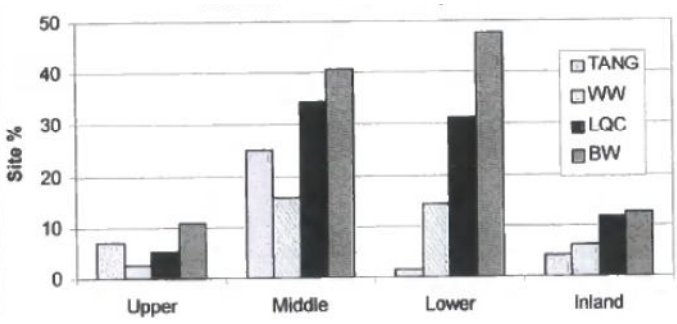


Fig. 8 Schéma sur les données de la collection Williamson recueillies dans le Golfe Persique : TANG, poteries datées des Tang ; WW, poteries blanches ; LQC, céladons de Longquan ; BW, porcelaine bleu et blanc.

[484] FLECKER, M. , « The 13th Century Java Sea Wreck : A Chinese Cargo in an Indonesian Ship », *Mariner's Mirror,* 2003, vol. 89, n° 4, p. 398-399, fig. 8-10.
[485] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, fig. 36, p. 136.
[486] ZHAO, B. & LOMBARD, P. , 2005, in *Taoci*, p. 108
[487] 383 fragments de céladon attribués aux 14e-15e siècles et quelques tessons de *qingbai* sont mentionnés dans le site de Julfar. 4 tessons de céladon (LQC) et 10 fragments blancs (CWW et DHM) sont parvenant de la couche stratigraphique E-10 (13e /14e siècle) du site Kush. Cf. PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, M. , 2003, *la céramique extrême-oriental à Julfar …* , p. 6 ; KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery …* , table 3, p. 15.

D'après ces trois caractéristiques, observons une permanence de l'importation extrême-orientale des porcelaines blanches dans la région du Golfe Persique, manifestées par substitutions du l'ancien type de Ding, de blanc bleuté, aux porcelaines blanches méridionaux, comme type du Dehua, jusqu'à la porcelaine « blanche d'œuf » (*Shufu*). Malgré cette continuité, la quantité de cette importation est toujours inférieure à celle du céladon dans la même région ou d'après une comparaison au panorama globale. Ce phénomène semble s'opposer à la prédilection de la pâte blanche dans le monde iranien.

1.3.2 Marchandise de la poterie à pâte siliceuse iranienne

La poterie à pâte siliceuse est un type de céramique de classe supérieure par rapport à l'argileuse. Elle comporte donc plusieurs types d'après la couverte ou les techniques de décor. Dans la collection de Williamson, il y a seize groupes concernés dont les échantillons couvrent la période du 13^{e} au 14^{e} siècle. Parmi eux, une grande catégorie, la couverte monochrome, (le bleu cobalt, la turquoise, le blanc, le vert, et le violet foncé), s'associe avec des motifs soit incisés, soit moulés. Le reste est à décor peint, comme la peinture bleu cobalt ou noire ou les deux sous la glaçure transparente, la peinture de lustre, la peinture noire ou bleu cobalt sous la glaçure turquoise, la peinture bleu cobalt sous le lustre. 55 tessons[488] de blanc pure totalisent seulement 4% de l'ensemble collecté en pâte siliceuse (fig. 9). L'un d'eux a peut-être été découvert dans le port ilkhanide à Qays (Kīsh)[489]. La rareté des découvertes stratigraphiques est également notable. Dans la couche X de Qal'at al-Bahrain, seulement trois fragments datés au 13^{e} siècle se caractérisent par leur qualité de pâte[490]. Tous les trois sont décorés à la peinture. Sur deux sites de la région Ras al-Khaimah (Kush et al-Malaf), les échantillons à pâte siliceuse se distinguent chronologiquement. Généralement, les découvertes de Kush datées des 13^{e} et 14^{e} siècles sont principalement décorées sur couverte monochrome. Mais ceux à al-Malaf, plus tardifs, sont souvent peints en bleu cobalt ou violet noir de maganèse, en imitation de la porcelaine bleu et blanc[491]. Sur ce dernier site, il y trois fragments identifiables à couverte blanche monochrome parmi les 15 tessons attribués à la couche

[488] Y compris les groupes du blanc monochrome « Frit. W », , du blanc incisé « Frit. IW », et du blanc moulé « Frit. MW » dans la classification de S. Priestman. Cf. PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, p. 276-279, pl. 153-155

[489] WHITEHOUSE, D. , 1976, in *Iran,* p.146-147.

[490] KERVRAN, M. et al. éds. *Qal'at al Bahrain, A Trading and Military Outpost 3rd millennium B. C. - 17th century A. D.* , Berpols, 2005, Turnhout, p. 313, pl. 86 : 1-3.

[491] KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery … ,* p. 38, table 3.

E-10, aux 13e 14e siècles. Sur la côte iranienne en face, dans la région de Minab, la poterie à pâte siliceuse, étiquetée « seljukide », accompagnée de la poterie locale du type « sgraffiato » assemblée en quantité sur les sites K130-131, serait embarquée aux ports au long *Rûd-e Mînâb* (la rivèier de Mînâb)[492]. Ces portes témoignent des activités denses pendant une période du 9e au 11e siècle, puis une période tardive du 16e siècle. Quant au site K 103, actif principalement à l'époque ilkhanide, peu de tessons à pâte siliceuse ont été découverte. Seulement un fragment à glaçure bleu, probablement d'un bol au lustre, est mentionné[493].

Cette faible découverte dans le Golfe Persique ne peut être expliquée par le fait que les ports sont proches des lieux de fabrication en Iran. C'est par contre la situation pour la poterie sgraffito iranienne qui a été beaucoup plus observée sur la côte orientale de l'Afrique que dans le Golfe Persique[494]. Dans les sites de destination des poteries iraniennes exportées, il y a aussi très peu de tessons à pâte siliceuse : seulement un fragment identifié à Shanga, et plus de poterie à pâte siliceuse à Kilwa. Seulement quelques individus sous l'étiquette « Kashan » ou « Sultanabad » à pâte blanc sans précision sont découverts à Kilwa dans les niveaux datés à partir du 15e siècle[495]. À Shanga, parmi peu d'échantillons concernés, deux tessons au décor peint sur glaçure blanche opaque et un exemplaire d'« imitation » de céladon sont attribués à une période à partir du 14e siècle[496]. À Manda, un fragment identifié à pâte siliceuse est découvert au niveau appartenant à la période IIb (du 12e jusqu'à la fin du 13e siècle), où sont exhumés des tessons chinois du type blanc bleuté[497].

[492] MORGAN, P. , 1991, in *Iran,* p. 68-69
[493] MORGAN, P. , 1991, in *Iran,* p. 70.
[494] KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery … ,* p. 72, fig. 52.
[495] CHITTICK, N. , *Kilwa, An Islamic Trading City on the East Afrique Coast*, the British Institute in Eastern Africa, 1974, Nairobi, vol. 2, p. 304, pl. 112d, e; 113a, b; 114b, c.
[496] HORTON, M. , *Shanga, the archaeology of a Muslim trading community on the coast of East Africa*, the British Institute in Eastern Africa, 1996, Londres, p. 296, fig. 219.
[497] CHITTICK, N. , *Manda, excavations at an island port on the Kenya coast*, the British Institute in Eastern Africa, 1984, Nairobi, p. 81, pl. 35c. ; p. 12



fig. 9 Tessons blancs à pâte siliceuse, collection de Williamson, attribué au groupe « FRIT. W »

Après cette brève rétrospective sur la pâte siliceuse collectée sur les côtes, sa rareté est illustrée par les quantités des autres types iraniens, par exemple la poterie « sgraffito » pour une période plutôt antérieure, ou un type permanent de poterie en pâte blanc sans couverte[498]. Son apparition, en Afrique, accompagnant des importations chinoises en petite quantité également, confirme la thèse de l'imitation de la poterie extrême-orientale, surtout évidemment pour celle à couverte vert gris. En fait, l'utilisation de ce type de pâte particulier n'est pas courante pour les potiers iraniens à l'époque ilkhanide. D'après l'étude de R. Haddon sur la céramique ilkhanide, quatre groupes parmi quinze peuvent être identifiés à pâte siliceuse compacte[499]. Bien entendu, le corpus traité par R. Haddon présente déjà une certaine qualité sociale, se distinguant des tessons blancs sans couvert trouvés en quantité dans les ports. Des marchands, des administrateurs ou des établissements religieux constituaient ses clients principaux[500]. Dans ce cas, la pâte siliceuse n'était même pas populaire dans le monde iranien.



Fig. 10 Bol, à pâte siliceuse, au décor peint en noire et blue sous glaçure ; Kashan, Iran, 13^{e} siècle ; Conservé au Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst, inv. n° I. 1563;
H. 7cm, D. ouverture 16cm.

Au point de vue global du commerce maritime, la poterie iranienne toute blanche est extrêmement rare dans les sites côtiers. Par rapport aux porcelaines blanches importées, la poterie

[498] KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery … ,* p. 57, le groupe 75 « White ware ».
[499] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat , vol. 2, Groupes 1. 2, 1. 5, 1. 8 et 1. 9
[500] Idem. , p. 47.

à pâte siliceuse est loin d'être compétitive. L'avantage de cette pâte est plutôt représenté par les variées techniques décoratives appliquées au-dessus. La grande majorité de ses échantillons archéologiques est glaçurée de couleurs diverses. Même pour les beaux exemplaires conservés dans les musées, ce sont très souvent des motifs peints en noir ou bleu. Le blanc du corps est par conséquent rehaussé (fig. 10)[501]. Ce phénomène correspond à une faiblesse de l'importation des porcelaines blanches dans le Golfe Persique par rapport à l'Asie du Sud-est. Au lieu d'admirer la couleur elle-même comme les lettrés chinois, les potiers iraniens recherchent la pureté de la pâte, considérée comme un avantage nécessaire pour recevoir les décors. De plus, l'importation chinoise des tessons blancs est constatée à Fustat, mais avec des décors au lustre (voir le Chapitre IV)[502]. Cela nous confirme aussi que cette recherche du blanc, pour les potiers iraniens, provient plutôt d'une pensée des techniques que de l'intérêt esthétique. C'est une continuité de la même intention pour la pâte blanche, quand la couverte stannifère est inventée dans le monde islamique.

[501] WATSON, O. , 2006, in *Beyond the Legacy …* , p. 341, fig. 77; ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. Éds. , *Dschings Khan und seine Erben,* Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepubulik Deutschland éd. , 2005, Munich, p. 293, cat. n° 339.

[502] Voir la note 479 et la remarque de la note 480.

Chapitre II Céladon et son imitation islamique

2. 1 Imitation islamique de céladon

« L'imitation de céladon », une catégorie distinctive dans la céramique islamique, exprime elle-même cette prédilection particulière pour le céladon. Par contre, une recette pratiquée au Proche Orient et en Iran, comportant de l'oxyde de fer, de l'oxyde de chrome, et de l'oxyde d'étain comme opacifiant, avec une glaçure plombifère[503], montre une grande différence avec son prototype chinois, qui appartient généralement à la groupe de la glaçure calco-alcaline[504].

À l'époque pré-mongole, Yāqūt Ibn 'Abd Allah Al-Hamawi (1179-1229) a mentionné quelques belles pièces céramique (poterie kāshī) à couverte verte pour l'exportation[505]. C'est une référence possible de l'imitation du céladon[506]. Dans la synthèse de R. Haddon, ce groupe de poteries, utilisé par une haute classe, présente une dispersion très vaste mais en faible quantité en Asie de l'Ouest pendant les 13^{e} et 14^{e} siècles : à Dasht-i Deh de Kirman, un bol à lèvre de section en « T » (fig. 1)[507] ; à Sultanabad, un bol de forme identique au dernier attribué à la collection de Kelekian, avec une datation de 677 H. /1277-78[508] ; à Āveh de Markazī, un fragment de récipient ouvert[509], à Takht-e Soleymân, plusieurs tessons découverts accompagnant de vrais céladons, actuellement conservés à Berlin et à Téhéran (fig. 2)[510].

En fait, il n'y a pas de standard stable pour identifier l'imitation islamique de céladon, à l'exception de « la similarité de l'apparence » du céladon chinois, notamment du type Longquan. D'après les exemplaires présentés par R. Haddon[511], la couleur de la glaçure présente des tons variés du vert clair au bleu clair variable sur un même récipient (fig. 5). Parmi les données des sites

[503] SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , *Tombeaux de Paradis : Le Shah-e Zende de Samarcande et la céramique architecturale d'Asie centrale*, Éditions d'Art Monelle Hayot, 2003, St Rémy en l'Eau, p. 183.
[504] PENG Bo et al. , « Longquan Dayao Fengdongyan yaozhi chutu de Mingdai qingci EDXRF yanjiu », in *guisuanyan xuebao = Journal of Chinese Ceramic Society,* 2009, vol. 37, n°11, p. 1907-1908, fig. 8.
[505] LE STRANGE, G. , *The Lands of the Eastern Caliphate : Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Mosle, conquest to the time of Timur,* Cambridge University Presse, 1930, Cambridge, p. 209.
[506] Information signalée par R. Haddon. Malheureusement, elle a négligé que l'existence du céladon de Lonquan fut déjà célèbre pour la glaçure en couleur vert claire comme jade pendant la dynastie Song du Sud (1127-1276 ap. J.-C.). Mais, seulement un type de celadon à la couverte « dirty olive green », probablement un céladon de Yaozhou, est mentionné par elle comme une comparaison avec le prototype chinois contemporain. Cf. HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, p. 56.
[507] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, p. 120; WILLIAMSON, A. , 1972, in *Iran,* p.166, pl. XIIb.
[508] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 27.
[509] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, p. 129 ; KLEISS, W. (1990a), « Survey in der Ebene Südwestlich von Saveh II », in *AMI*, 1990, vol. 23, p. 5, fig. 23.
[510] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, p. 212.
[511] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, pl. 1. 8. 1 – 1. 8. 7.

à Julfar, D. Kennet distingue un groupe « IMITCEL » (imitation de céladon) de neuf tessons attribués à partir du 14e siècle pour leur glaçure épaisse, de bonne qualité, en couleur vert crème[512]. Il a signalé qu'un groupe différencié des 58 tessons exhumés au même endroit par l'équipe française est nommés également « imitation de céladon »[513]. Les derniers sont identifiés plutôt d'après une comparaison avec le céladon thaïlandais contemporaine du 16e siècle. Dans le classement de la collection Williamson, les échantillons sont plutôt distingués par le caractère de leur pâte siliceuse. Leur couleur de la couverte est parfois méconnaissable (fig. 6)[514]. Mais, ce n'est pas le cas pour les échantillons de D. Kennet ou de J. Hansman découverts au bord de la mer, qui sont en pâte de terre quelques fois mentionnée blanche. Les pseudo-céladons découverts à Takht-e Soleymân sont attribués par contre à une haute classe de poterie, avec un corps à pâte siliceuse. À l'ancien Hormuz, l'imitation de céladon est signalée à pâte frittée, également à lèvre rentrante du bol[515]. La différence de pâte s'observe également sur les imitations de céladon des mamlouk, qui sont découvertes en grande quantité à Fustat[516]. Selon les travaux de l'équipe japonaise du site al-Fustat, 1667 boîtes de tessons mamlouks à glaçure verte, imitant le céladon sont amassées[517].



Fig. 1 Bol d'imitation de céladon, collection de Williamson, recueil en 1972, Découvert à Tepe Dasht-i Deh, Iran, N° 10 pl. XIIb
D. ouverture 20 cm.

[512] Deux tessons exhumés au site d'al-Hulayla en 1994 attribués à la 3e période (14e -18e siècles), sept tessons du site al- Mataf (16e siècle) publié en 2004. Cf. KENNET, D. , al. , « Jazîrat al-Hulayla - Early Julfar », in *Journal of the Royal Asiatic Society*, Cambridge University Press, 1994, vol. 4 , part 2, p. 189, fig. 15-51, 52;
KENNET, D. , 2004, in *Sasanian …* , p. 45, groupe 40.
[513] HANSMAN, J. , 1985, *Julfar … ,* p. 52.
[514] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, p. 280, groupe « Frit. G », pl. 156.
[515] MORGAN, P. , 1991, in *Iran,* p. 78.
[516] SCANLON, G. , « The Fustat mounds: a shard count 1968 »,in *Archaeology*, 1971, vol. 24, n° 2, p. 225, 230, Table I.
[517] YUBA Tadanori, 2012, *T. O. C. S. ,* p. 8-9.



fig. 2

Fig. 2 Tessons de coupe (recto-verso), imitations de céladon, découverts à Takht-e Soleymân, conservé au Téhéran Islamic museum, Photo de Haddon, 2011.

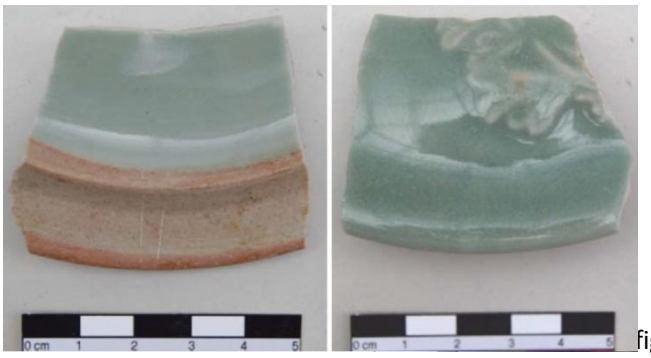


fig. 3



fig. 4

Fig. 3 Tesson de céladon du type Longquan, recto-verso, conservé au Berlin Museum, inv. n° TS 138 I.13/69

Fig. 4 Tesson d'imitation de céladon, conservé au Berlin Museum, inv. n° TS 138 I.13/69



Fig. 5 Tesson d'imitation de céladon (recto-verso), conservé au Berlin Museum, inv. n° TS 138 I.13/69



Fig.6 Tessons d'imitation de céladon, à pâte siliceuse, à glaçure collorée variée, collection Wiliamson

Quant aux pièces complètes conservées au musée, leurs caractéristiques sont plus semblables, car c'est très souvent une assiette au décor de poissons en relief sous épaisse glaçure vert (fig. 7-11)[518]. Leur prototype attribué au céladon de Longquan est donc évident : le motif principal du poisson et les petites fleurs pointillées à la marge sont tous conservés. La forme est également imitée du modèle chinois. Par ailleurs, l'imitation typologique ne se présente pas toujours importante. Un vase *albarelle* fouillé du Fustat serait apparemment une imitation du céladon (fig. 12)[519]. Dans ce cas, c'est ce groupe d'exemplaires conservés dans les musées qui présente une meilleure qualité de poterie pour sa haute ressemblance.

L'instabilité de la couleur de glaçure et le matériau varié pour la pâte implique que l'imitation de céladon constitue un groupe de poterie de qualité différente. Les exemples, comme celui en forme locale d'*albarelle* mais à la couverte imitant le céladon, nous informent des besoins variés des clients locaux. Dans certains cas, les meilleures qualités sont illustrées par la pâte siliceuse et la fidélité de la forme du prototype. S'ils sont découverts dans un site archéologique, les tessons de vrai céladon sont souvent accompagnés des imitations, comme dans les sites à Takht-e Soleymân, à l'ancien Hormuz et à Fustat. Le céladon du type Longquan, fabriqué au Zhejiang, est pris comme le modèle commun par les imitations islamiques. La collection dans le palais *Topkapi Saray* confirme cette prépondérance de ce type de céladon importé au Moyen-Orient, dont nous parlerons par la suite. Ces deux types d'imitation du céladon, aux qualités distinctes, expriment une prédilection, différente de celle de la pâte blanche, que des potiers iraniens sont volontairement motivés par la copie du vrai céladon.

---

[518] http://collections.vam.ac.uk/item/O85367/dish-unknown/ (le 23/04/2014) ;
HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 1, fig. 4. 27 ;
GRUBE, E. J. , *Islamic Pottery of 8th to 15th century in the Keir Collection*, Faber & Faber Ltd. , 1976, Londres, p. 278-279, cat. n° 233.

[519] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O340338/jar-unknown/ (le 23/04/2014)



Fig. 7 a, b



Fig. 8

Fig. 7 a, b Assiette au décor moulé, à pâte siliceuse, à glaçure vert, Iran (Tabris ?), 15e siècle, conservé au *Victoria & Albert Museum of Art*, inv. n° C. 10-1947 ;
H. 6,8 cm; D. ouverture 34,7 cm;
Fig. 8 Coupe à décor en relief, à glaçure verte, Iran (Khurasan), 14e siècle, conservé au Musée Islamique de Téhéran, inv. n° 3564 ; dimensions non communiqués.

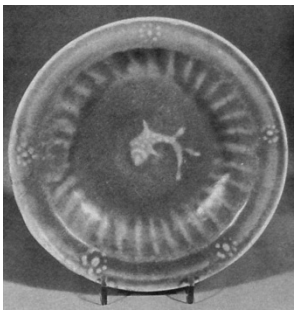


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig.9 Assiette au décor moulé, à pâte siliceuse, à glaçure verte, Iran, fin 14e début du 15e siècles, conservée à la *Keir Collection*, cat. n° 223 ; D. ouverture 18,3 cm ;
Fig. 10 Assiette au décor moulé appliqué, en grès, à glaçure verte, fin 13e au début du 14e siècle, Zhejiang (Longquan), conservée au *Topkapi Seray*, inv. n° TKS 15/264 ; D. 25, 5 cm ;
Fig. 11 Plat au décor moulé appliqué, en grès, à glaçure verte, 1ère moitié du 14e siècle, Zhejiang (Longquan), conservé au *Topkapi Seray*, inv. n° TKS 15/822 ; D. ouverture 35,cm ;
Fig. 12 Vase *albarello*, à pâte argileuse, à glaçure vert pâle, 14e siècle, Fustat, conservé au *A&V Museum of Art*, inv. n° 1418-1921 ; H. 15,2 cm, D. max 8,2 cm.

2. 2 Céladon chinois

Occupant la première place de la poterie chinoise importée par le commerce maritime à cette époque, le céladon présente un intérêt plus important que les types blancs.

C'est un type de grès se développant depuis longtemps avant l'époque mongole. Le céladon fabriqué dans la région Longquan remplace l'ancien type de Yue, à partir de la dynastie Song. L'augmentation de sa production pendant la dynastie Yuan est prouvée par des années de fouille

archéologique dans cette région[520]. Les sites principaux s'agrandissent, comme le site de Fengdongyan à Dayao[521] et celui à Shangyan'er[522] ; les fours découverts sont encore plus nombreux par rapport à l'époque Song[523]. L'oxyde ferrique (Fe_2O_3) de pâte généralement abaissé présente un effet plus blanc du céladon des Yuan. Dès la dynastie Song du Sud, la glaçure se caractérisait par une épaisseur plus grande à cause du vernissage répété plusieurs fois. Les productions des Yuan gardaient cette épaisseur, mais d'une autre manière. L'augmentation notable des oxydes de potassium (K_2O), de sodium (Na_2O) et d'aluminium (Al_2O_3) ; et sa réduction des doses de chaux (CaO) et de silice (SiO_2) aident à former cette même apparence onctueuse, associée à une opacité, mais réalisé en une seule phase de vernissage [524](fig.13). La couleur de la glaçure dépend bien sûr des ingrédients de fer (FeO et Fe_2O_3). Mais ce n'est pas suffisant d'obtenir, en même temps, l'épaisseur, la translucidité, la brillance et la couleur de la glaçure. Le colorant doit fonctionner avec des cristaux (l'anorthite et la wollastonite)[525] et les petites bulles très denses formés dans la glaçure. Ces deux derniers aident effectivement de disperser la lumière et d'augmenter la réflexion interne dans la glaçure[526]. D'après ces éléments, les différences sont bien évidentes avec son imitation islamique.



[520] Zhejiangsheng Qinggongyeting éd. , *Longquan qingci yanjiu*, wenwuchubanshe, 1989, Beijing ; Zhejiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Longquan dongqu yaozhi fajue baogao*, wenwuchubanshe, 2005, Beijing.

[521] Le four officiel ou impérial situé à Fengdongyan monta à sa troisième apogée historique pendant la deuxième moitié du 14e siècle, de la fin de l'époque Yuan jusqu'au début des Ming. Cf. SHEN Yueming, « Zhongguo qingci shishang de zuihou yige liangdian », in *Zijincheng = Forbidden City*, 2007, n° 5, p. 148- 151 ; SHEN Yueming et al. , « Longquanyao Fengdongyan yaozhi kaogu fajue xueshu zuotanhui jiyao », in *Wenwu*, 2007, n° 5, p. 93-96.

[522] LI Zuozhi, LI Zhiyan et al. , « Zhejiang Longquan qingci Shangyan'er cun yaozhi fajue baogao »,in *Zhongguo lishi bowuguan guankan = Journal of National Museum of China,* 1986, vol. 8, p. 43-72.

[523] Plus de 330 fours sont découverts jusqu'à l'année 2010, attribués à l'époque Yuan, concentrés dans le vilage Dayao et dans la région orientale, comme le village Shangyaner. Cf. PENG Bo, *Longquan qingci jishu de yanjiu = Technical Research on Longquan Celadon,* mémoire du Master 2, Zhejiang University, 2010, p. 3.

[524] ZHOU Lili, « Guanyu Longquan qingci jigewenti de renshi », in *Dongnan wenhua*, 2006, n° 3, p. 76 ;
LI Zhiyan, « lüelun Longquan qingci de fazhan », in *Zhongguo lishi bowuguan guankan*, 1983, vol. 5, p. 59 ;
ZHU Boqian éd. , *Longquanyao qingci, Celadons from Longquan Kilns*, Yishujia chubanshe, 1998, p. 163, cat. n° 134.
PENG Bo et al. , 2009, in *Journal of Chinese Ceramic Society*, 2009, vol. 37, n°11, p. 1908.

[525] WOOD, N. , 1999, *Chinese Glazes … ,* p. 30

[526] KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B. , *Ceramic masterpieces : art, structure, and technology*, The Free Press, 1986, New York, p. 81-89.

Fig. 13 Bol de céladon de Longquan, à lèvre rentrante, à glaçure verte, 1ère moitié du 13e siècle, fabriqué à Longquan, Zhejiang ; conservés au Musée de la province Zhejiang, Hangzhou ; H. 6,2 cm, D. ouverture 13,2 cm.

Par ailleurs, en région littorale, se trouvent également des fours pour fabriquer le céladon, comme les provinces Fujian[527] et Guangdong[528]. Ils imitèrent la poterie fabriquée à Longquan, pour le solide gain de l'exportation mené par ce dernier. Les vaisselles de la vie quotidienne se produisaient beaucoup dans ces fours, souvent en qualité fruste. L'apparence de leur couverte se caractérise par un vernissage incomplet du pied du récipient, une couleur et une épaisseur moins homogène pour la glaçure, par exemple les bols exhumés à la côte de l'île Wenzhou à Zhuhai (fig. 14, 15)[529].



Fig. 14 Bol du célàdon (recto verso), à glaçure vert gris, incomplète au pied, fabriqué au Guangdong, découvert dans l'île Wenzhou, Zhuhai,
Dimensions non communiquées



Fig. 15 Bol de céladon (recto-verso), à glaçure vert jounâtre, vernisé sauf au pied, fabriqué au Guangdong, découvert dans l'île Wenzhou, Zhuhai ; H. 4, 5 cm, D. ouverture 11 cm.

2.3 Statut de la marchandise de céladon

En Asie de l'Ouest et sur la côte orientale de l'Afrique, le céladon de Longquan constitue toujours le type principal d'importation à la période des 13e et 14e siècles. Ce sont les tessons découverts sur

[527] YE Wencheng, « A Peliminary Discussion of Fujian Wares made in Imitation of Zhejiang Green Glazed Wares », in *New Light on Chinese Yue and Longquan Wares,* HO, Chuimei éd. , Centre of Asian Studies The University of Hongkong, 1994, Hongkong, p. 120-128;
LIN Cunqi, « Fujian Song Yuan qingci yanjiu », in *Nanfang wenwu = Relics from South*, 2002, n° 3, p. 61-71 ;
LI Jian'an, « Fujian fang longquan qingci de jige wenti », in *dongfang bowu*, 1999, n° 3, p. 81

[528] HUANG Jing, « Guangdong fang Longquan qingci mantan », in *Wenwu jianding yu jianshang = Identification and Appreciation to Cultural Relics,* 2012, n° 3, p. 22-27.

[529] ZENG Guangyi, « Guangdong Zhuhai Shantou chutu de yuan ming ciqi », in *Wenwu,* 1974, n° 10, p. 87-94; HUANG Jing, 2012, in *Wenwu jianding … ,* fig. 3 : 1-2 ; 4 : 1-2.

les sites de Fustat[530], de Qal'at al-Bahrain[531], de Julfar[532], de Suhâr[533], de Minab, de Kīsh, et du nouvel Hormuz[534] au Golfe Persique ; sur les sites de Shanga[535] et de Kilwa[536] en Afrique. Dans la collection de Williamson, d'après une autre étude récente, il y a 1002 échantillons de céladon identifiés d'origine du four Longquan. Ils peuvent se grouper en trois périodes : Période I, fin Song du Sud au début de Yuan ; Période II, la deuxième moitié de la dynastie Yuan jusqu'au début des Ming ; Période III, au milieu des Ming[537]. 469 fragments de céladon attribués dans deux groupes (LQC 1 & 2) sont identifiés comme une production de Longquan des 13^{e} et 14^{e} siècles[538]. Les bols de lotus en céladon du type Longquan, livrés sur les sites à l'ancien Hormuz, s'occupent environs 59% de l'ensemble de tessons importés chinois[539].

Outre le céladon de Longquan, il y a un groupe d'échantillons, en général de qualité inférieure, suggérant une fabrication dans les provinces Fujian ou Guangdong. Par exemple un fragment (GCV Bol 12), découvert à Qal'at al-Bahrain, est attribué à l'origine de Putian dans la province Fujian, à cause de découpage moins soigné de pétales (fig. 17)[540]. Dans la collection Williamson, 50 tessons de céladon sont distingués pour une qualité en générale moins soignée, attribués aux fours de Guangdong (GDC 2 & 3)[541]. Un fragment est considéré comme un céladon de Jingdezhen (JDC 1), grâce à son corps blanc pur, mais daté plus tardivement au 15^{e} siècle. Par ailleurs, il y a encore 164 fragments à la couverte grisâtre, difficiles à identifier[542]. À l'île de Kîsh, d'après une expédition japonaise sur le site Harireh, certains tessons de céladon, sans couverte à l'extérieur du pied, sont attribués au four Dongmen à Longquan, ou au four Putian au Fujian[543]. Cela est confirmé par

[530] YUBA Tadanori, 2012, *T. O. C. S.* , p. 8-9
[531] ZHAO, B. & LOMBARD, P. , 2005, in *Taoci*, p. 109-110, fig. 6-9
ZHAO, Bing, « Bosiwan Balinguo kalatebalin yizhi chutu de dongya he dongnanya ciqi », in *zhongguo gu taoci yanjiu*, 2008, vol. 14, p. 609
[532] HANSMAN, J. 1985, *Julfar …* , p. 25-27, fig. 7.
KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery …* , p. 49 groupe "LQC (Longquan Celadon)".
[533] PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, M. , « La céramique chinoise de Qal'at al-Suhar », in *Arts Asiatiques*, 1988, vol. 43, p. 89.
[534] MORGANE, P. , 1991, in *Iran*, p. 71, note. 42, fig. 7-11, pl. VIIa. A, B, VIIb B.
[535] HORTON, M. , 1996, *Shanga … ,* p. 307, "group 24 Longquan greenware", fig. 230 e-h.
[536] CHITTICK, N. , 1974, *Kilwa …* , vol. 2, p. 309.
[537] KENNET, D. et al. , « Longquan Ceramic of Archaelological Excavation in Near East : Introduction of Longquan Céladon about the Williamson Collection and the Siraf material » en chinois, in *the Research of Longquan Kiln*, Zhongguo gutaoci xuehui éd. , gugong chubanshe, 2011, Beijing, p. 449
[538] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, p. 295-299, pl. 181-191.
[539] MORGAN, P. , 1991, in *Iran,* p. 78
[540] ZHAO, B. & LOMBARD, P. , 2005, in *Taoci*, p. 109, fig. 6-2.
[541] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, p. 299-300, pl. 199, 200.
[542] Idem. , p. 300, pl. 202.
[543] MORI, T. , « yilang bosiwan bei'an jige haigang yizhi faxian de zhongguo ciqi », in *zhongguo gutaoci yanjiu*, 2008, vol. 14, p. 419.

l'analyse de P. Morgan sur la collection Williamson[544]. En même temps, le céladon thaïlandais, du type Sawankhalôk, est également découvert à Kîsh, mais daté probabablement à la fin du 14e au 15e siècle[545]. Ce travail de l'identification de l'origine des céladons importés semble être accompli pour la collection Williamson. D'ailleurs, un tesson de céladon coréen au décor blanc incisé a été distingué, provenant de la couche X au site Qal'at al-Bahrain, datée au 14e siècle. Il est considéré comme un exemple exceptionnel, y arrivé via la Chine[546]. Mais, la distinction des types de céladon est encore envisagée pour les données plus largement découvertes dans le Golfe Persique[547], et plus lointain dans la Mer Rouge ou sur la côte orientale de l'Afrique[548]. Malgré cela, il est certain qu'une concurrence des productions d'autre officine que Longquan n'a pas apparue dans le Golf Persique jusqu'au 15e sicèle[549].

Cette variété de céladon présente un déséquilibre dans les différentes régions sur la route maritime. Sur les sites de l'Asie du Sud-Est, les céladons fabriqués au Fujian et au Guangdong sont beaucoup plus identifiés. Par exemple, l'épave Turiang situé à l'est de la Malaisie, datée au 14e siècle[550], la poterie chinoise totalise seulement 35% de l'ensemble de la marchandise. Parmi celle-ci, 700 assiettes de céladon fabriquées au Guangdong sont comptabilisées contre 200 récipients de Longquan. Remarquablement, cette épave a également embarqué des poteries thaïlandaises (inclue cinq cent pièces du céladon de Si Satchanalai (fig. 16)[551]) et vietnamiennes en majorité. Sur l'épave de « la mer de Java », est découvert le céladon à couverte vert olive de grande quantité, attribué aux fours dans la province Fujian, comme les officines de Anxi, Nan'an, Putian et

[544] Par contre, les exemples de céladon de même caractère sont considérés seulement du type de Longquan selon P. Morgan. Cf. MORGAN, P. , 1991, in *Iran,* p. 71.

[545] Idem. *,* p. 78, note 60, pl. VId-A, B.

[546] ZHAO, Bing , « bosiwan balinguo kalatebalin yizhi chutu de dongya he dongnanya ciqi », *Zhongguo gutaoci yanjiu*, vol. 14, 2008, p. 605-609.

[547] Sur les deux sites à Ras al-Khaimah, le groupe « SCHINA (Thai or South-China Celadon) présente ce type de difficulté. Cf. KENNET, D. , 2004, *Sasanian and Islamic Pottery …* , p. 49, le groupe "SCHINA".

[548] À Shanga, un groupe de céladon, le « group 25 Lignt-brown- glaze greenware », daté du 14e siècle, identifié comme un céladon distingué de la poterie de Longquan, mais resemblant à l'ancien type de céladon de Yue. Cf. HORTON, M. , 1996, *Shanga … ,* p. 309, fig. 230 i-l ;
À Kilwa, les céladons attribués au 5e groupe de céladon montrent ce type de confusion avec le céladon thaïlandais du type Sawankhalok. Cf. CHITTICK, N. , 1974, *Kilwa …* , vol. 2, p. 309.

[549] PIRRAZOLI-T' SERSTEVENSENS, M. , « Une denrée recherchée : la céramique chinoise importée dans le golf arabo-persique, IXe-XIVe siècles », *Mirabilia Asiatica*, *South China and Maritime Asia*, vol. 16, (2), 2005, Lisbon, p. 76.

[550] XIANG Kunpeng, « Qianxi dongnanya diqu chutu(shui) de Longquan qingci = A Discussion of the Longquan Porcelains Unearthed in Southeast Asia : The Site Condition, Periodisation and Others », in *Dongnan wenhua*, 2012, n° 12, p. 88 ;
BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , *Maritime Archaeology and Shipwreck Ceramics in Malaysia,* Department of Museums & Antiquities in collaboration with Nanhai Marine Archaeology Sdn. Bhd. , 2002, Kuala Lumpur, p. 43;
BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , *Turiang : a fourteenth-century shipwreck in Southeast Asian waters*, Pacific Asia Museum, 2000, Pasadena, p. 17, fig. 5.

[551] BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , 2002, *Maritime Archaeology …* , color pl. 15.

Tong'an[552].



Fig. 16 Vases de Si Satchanalai, à couverte verte, en pâte non précisée, découverts probablement dans l'épave Turiang datée du 14e siècle ; H. 12 cm ; H. 13 cm



Fig. 17 Fragment de bol, à couverte vert olive, au décor de pédales (moulées ?), en pâte brun jaune, fours de Putian, 13e – 16e siècle, découvert à Qal'at Bahrain.

Bien qu'une distinction de l'origine des céladons soit encore attendue pour des données archéologiques d'autres sites, la prédominance du céladon de Longquan est bien représentée dans le Golfe Persique, loin de son pays d'origine. C'est compréhensible, au point de vue commercial[553]. Le commerce d'outremer prend beaucoup de risque à cause de facteurs incertains dus au long trajet, comme le climat, la situation sociale local, etc.… C'est seulement un échange élevé qui peut rentabiliser ce type d'investissement risqué. Par rapport à la marchandise ayant moins de valeur, le produit de luxe amène plus de profit pour une petite quantité, et en même temps un marché mieux prévisible. Que le céladon de Longquan constitue le principal modèle des imitations islamiques de haute qualité, il exprime aussi l'appréciation particulière dans le marché au Moyen-Orient. Mais, pour les imitations moins soignées, seule la couleur de glaçure constitue l'enjeu de la reproduction.

[552] FLECKER, M. , « The Advent of Chinese sea-Going shipping : A Look at the shipwreck Evidence », in *Proceedings of the International Conference : Chinese Export Ceramics and Maritime Trade, 12th-15th Centuries,* CHENG Pei-kai éd. , Zhonghua shuju, 2005, Hongkong, p. 155 ; FLECKER, M. , 2003, in *Mariner's Mirror,* vol. 89, n° 4, p. 397, note 35, fig. 6.

[553] SO, B. K. L. , *Properity, Region, and Institutions in Maritime China- the South Fukien Pattern, 946-1368,* Harvard University Asia Center, 2000, Cambridge, Londres, p. 210-217

Chapitre III Poteries à la glaçure turquoise

3.1 En Iran :

Dans le dernier chapitre, la couleur de la glaçure imitée du céladon est souvent entre le vert et le bleu d'azur. Cela nous fait rappeler un colorant métallique, l'ion cuivrique, dont l'utilisation sur céramique est connue depuis l'Antiquité aux Proche-Orient et Moyen-Orient. C'est un ingrédient indispensable pour la couleur turquoise dans les glaçures alcalines, pour le vert-bleuté dans les glaçures alcalino-calcaires, et pour le vert intense dans les glaçures plombifères.

D'après les données archéologiques, la fabrication de poterie turquoise ne cesse jamais au Moyen-Orient à partir au moins du 3e siècle avant J.-C. . Des glaçures alcalines sont en général appliquées sur des pâtes variées, dont la proportion entre l'argile et le quartz (le composant siliceux) s'équilibre. Dans les sites à Ras al-Khaimah, les échantillons du groupe « TURC » couvrent des couches stratigraphiques datant d'une période très vaste, dès l'époque sassanide jusqu'au 15e siècle. Leur pâte est granuleuse, riche en quartz, mais attribuée en tout cas à la famille des pâtes argileuses, « earthen ». La pâte siliceuse n'apparaît qu'à partir du 13e siècle, représentée par des tessons des sous-groupes du « FRIT. T »[554]. Dans la collection Williamson, les échantillons du groupe « ALK. 3 » en pâtes diverses sont équivalents au groupe « TURQ » à Ras al-Khaimah, couvrant une période du 8e siècle jusqu'au moins la fin du 10e siècle. Les poteries turquoises à pâte siliceuse classifiées dans les groupes « Frit. IT » et « Frit. MT », sont attribuée à partir du 11e siècle[555]. A la base des données archéologiques à Siraf qui présentent une longue durée de l'époque sassanide jusqu'au 11e siècle, l'analyse « pétrofabrique » de R. Mason prouve l'origine mésopotamienne pour la poterie turquoise à pâte, grosso modo, argileuse[556]. Par ailleurs, ce type de poterie turquoise est déjà parvenue largement dans le monde entier avant l'invasion mongole, par exemple, à Ko Kho Khao en Thailande au 9e siècle, à Cù Lao Chàm au centre de Vietnam aux 11e–12e siècles, à Hakata au Japon du 7e au 11e siècle[557], à Shanga en Afrique aux 13e et 14e

[554] KENNET, D. , 2004, *Sasanide and Islamic Pottery … ,* le groupe « TURQ » (la glaçure turquoise), p. 29-31 ; le groupe « Frit. T » (Turquoise sur pâte siliceuse), p. 39.

[555] PRIESTMAN, S. , 2005, *Settlement & ceramics in Southern Iran …* , Mémoire du master 2, le groupe « ALK. 3 » (porterie à la glaçure alcaline), p. 234-239 ; les groupes« Frit. T » (turquoise monochrome sur la pâte à fritte), « Frit. IT » (turquoise monochrome au décor incisé en pâte à fritte), « Frit. MT » (turquoise monochrome au décor moulé en pâte à fritte), p. 282 -284, pl. 163-164.

[556] MASON, R. & KEALL, E. J. , « the 'Abbâsid glazed wares of Siraf and the Basra connection: petrographic analysis », in *Iran*, 1991,vol. 29, p. 52

[557] HO, Chuimei, « Turquoise Jars and Other West Asian Ceramics in China », in *Bulletin of Asian Institut*, 1995, vol. 9,

siècles[558]. Mais celle à pâte siliceuse est observée rarement ailleurs, même pour des périodes plus tardives. En prenant les exemples découverts en Chine, on va discuter dans la partie suivante cette fabrication avant l'invasion mongole.

3.1.1 Poterie turquoise islamique découverte en Chine

Le seul type d'importation de l'Asie de l'Ouest arrivé en Chine est la poterie turquoise à pâte argileuse, pendant la période du 9e au début du 10e siècle. La majorité sont découvertes dans les ports, comme Ningbo, et Yangzhou[559]. Leur forme et la localisation de découverte exprime une fonction comme contenant pour d'autres marchandises. D'ailleurs, il y a trois jarres turquoise provenant de la tombe de la princesse Liu Hua datant de 930 apr. J.-C. (fig. 1)[560] et des fragments découverts dans une couche datée à la dynastie Han du Sud, sur le site palatial à Guangzhou. Ce groupe de données archéologiques assez exceptionnelles implique éventuellement une prédilection personnelle, mais plutôt indiquant une relation entre les pouvoirs locaux et des marchands venus du Moyen-Orient[561].



Fig. 1 Vase à glaçure monochrome turquoise, à pâte argileuse, au décor appliqué de zigzag ;
Découvert dans la tombe de Liu Hua, datée de 930 après. J.-C. ;
Conservé au Musée de la province de Fujian
H. 74, 5 cm, D. ouverture 15 cm, D. base, 17 cm.

Quand à l'origine de ces découvertes en Chine, R. Mason signale une similarité typologique

p. 19-40, fig. 1, 2, 4.
GLOVER, I. , « West Asian Sassinian-Islamic Ceramics in the Indian Ocean, South, Southeast and East Asia », in *Man & Environment*, 2002, vol. 27, p. 165-177, fig. 12.
DUPOIZAT, M. - F. , « la cérmique glaçurée du Proche-Orient dans le monde Malais, entre 9e et le 14e siècle », in *Taoci,* 2005, n° 4, fig. 3 : 1-3, p. 133, fig. 6.

[558] Un fragment à glaçure vert-bleu découvert dans la couche 1010 du Tr 1, superposée sur la couche 1024 est daté à la fin du 13e siècle. Cf. HORTON, M. , 1996, *Shanga … ,* p. 293, 296, fig. 54, 60, fig. 216 – o.

[559] WANG, Bo, «zai tan zhongguo chutu de tangdai zhongwanqi zhi wudai de xiya yisilan kongquelanyou taoqi », in *Kaogu*, 2012, n° 3, p. 85-96.

[560] Fujian sheng bowuguan, « Wudai Minguo Liuhua mu fajue baogao », in *Wenwu*, 1975, n° 1, p.72, pl. 17-1, 2.
Photo provenance d'internet :
http://1811.img.p.sohu.com.cn/images/blog/2010/7/31/17/27/12adb19bbc1g213.jpg (le 09/04/2014)

[561] Une déduction est proposée : la poterie turquoise d'origine du Moyen-Orient a fait partie du culte funéraire de la région de Min. Mais peu de découvertes nous demande encore des recherches pour confirmer cette conclusion. Elles nous montrent plutôt des preuves d'une consommation de luxe à l'étranger, comme du jus de la vigne, ou de l'eau de rose. Cf. CHEN, Zisheng, 2013, in *Fujian wenbo*, p. 58.

avec certains exemples (SRF. 11, SRF. 12, et SRF. 50) recueillis à Siraf[562]. En dépit de l'examen pétrographrique, on peut mettre en comparaison certaines données des échantillons découverts à Siraf avec celles rassemblées à Yangzhou, car une analyse en composants chimiques de la pâte et de la glaçure des spécimens en Chine a été réalisée et publiée en 1988[563]. Les tables 1 et 2, des données de pâte et de glaçure, concernent les trois spécimens fouillés à Yangzhou (YB 1-3) et les échantillons de Siraf ; de plus, deux exemplaires (HIR. 3, FUA. 23) à glaçure blanche opaque et décor peint en bleu cobalt sont sélectionnés afin d'éclairer un progrès de l'utilisation de l'opacifiant, l'oxyde d'étain, dans la glaçure[564].

Premièrement, il faut admettre que les données en Chine et à Siraf ne sont pas totalement identiques ni pour la pâte, ni pour la glaçure. Mais la proportion d'ingrédients de chaque échantillon présente une tendance similaire. Les échantillons de Yangzhou ressemblent non seulement aux exemples SRF. 11 et 12 du groupe « Siraf 2 », comme déjà remarqué par leur apparence ; mais aussi aux spécimens SRF. 35 et 39 du groupe « Siraf 3 » (Table 1). Du coup, une origine mésopotamienne peut être suggérée pour ces jarres parvenues en Chine[565].

Deuxièmement, d'après la table 2, la teneur d'alcali (K_2O+Na_2O) d'environ 10% indique clairement la glaçure alcaline pour tous les spécimens turquoise. Mais les données de l'ingrédient d'étain de l'échantillon de Yangzhou sont hétérogènes aux spécimens turquoise de Siraf[566]. Par contre, une tendance homogène avec les échantillons opaques est observée. En fait, cela correspond à la suggestion de R. Mason qu'il n'existe pas un distinction claire entre la glaçure alcaline turquoise et la glaçure plombo-alcaline opaque[567]. Malheusement, l'analyse des spécimens de Yangzhou ne mentionne pas d'oxyde de plomb. D'après la description de la couleur

[562] MASON, R. , B. , 2004, *Shine Like the Sun … ,* p. 24.
[563] ZHOU Changyuan et al. , « Yangzhou chutu de gudai Bosi taoyou yanjiu », in *Wenwu*, 1988, n° 12, p. 60-65.
[564] L'échantillon HIR. 3 s'appartient au groupe BOG2 daté à une période de transition de la glaçure plombo-alcaline, la deuxième moitié du 8e siècle. L'échantillon FUA. 23 est dans le groupe BOG4 daté probablement à la deuxième moitié du 9e siècle. Cf. MASON, R. , B. , 2004, *Shine Like the Sun …* ,p. 30, 34-35, table 3. 3 et 3. 4.
[565] Idem. p. 39-42
[566] Pour la poterie du 8e siècle, on constate une différence de composition chimique des glaçures appliquées à la surface extérieure ou à l'intérieur du récipient. L'extérieur pour les récipients fermés et l'intérieur pour les récipients ouverts constituent la glaçure de la façade, donc le « face glaze » de R. Mason. Inversement, la glaçure à l'« arrière » (« rear glaze ») signifie la glaçure à l'intérieur des récipients fermés ou l'extérieur des récipients ouverts. Cf. MASON, R. , B. , 2004, *Shine Like the Sun … ,* p. 33.

Par hazar, l'échantillon chinois YB2 présente des résulats dissemblables de la glaçure, marqué « G1 » et « G2 », expliquent un rapport direct entre l'ingrédient de l'oxyde d'étain et l'opacification de glaçure. Cf. ZHOU Changyuan et al. , 1988, in *Wenwu*, p. 64. Bien que leur localisation à la surface du spécimen ne soit pas précisée, cette différence de glaçure sur un même récipient est comparable aux exemples de R. Mason.
[567] MASON, R. , B. , 2004, *Shine Like the Sun …* ,p. 33.

irrégulière de la glaçure, entre le vert et le bleu, l'existence de l'oxyde de plomb est possible. La dose même faible d'oxyde d'étain présente sur les découvertes en Chine, complète le progrès de la glaçure préislamique composée de peu de grains d'oxyde d'étain à l'interface de la pâte (SRF. 11, 39),et de la glaçure plombo-alcaline opaque (HIR. 3, FUA. 23).

N° d'échantillon	Oxydes (%)								
	Si_2O	CaO	K_2O	Na_2O	Al_2O_3	FeO (Fe_2O_3)	MgO	MnO	TiO_2
YB1	50,05	17,20	1,41	2,11	13,89	6,64	6,20	0,13	0,44
YB2	49,66	16,52	1,29	1,88	13,10	6,26	6,36	0,14	0,49
YB3	49,89	17,66	1,55	2,09	13,28	6,62	6,97	0,13	0,32
SRF. 11 « Siraf 2 »	56,3	17,5	1,1	0,7	10,4	6,2	5,9	0,1	0,8
SRF. 35 « Siraf 3 »	56,7	16,0	1,0	1,8	11,4	5,8	5,3	0,4	0,7
SRF. 39 « Siraf 3 »	53,9	19,4	0,9	1,2	12,1	5,7	5,4	0,2	0,5
HIR. 3 « Basra » Gl.Op.	51,6	20,1	1,0	0,8	11,6	6,4	6,7	0,3	0,6

Table 1 : Composition chimique de la pâte des jarres turquoises et de la céramique à glaçure opaque (8^e-9^e siècles) (Inspiré de MASON, R. , B. , 2004, table 3. 3 et de ZHOU, Changyuan, al. , 1988, n° 12, Table p. 64.)

N° d'échatillon		Oxydes (%)									
		SiO_2	K_2O	Na_2O	SnO_2	PbO	MgO	CaO	FeO (Fe_2O_3)	Al_2O_3	CuO
YB2	G1	67,02	3,80	7,71	1,27	?	2,56	6,44	1,31	5,19	2,49
	G2	72,68	3,82	6,68	0.20	?	2,10	5,10	0,87	5,27	0,88
SRF. 11	G faç.	69,6	4,0	4,7	N dét	2,4	1,6	7,4	1,1	3,2	?
	G arr.	75,0	4,4	4,5	0,9	0,4	1,0	5,8	0,8	4,2	?
SRF. 39	G faç.	65,0	4,8	10,2	0,0	0,5	2,3	5,1	1,2	7,6	?
	G arr.	70,2	4,2	7,9	1,3	0,0	nd	2,8	0,5	11,3	?
HIR. 3	G faç.	67,6	4,9	7,8	5,5	1,3	3,6	6,4	0,7	2,1	?
(BOG 2)	G arr.	72,8	4,5	6,0	4,5	1,2	2,1	6,5	0,6	1,0	?
FUA. 23	G faç.	56,6	4,7	6,5	12,2	10,1	3,3	4,1	0,5	1,9	?
(BOG 4)	G arr.	67,6	4,9	7,2	3,7	4,3	2,4	5,8	0,5	1,4	?

Table 2 : Composition chimique de la glaçure des jarres turquoises et de la céramique à glaçure opaque (8^e-9^e siècles)
N dét= non détecté ; nd = non dosé ; ? = sans donnée publiée ou sans examen.
(Inspiré de MASON, R. B. , 2004, Table 3. 4 et de ZHOU, Changyuan, al. , 1988, n° 12, Table p. 64.)

3.1.2 Glaçure plombo-alcaline

L'intérêt majeur de la glaçure alcaline est d'obtenir, à température relativement basse, une palette de couleurs plus riches et plus vives que celles de la glaçure plombifère. Mais les grandes

difficultés d'adhésion sur pâte argileuse bornent son utilisation. Au moins jusqu'au début du 12e siècle, l'utilisation de la pâte siliceuse fit réapparaître ce type de couverte sur la céramique soignée[568]. Par exemple, au site de Masjid-i Jum'a à Isfahan, il y a 468 fragments de monochrome turquoise (Fr1 T et Fr2 T) qui totalisent de 73,2 % de l'ensemble des poteries à pâte siliceuse[569].

En l'absence d'une analyse exclusive pour les glaçures turquoise, une sorte de glaçure plombo-alcaline à changer partout émergea à partir d'une période pré-mongole, puis fut beaucoup plus utilisée par rapport à la glaçure alcaline[570]. Les avantages des glaçures comportant d'une dose remarquable de plomb ont été présentés par une étude d'un corpus antique et global[571]. Trois points méritent d'être encore signalés pour cette étude. D'abord, la couleur obtenue par ion métallique varie, dépendant d'une concentration relative de l'oxyde plombifère par rapport aux alcalins. Mais, avec une dose importante de soude (8-10% Na_2O) amenée sous la forme de fritte, puis sur un corps plus vitreux, la couleur change très légèrement, par rapport à celle dans la glaçure alcaline[572]. Cette pratique est évoquée par Abū al-Qâsem, dans sa deuxième formule de « fritte » : celle-ci est effectuée en mélangeant un composé d'oxyde de plomb et d'étain (*suranj*) à une fritte faite de pierre de Qamsar (*sang-î qamṣarî*) et de soude (*šaḫâr*)[573]. L'ion cuivrique présente donc plutôt une couleur turquoise, mais pas le vert. Deuxièmement, le plus important, l'ajout d'ingrédient plombifère améliore l'adhésion de la glaçure au corps par la suite de l'abaissement du coefficient de dilatation. Par conséquent, cela est mieux adapté à plus de types de pâte, avec moins de risque de fissuration. Troisièmement, l'ingrédient plombifère facilite l'utilisation de l'oxyde d'étain dans la glaçure comme opacifiant. Cette glaçure alcalino-plombeuse, surtout celle stannifère favorise particulièrement une plus large utilisation de la glaçure turquoise sur des pâtes variées, par

[568] SOUSTIEL, J. 1985, Céramique *Islamique … ,* p. 86 ;
MORGAN, P. , « Iran Stone-paste pottery of the Saljuq period, Types and Techniques », in *Cobalt and Lustre- The first centuries of Islamic pottery*, GRUBE, E. J. éd. , the Nour Foundation, Oxford University Press, 1994, Oxford, p. 155-156.
[569] RUGIADI, M. , « Processing Iranian glawed Pottery of the Masjid-I Jum'a in Isfahan (Adamji Project): Fritwares from the Foundations of Nizam al-Mulk's Domed Hall », in *Proceedings of the 6th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, MATTHIAE, P. et al. éds. , 2010, Wiesbaden, vol. 3, p. 173-185, fig. 3, p. 178
[570] Une haute teneur du plomb (20-30%) dans la glaçure est observée sur les poteries datées des 12e 13e siècles, conservées à l'Ashmolean Museum. ALLAN, J. , « Some observations on the origins of the Medieval Persian faience body », in *the Art of Iran and Anatolia, from 11th to 13th century A. D. ,* Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 4, University of London, 1974, Londres, p. 60-67, table 2.
[571] TITE, M. S. , MASON, R. et al. , « Lead Glazes in Antiquity – Methods of Production and Reasons for Use », in *Archaeometry*, 1998, vol. 40, n° 2, p. 241-260.
[572] TITE, M. S. , MASON, R. et al. , 1998, p. 257
[573] PORTER, Y. , « Textes persans sur la céramique », in *La Science dans le monde Iranien à l'époque islmique,* Institut Français de recherche en Iran, 1998, Téhéran, p. 172.

exemple des céramiques architecturales.

3.1.3 Glaçure turquoise sur céramiques architecturales ilkhanides

En ajoutant des couleurs, la tuile et la brique glaçurée revêtent les immeubles en brique ; c'est une méthode pratiquée naturellement pour leur décoration. Le développement de la céramique architecturale s'associe au processus de la pièce de forme dans le monde islamique. Les matériaux de la pâte et de la glaçure se partagent avec ceux pour la vaisselle[574]. Par exemple, comme des belles assiettes au décor lustré, les carreaux luxueux fabriqués à Kâchân peut également être à pâte siliceuse. Cela se différencie de la situation en Chine.

À l'époque ilkhanide, la céramique architecturale succéda à ce développement. D'après la recherche récente[575], la production à Kashan n'est pas visiblement touchée par l'invasion mongole. Au fur et à mesure de la construction de nouveaux monuments, la carrière de céramiques architecturales florissait. Non seulement à Kashan, des fours sont découverts, accompagnant des chantiers de construction. Sur le site de Takht-e Soleymân, dans le secteur d'artisanat, deux fours ronds sont exhumés, puis reconstitués afin de prouver leur fonction pour la poterie lustrée, à glaçure monochrome et au décor de « petit feu »[576]. Cela concerne des types principaux de carreaux utilisés au palais (fig. 2-4). Selon les exemples présentés, la glaçure turquoise est largement constatée, en combinant d'autres manières d'ornement, surtout avec le décor des émaux de petit feu. Ce dernier est connu sous le nom *lâjvardina*, constituant une technique très célèbre à l'époque dont on parlera plus loin. Le bleu de cobalt et l'or du lustre, le turquoise constituent les couleurs principales qui dominent ce *yaylaqs,* le palais d'été, du Khan Abaqa.

[574] PORTER, V. , *Islamic Tiles*, the British Museum Press, 1995, Londres, p. 8-20.
[575] Au moins dix-neuf pièces avec une datation d'entre les années 1220 aux 1260 sont identifiées. Cf. PORTER, Y. , 2009, *Le prince …* , p. 273-274.
[576] NAUMANN, R. & NAUMANN, E. , *Takht-i Suleiman, Ausgrabung des Deutchen Archäologischen Instituts in Iran*, Prähistorische Staatssammlung, 1976, Munich, p. 64-65, fig. 29, 30.



Fig. 2 Carreaux à la glaçure monochrome truquoise ou bleu du cobalt, en pâte à fritte, 13e siècle, Iran ;
Provenue du site Takht-e Soleymân, conv. *Museum für Islamische Kunst*, Berlin, inv. n° I 13/69 15h, 15, 15e ; I 4/67 8 ;
Carreau hexagonal à l'oiseau volant : H. 18, 1 cm, L. 15,2 cm ;
Carreau hexagonal au cerf couchant : H. 18,7 cm, L. 21,7 cm ;
Careaux pentagaux doublés : H. 14,9, L. 25, 4 cm.



fig. 3



fig. 4

Fig. 3 Carreau au décor peint lustré, sur glaçure opacque blanc, coloré partitiellement en turquoise et bleu de cobalt, en pâte à fritte, 13e siècle, Iran ; provenue du site Takht-e Soleymân, conv. *Metropolitain Museum of Art*, New York, inv. n° 12. 49. 4 ; H. 35,5 cm, L. 37, 5 cm ;
Fig. 4 Carreau étroile à huit points, au décor doré du phénix peint aux émaux (*lâjvardina*) sur glaçure turquoise, en pâte à fritte, 13e siècle, Iran ; conv. Smithsonian Institution, Washington D.

Une étude, réalisée à l'occasion de l'exposition « Legacy of Genghis Khan », démontre plusieurs facteurs concernant la technique des carreaux employés à Takht-e Soleymân (matériaux pour les pâtes et les glaçures, façonnage et cuisson)[577]. Il y a généralement deux types de carreaux : celui à pâte de couleur claire (blanc à rose claire) et celui à pâte plutôt brune. Le premier type à pâte siliceuse sert à couvrir les murs ou les sols intérieurs. Le deuxième type à pâte argileuse est appliqué à l'extérieur des monuments. Cette différence suggère des origines de fabrication variées. Pourtant, Kashan et Takht-e Soleymân sont considérés comme les deux provenances principales.

[577] HIRX, J. et al. , « The Glazed Press-Molded Tiles of Takht-i Sulaiman », in *the Legacy of Genghis Khan*, KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , the Metropolitain Museum of Art, Yale University of Press, 2002, New York, Londres, p. 233-242.

Tous les échantillons ont été cuits une première fois avant le vernissage.

La pâte argileuse est composée de 40% d'argile mais seulement 3 % de substance vitrifiable (la fritte). De plus, une haute dose d'oxyde de fer cause une couleur brune. Pour cacher ce fond sombre, une couche de fritte (riche en quartz) est appliquée sur le corps, sous une glaçure claire (fig. 5).

La pâte siliceuse correspond grosso modo à la description dans le traité d'Abu al-Qâsem : 11-15% d'argile, et 8-11% de fritte vitrifiable. D'après la photo pétrographique, la pâte siliceuse montre plus de grains angulaires de quartz de dimensions variées dans une texture très compacte (fig. 6) par rapport celle de la pâte argileuse.

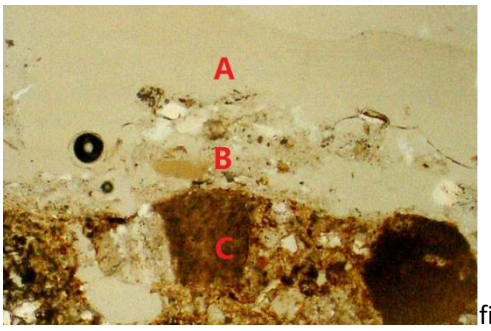


fig. 5

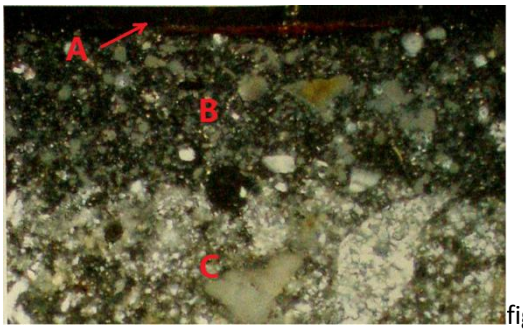


fig. 6

Fig. 5, Section d'un carreau à pâte argileuse, à glaçure claire:
A : Couche de la glaçure ; B : couche d'engobe avec fritte ; C : pâte argileuse brune.
Fig. 6, Section d'un carreau à pâte siliceuse, à glaçure turquoise opaque, à décor sur glaçure :
A : couche de décor à émaux ; B : couche de glaçure opacifiée à l'étain ; C : pâte siliceuse ;

Sous le microscope électronique (SEM-EDS), une séparation assez claire entre la glaçure et la pâte siliceuse est constatée (fig. 6 entre les couches B et C). Cela implique que la fritte est utilisée comme matériaux dans la glaçure. Ce phénomène est examiné par M. Tite et M. Bimson sur la faïence[578]. La fritte à base de silice et de soude, riche également en chaux et en magnésie[579], est préparée au préalable par cuisson[580]. Au lieu d'utiliser les matériaux bruts pour préparer la glaçure, la fritte, réduite en poudre, permet de former la glaçure à une couche d'épaisseur uniforme, de

[578] TITE, M. S. & BIMSON, M. , « Faience : an investigation of the microstructure associated with the different methods of glazing », in *Archaeometry*, 1986, vol. 28, part 1, p. 69 – 78, table 1, fig. 2.
[579] Sauf la soude, l'alcali présenté dans la fritte est également provenue de la soude végétale, comme Salsola Soda ou Salsola tragus. Ces cendres végétales comportent d'ailleurs de la chaux et la magnésie. Pour une référence plus prcise concernant la soude végétale, voir PORTER, Y. , *Le prince, l'artiste et l'alchimiste : La céramique dans le monde iranien X^e-XVII^e siècle*, Herann, 2011, Paris, p. 65-66 ;
AMOURIC, H. & FOY, D. , « Notes sur la production et la commercialisation de la soude dans le Midi méditerranéen du XIIIe au XVIIIe siècle » in *Actes du Colloque Histoire des Techniques et sources documentqires : méthodes d'approche et expérimentation en région méditerranéenne,* Université de Provence, 1985, Aix-en-Provence, p. 157-171.
KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B., 1986, *Ceramic masterpieces …* , p. 114.
[580] C'est la première formule pour la fritte d'après Abu al-Qâsem. Cf. PORTER, Y. , 1998, p. 172.

réduire la zone intermédiaire entre la glaçure et la pâte. D'après l'analyse semi-quantitative, le même type de fritte est utilisé pour la glaçure et ajouté dans la pâte siliceuse, car les proportions relatives de sodium, de potassium, de calcium et de magnésium sont identiques[581].

La glaçure, non seulement turquoise, présente une bonne adhésion avec la pâte sur les carreaux de Takht-e Soleymân. Quant à la glaçure alcaline, parfois alcalino-plombeuse, avec la pâte siliceuse, les compositions sont similaires. Elles portent donc des coefficients similaires de dilatation. Quant à la pâte argileuse, la couche d'engobe avec la fritte joue un rôle intermédiaire entre la glaçure à fritte et la pâte argileuse[582].

Bien entendu, l'ajout du fondant plombifère et l'emploi de la fritte ne sont en rien réservés pour la glaçure turquoise. Cette application fait partie des caractéristiques de la poterie islamique, dont le développement s'associe aussi à la fabrication du verre.

3. 2 en Chine :

Pour la glaçure turquoise, il y a des appellations variées, comme le *kongquelü* (le vert du paon), le *kongquelan* (le bleu du paon). Cela présente une confusion de reconnaître cette couleur changeante et aussi d'identifier ce type de glaçure. Jusqu'à la recherche de Qin Dashu, la présentation de cette glaçure arrive à être clarifiée[583]. Inspirée de l'importation islamique, la fabrication de la glaçure de cette couleur est constatée dans les divers types de céramique chinoise. A la base de la glaçure alcaline, ce type de glaçure émerge au Nord de la Chine. Dans la partie suivante, on va présenter trois groupes de céramiques où cette couleur apparaît comme couverte : type Cizhou, *liuli ou* céramique architecturale et céramique du type *fahua*.

3.2.1 Porteries turquoise du type Cizhou

Jusqu'au 13^{e} siècle, la poterie à glaçure turquoise a commencé à émerger sur certains sites au nord de la Chine, attribué au type de Cizhou. C'est une glaçure alcaline, se distinguant des glaçures calcaires ou calco-alcalin et des celles plombifères à température moins élevée. Les deux dernières représentent un savoir-faire traditionnel dont l'histoire remonte à l'époque antique. À partir de la

[581] HIRX, J. et al. , 2002, in *the Legacy of Genghis Khan*… , p. 236.
[582] Idem, p. 238
[583] QIN Dashu, « shilun cuilan you ciqi de chansheng fazhan yu chuanbo », *Wenwu jikan*, 1999, n° 3, p. 59-67.

dynastie Song du Sud, au 12e siècle, les glaçures calco-alcalines, par suite de l'utilisation de l'oxyde de potassium, s'appliquent généralement sur la céramique fabriquée au nord et au Sud de la Chine, comme les poteries blanches et le céladon. Quant à la glaçure colorée, elle est plutôt évoluées des glaçures plombifères, comme le célèbre tri-couleur, le *Sancai* des Tang, des Liao. Mais l'ion cuivrique entraine un vert intense dans ce type de glaçure. Du coup, la glaçure turquoise alcaline est ressort singulièrement. Que sa naissance au nord de la Chine indique une inspiration du monde islamique, ou un développement automatique indigène reste toujours obscur.

Après des années de fouille à Guantai, quelques tessons de bouteille ou de vase à glaçure turquoise sont attribués à la première moitié de la période IV, de la fin de la dynastie Jin (les Jurchen) au début de la dynastie Yuan (fig. 7, 8)[584]. Il est même considéré comme un des types rendus plus populaires à l'époque des Mongols[585]. De plus, les sites de Dangyangyu, de Pacun dans la province Henan attribués également au type Cizhou produisaient également la poterie à la glaçure turquoise[586]. Le décor peint en noir, dont on parlera dans le chapitre suivant, accompagne souvent cette glaçure. Un fragment d'une assiette turquoise a été découvert dans le four Bayi à Changzhi dans la province Shanxi[587]. C'est la région où la poterie à la glaçure *fahua* se développera à la dynastie Yuan (fig. 12). En dehors des ateliers de potier, deux exemples funéraires présentent trois pièces datées précisément : une bouteille à col long provenant de la tombe datée 1184 dans la province Liaoning, une paire de bouteilles de la tombe d'un prêtre taoïste datée 1190 dans la province Shanxi[588]. Puis, il y a encore plusieurs statues taoïstes décorées de glaçure turquoise découvertes dans la province Shanxi. À l'aube de l'invasion mongole, la couleur turquoise apparaît au nord de la Chine, observée sur des céramiques populaires. Certaines découvertes reliées au Taoïsme suggèrent une raison probable de la prédilection de cette couleur.

Après l'installation du pouvoir mongol, cette glaçure est arrivée avec les potiers du Nord à

[584] Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , *Guantai Cizhou yaozhi=the Cizhou kiln site at guantai (résumé en anglais)*, Culture Relics Publishing House, 1997, Beijing, p. 312-314, p. 484-488, p. 532 table 12, pl. 34-2 ; QIN Dashu,1999 , *Wenwu jikan*, n° 3, p. 60.

[585] QIN Dashu, « jianlun Guantaiyao de xingshuai shi », *Wenwu chunqiu,* 1997, vol. 38, s.1, p.88.
SHI Shouqian & GE Wanzhang éds. , *dahan de shiji, mengyuan shidai de duoyuan wenhua yu yishu = Age of the Great Khan, Pluralism in Chinese Art and Culture under the Mongols*, National Palace Museum, 2001, Taipei, p. 339-340, cat. n° IV-54

[586] LIU Tao, « « Cizhou yao leixing » jizhong ciqi de niandai yu chandi », *gugong bowuyuan yuankan*, 2003, n° 2, p. 67.

[587] REN Zhilu & MENG Yaohu, « Zhongguo kongquelanyou qiwu de chansheng jiqi yuanyin tantao », in *zhongyuan wenwu*, 2002, n° 1, p. 69, fig. 1.

[588] L'exemple daté en 1184, cf. Liaoning sheng bowuguan, « Liaoning Chaoyang Jindai bihuamu », *Kaogu*, 1962, n° 4, p. 182-185; l'exemple date en 1190, cf. Datong shi bowuguan, « Datong Jindai Yan Deyuan mu fajue jianbao », *Wenwu*, 1978, n° 4, p. 11 , fig. 29.

Jingdezhen, et présentes sur les découvertes au sud de la Chine : cache à Gao'an dans la province Jiangxi, cache à Hangzhou dans la province Zhejiang (fig. 11), manufacture impériale, sur le site Zhushan à Jingdezhen (fig. 9, 10)[589]. Par ailleurs, un tesson est récemment découvert à Karakorum. Son origine de Jingdezhen est confirmée par la qualité de sa couverte réfractaire (fig. 12). Il est attribué à un groupe de porcelaine impériale, comme la découverte sur le site Zhushan[590]. Après un long trajet, cette poterie a été apportée du sud au nord, où émergent les premières céramiques à couverte turquoise. Il illustre bien l'attachement de cette couleur pour son possesseur, les Mongols. La fabrication de cette glaçure à Jingdezhen est promue sans aucun doute par cette prédilection insistante.

Malgré d'absence de résultat d'examen pour toutes ces données archéologiques à glaçure turquoise, un fondant de plomb est prouvé dans les échantillons de Cizhou[591]. Quand la dose du plomb augmente, la couleur verdit ; au cas contraire, elle est manifestement azurée[592]. Selon une analyse de la composition chimique concernant certains échantillons à glaçure turquoise découverts à Jingdezhen, mais à l'époque Ming, c'est une glaçure alcaline, dont le fondant comporte environs 10% d'oxyde de potassium et plus de 6% d'oxyde de sodium[593].



fig. 7



fig. 8

[589] LIU Jincheng éd. , *Yuandai Gao'an jiaocangqi*, zhaohua chubanshe, 2006, Beijing, p. 184.
QIN Dashu, 1999, *Wenwu jikan*, p. 65, note. 5, 35.
LIU Xinyuan, « Yuan Wenzong, Tutiemuer shidai zhi guanyao ciqi kao = Porcelain of the Official Kiln in the Era of Emperor Wenzong of the Yuan Dynasty », *Wenwu*, 2001, n° 11, p. 46-65, fig. 27
LIANG Sui, « Yuan-Ming Imperial Porcelains Underearthed from Zhushan, Jingdezhen », in *Jingdezhen chutu Yuan Ming guanyao ciqi*, LIANG Sui éd. , wenwu chupanshe, 1999, Beijing, p. 13, pl. 10

[590] LIN Meicun,« Yuan chao zhongchen Zhang Gui yu Baoding chutu Yuandai gongting jiuqi », *gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal*, 2009, vol. 143, n° 3, p. 35, fig. 14.

[591] La glaçure de la céramique du type Cizhou est attribuée au groupe de la glaçure calco-alcaline, dépendant de différents matériaux primaires dispersés au nord de la Chine. Cf. LI Jiazhi éd. , 1998, *Zhongguo kexue …* , p. 403-405

[592] YE Zhemin, *Zhongguo gutaoci kexue qianshuo*, Qinggongye chubanshe, Beijing, 1982, p. 76-77.

[593] ZHANG Hongyan, & HU Dongbo, « The analysis of peacock green, sprinkle blue and melon green porcelains unearthed from the Jingdezhen Ming Dynasty royal porcelain site », in *Sciences of Conservation and Archaeology*, 2010, vol. 22, n° 4, p. 22.

Fig. 7 Tessons de grès, au décor peint noir sous glaçure tuquoise ;
13e siècle, four de Cizhou à Guantai, dans la province Hebei.
Fig. 8 Vase de grès, au décor peint noir sous glaçure turquoise ; 13e-14e siècles, du type de Cizhou, conservé dans le National Palace Museum, Taipei, inv n° Lü cent dix-sept 13 / guci 12457/ yuan 1834. H. 23,6 cm, D. haut 3,7 cm, D. base 8,2 cm.

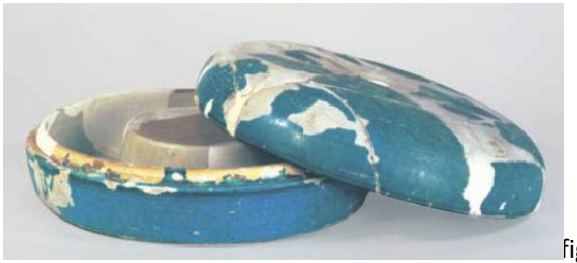


fig. 9



fig. 10

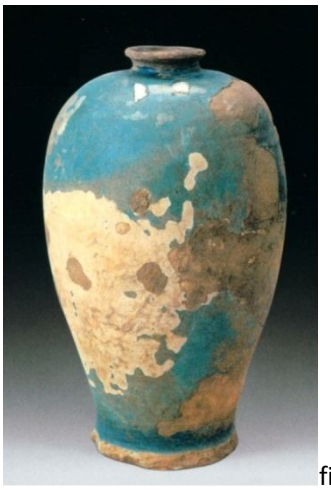


fig. 11

Fig. 9 Encrier de porcelaine à glaçure turquoise, au décor peint doré sur glaçure, dynastie Yuan, Jingdezhen, exhumé du site Zhushan ; H. 11,2 cm, D. 32 cm.
Fig. 10 Tesson de couvercle de porcelaine à glaçure turquoise, au décor peint sous glaçure, dynastie Yuan, Jingdezhen, exhumé du site Zhushan ; dimensions non communiquées.
Fig. 11 Vase de grès ?, engobé sous glaçure turquoise, dynastie Yuan, Jingdezhen, découvert dans une cache à Gao'an ; H. 36 cm ; D. haut 7 cm ; D. base 13,5 cm.

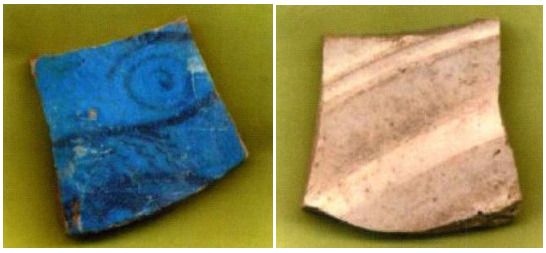


Fig. 12 Tesson (recto-verso) de porcelaine à couverte turquoise, à décor peint sous glaçure, découvert à Karakurom.
Dimensions non communiquées

3.2.2 Glaçure turquoise du *liuli* 琉璃 et du *fahua* 珐华

Connue sous le nom *liuli*, la céramique architecturale se caractérise par sa glaçure colorée. Différenciée des autres types de pièces de forme, elle succède aux trois-couleurs des Tang, dont leur glaçure est à base d'oxyde de silicium et de plomb. Enregistrées une fois très tôt dans l'histoire du 2e siècle, la tuile et la brique de *liuli* reprirent grâce aux artisans palatiaux au moins au 6e, 7e siècle[594].

[594] Zhongguo kexueyuan ziran kexueshi yanjiusuo éd. , *Zhongguo gudai jianzhu jishushi*, Kexue chubanshe, 1ère éd. , 2000, 3ème éd. , 1985, Beijing, p. 265.

À l'époque mongole, d'après la description dans le chapitre *Baiguan zhi*, de l'histoire officielle, *Yuanshi*, « le département des affaires du *liuli* établi en 1263, la quatrième année de Zhongtong … puis, en 1278, la treizième année de Zhiyuan, quatre fours s'installèrent à Khanbaliq, pour fabriquer la cérmique architecturale blanche »[595]. Un four au *liuli* est exhumé à Gongzhoufen (la tombe de princesse) à l'ouest de Pékin en 1983[596]. De plus, cette histoire de la fabrication du *liuli* peut être retracée jusqu'à l'époque des Khitan.[597] Le four de Longquanwu situé aussi à l'ouest de Pékin daté de la dynastie Liao, fabrique des tuiles à glaçure à fondant d'oxyde de bore qui provient probablement du borax ($Na_2B_4O_7{\cdot}10H_2O$)[598]. La glaçure pigmentée d'oxyde cuivrique montre une teneur haute d'alcali (K_2O +Na_2O) de 8,16 à 12,03%, et une dose d'oxyde plombifère de 0,42 à 1,34 %[599]. Le colorant de l'ion cuivrique entraîne un vert bleuté dans ce type de glaçure. À l'époque mongole, les céramiques architecturales à glaçure turquoise sont largement utilisées dans les palais des Khans. Tao Zongyi (1329-1412) décrit les palais des khans des Yuan dans l'article, *yuanshi yeting ji,* (enregistrement des palais des femmes impériales des Yuan) : « les tuiles à glaçure de *liuli* sont brillantes, à la même couleur du ciel[600] ». La découverte archéologique à Karakorum de l'équipe allemande montre que le sol du palais du Khan Ögödei, *palastbezirk* ou *wan'an gong* en chinois, est pavé de grands carreaux à glaçure turquoise (fig. 13)[601].

D'ailleurs, les céramiques architecturales sont également transportées à partir des centres de fabrication, comme les tuiles et les briques à glaçure blanche de Jingdezhen[602]. La province Shanxi est probablement un autre centre pour les tuiles et les carreaux réservés au Khanbaliq, qui sont connues spécialement pour la couleur turquoise. Une étude de l'immigration des artisans, réalisée par Chen Wanli dans les années 1950, met en lumière une origine familiale de la province Shanxi

[595] *Yuanshi : baiguan zhi*, *juan* 90, Zhonghua shuju, 1976, Beijing, p. 2281.
[596] ZHAO Guanglin, « jinnian Beijing diqu faxian de jichu liuli yaozhi », *Kaogu*, 1986, n° 7, p. 628-631
[597] ZHAO Guanglin, LIU Shulin, « Beijing liuli yao kaobian », *Wenwu chunqiu*, 1997, n° S1, p. 150-153.
[598] KERR, R. & WOOD, N., *Science And Civilisation in China: Chemistry and Chemical Technology, parte XII, Ceramic Technology*, NEEDHAM, J. éd. , Cambridgy University Press, 2004, p. 505-507.
[599] CHEN Yaocheng et al. , « Beijing Liaodai liuliqi zhong de pengyou », in *Proceedings of the 1989 International Symposium on Ancient Ceramics (ISAC'89)*, Li Jiazhi & Chen Xianqiu éds. ,Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe, 1992, Shanghai, p. 290-296, Table 2, les échantillons JL1, JL4, p. 292.
[600] « Tuile brilant en *liuli*, en même couleur que le ciel », «瓦滑琉璃，与天一色 », cf. TAO Zongyi, « yuanshi yeting ji », in *Zhongguo xiangyan congshu*, Chong Tianzi éd. , Renmin wenxue chubanshe, 1992, Beijing, p. 657.
[601] HÜTTEL, H. , « Der Palast des Ögedei Khan – Die Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Institut im Palastbezirk von Karakorum », in *Dschingis Khan … ,* ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds., 2005, p. 140-146.
LIN Meicun, « Helin kaogu », in *dachang chunqiu – mengyuan kaogu yu yishu*, gugong chubanshe, 2013, Beijing, p. 101-103, fig. 15.
[602] Voir chapitre I, fig. 4 a, b.

pour les artisans à Pékin, selon un brûle-parfum avec inscription[603]. Un exemplaire semblable est également découvert dans la capitale (fig.17)[604]. Ensuite, plusieurs exemplaires, datés à l'époque Yuan, qui servent encore aujourd'hui, peuvent nous convaincre de leur technique aboutie dans cette région (fig. 14)[605]. Leur apparition concentrée pendant les 13^{e} et 14^{e} siècles exprime leur prospérité dans la région sous les Mongols.



Fig. 13 Sol de carreaux à glaçure turquoise, sur le site du palais de Ögödei à Karakorum.

Cette glaçure turquoise se distingue de la glaçure traditionnelle de *liuli*. Sa composition chimique présente moins d'oxyde plombifère, 22-24% contre 53-64% pour les échantillons des Ming et des Qing ; de même, les ingrédients alcalins (K_2O+Na_2O) de 12-14% contre moins de 2% aux époques suivantes[606]. Elle est en fait une glaçure plombo-alcaline. À cause de cette réduction du plomb, la température de la deuxième cuisson pour ces tuiles peut arriver à environ de 1000 °C, plus élevée par rapport à la température de 800–900 °C des tuiles des Ming et des Qing. Cette glaçure turquoise est remarquable également à cause de sa disparition dans les dynasties suivantes.

[603] Un brûle-parfum, conservé dans la Cité Interdite, comporte une inscription à l'anse gauche : « Noté au dixième jour du quatrième mois dans la première année de Zhada de Grand Yuan (en 1308), 岁次大元国至大元年四月初拾记 »; à l'anse droite « *liuli daizhao (Attendant des décrets qui s'occupe la fabrication de liuli),* Ren Tang fabriqua à Fenyang,汾阳琉璃待诏任瑭成造 », Cf. CHEN, Wanli, « Tan Shanxi Liuli », in *Wenwu cankao ziliao (Wenwu),* 1956, n° 7, p. 28-35.

[604] ZHANG Ning, « Ji yuan dadu chutu wenwu », *Kaogu*, 1972, n° 6, p. 29, pl. 6-2.
WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , *Zhongguo Taoci Quanji, Yuan = The Complete Works of Chinese Ceramics, Yuan,* Shanghai meishu chubanshe, 2000, Shanghai, Vol. 10, pl.245
http://www.capitalmuseum.org.cn/jpdc/content/2013-04/08/content_55201.htm (22/08/2014)

[605] GAO Shoutian, « Shanxi Liuli », in *Wenwu*, 1962, n° 4-5, p. 73-79.

[606] MIAO Jianmin & WANG Shiwei, « Research on the Architecture Glazed Tiles of Yuan, Ming and Qing Dynasties », in *Proceeding of 2005 International Symposium on Ancient Ceramic (ISAC'05)*, GUO Jingkun éd. , 2005, Shanghai, p. 110, table 1.


a


b

Fig. 14 a, Toit à tuiles vernisées du palais Sanqing 三清殿 du temple Yongle 永乐宫, à Ruicheng, dans la province Shanxi, dynastie Yuan ;
b. Détail de l'angle du faîtage, *chiwen* à glaçure *liuli*, en couleur azur-turquoise.

Provenant de la même région du *liuli* turquoise, la poterie *fahua*, considérée comme un type de vaisselle, se caractérise par l'utilisation du fondant de nitrate de potassium (KNO_3), qui remplace entièrement ou partiellement l'oxyde de plomb (fig. 15[607])[608]. Elle émerge à l'époque Yuan. Trois couleurs sont principalement présentes dans la glaçure : le bleu provenant du cobalt *falan* 珐蓝, le turquoise du cuivre *facui* 珐翠 et le violet du manganèse *fazi* 珐紫. La production de Shanxi est souvent à pâte argileuse, sur laquelle la couverte comporte plus d'oxyde plombifère. Quand à vaisselle postérieure fabriquée à Jingdezhen, la pâte du pétunsé est probablement utilisée. Puis, leur glaçure présente une teneur très basse en plomb pour la même couleur. Les céramologues chinois proposent donc que la glaçure *fahua* provienne de la glaçure plombifère, appartenant à la famille des glaçures colorées de « basse » température[609].

D'après l'examen de N. Wood sur un corpus conservés au Victoria and Albert Museum, la glaçure *fahua* appartient à la catégorie des « silico-aluminates de plomb alcalino-terreux » (SiO_2-Al_3O_2-K_2O-PbO)[610]. C'est la même catégorie attribuée pour la glaçure turquoise de la brique timouride à Samarcande[611]. Mais, au lieu de l'emploi de l'oxyde de sodium dans le monde islamique, c'est l'oxyde de potassium qui fonctionne. Puis aucun ingrédient d'étain n'est examiné comme opacifiant dans les glaçures *fahua*.

[607] LI He, *La céramique chinoise*, les éditions de l'amateur/l'Aventurinecat, 1998, Paris, Cat. n°391, p. 184, p. 206.
[608] WOOD, N. , 1999, *Chinese Glazes … ,* p. 223.
[609] LI Jiazhi éd. 1998, *Zhongguo kexue jishu shi … ,* p. 473-474.
[610] WOOD, N. et al. , « An Examination of Chinese Fahua Glazes », in *Proceeding of 1989 International Symposium on Ancient Ceramic (ISAC'89)*, LI Jiazhi, CHEN Xianqiu éds. , 1992, Shanghai, p. 146.
[611] KEHREN, L. , « Brique émaillée du dôme de la grande mosquée de Samarkand », in *Journal Asiatique,* 1967, Tome 255, n° 2, p. 189.



fig. 15



fig. 16

Fig.15 Jarre à pâte porcelaineuse, à glaçure *fahua* polychrome, au décor sculpté, dynastie Yuan, Shanxi ; H. 46,4 cm, D. max 50, 8 cm.
Fig.16 Assiette en porcelaine, au décor peint sous glaçure turquoise transparente, dans les années Xuande (1426-1435) dynastie Ming, Jingdezhen, provenant du site de Zhushan ;
H. 4,6 cm , D. ouverture 21,3 cm, D. base 13,4 cm.

3.2.3 Engobage pour la poterie à glaçure turquoise en Chine

L'opération d'engobage est généralement pratiquée pour toutes les productions à glaçure turquoise pendant la dynastie Yuan, incluant la vaisselle et la céramique architecturale. Elle fait probablement partie de la tradition des fours au nord de la Chine, car les matériaux de la pâte deviennent souvent gris jaunâtre à cause d'une haute dose d'oxyde de fer[612]. Au contraire des autres productions du type Cizhou, par exemple celle au décor peint en noir sous glaçure, ou au décor polychrome sur glaçure (décor rouge et vert), l'adhésion de cette glaçure turquoise est particulièrement faible. Cela est observé sur l'ensemble des exemples exhumés et des pièces conservées. Ensuite, l'engobage est présent à Jingdezhen, surtout sur la poterie à glaçure turquoise. Mais les matériaux locaux présentent une pâte assez blanche après cuisson[613]. Il n'y a pas non plus l'habitude de l'engobage chez les potiers locaux pour cette période.

Liu Xinyuan propose que cette insistance du procédé de l'engobage reflète un emprunt à la poterie islamique[614]. C'est approuvable. Mais l'adhésion faible de la glaçure sur la poterie chinoise trahit une mauvaise interprétation pour l'« engobe » islamique. L'engobe chinois sert plutôt à améliorer la couleur de base de la pâte. Mais l'engobe utilisé sur la poterie islamique présente des

[612] LI Jiazhi éd. , 1998, *Zhongguo kexue …* , p.405
[613] LIU Xinyuan, BAI Kun, « gaolingtu shikao », *Zhongguo taoci*, 1982, n° 7 (S 1), p. 141-182.
[614] LIU Xinyuan, 2001 , in *Wenwu*, n° 11, p. 58-59;
HUANG, Shan, « An Analysis of the Craftsmen from Outside Jingdezhen of the Yuan Era, from the View of Ceramic Archaeology Focusing on the Yuan Blue-and White and Turquoise Glazed Wares », in *Gugong bowuyuan yuankan*, 2013, n° 6, p. 52-57.

fonctions différentes. Si la « poterie islamique » est à pâte argileuse, outre la fonction d'uniformiser la couleur du corps[615], l'engobe siliceux aide effectivement l'adhésion de la glaçure alcaline, démontrée par l'exemple du carreau ilkhanide (fig. 5). D'un autre côté, la céramique islamique à pâte siliceuse convient très bien à la glaçure alcaline turquoise sans engobe. S'il y a une couche d'« 'engobe » perçue, il s'agit « d'engobe vitrifiable » présenté dans le chapitre prochain. Cet « engobe vitrifiable » sert à empêcher la pénétration du décor pigmenté dans la pâte. En fait, la fritte, trouvée en même temps dans la pâte et la glaçure alcaline, est un composant commun qui favorise l'adhésion de la glaçure à la pâte. Mais, l'engobe, employé par les potiers de Cizhou, est d'un type de terre réfractaire, riche en aluminium, faible en quartz (de 52,96-54,16 % de SiO_2)[616]. Les potiers chinois n'ont pas compris l'essentiel de l'engobe siliceux vitrifiable, en imitant à la poterie islamique à glaçure turquoise. La céramique chinoise présente donc une mauvaise adhésion de la glaçure turquoise.

Jusqu'aux années de Xuande (1426-1435 apr. J.-C.) de la dynastie Ming, certaines porcelaines à glaçure turquoise ne sont plus engobées (fig. 16)[617]. Le phénomène d'exfoliation de la glaçure est donc amélioré un peu avec l'emploi de la glaçure turquoise sur la poterie chinoise.



Fig. 17 a, b :
Brûle-parfum (recto-verso) à glaçure *liuli*, à pâte argileuse, au décor sculpté, dynastie Yuan, exhumé à la Porte Desheng de la ville, Beijing ;
Conservé au Capital Museum, Beijing ;
H. 37 cm ; D. ouverture 22 cm.

Par contre, la céramique architecturale montre un meilleur état de conservation que des pièces de forme. L'accrochage sur la pâte se fait mieux. Selon l'analyse semi-quantitative du musée des

[615] Il s'agit de l'engobe calcaire utilisé sur la poterie islamique qui fonction seulement pour changer la couleur du corps. Par contre, d'après les fouilles archéologiques récentes à Paykend proche de Nishapur, les poteries à pâte argileuse sont couvertes de la glaçure alcalino-plombifère, en couleur turquoise monochrome, qui ne demande donc pas d'engobe pour améliorer l'adhésion. Seulement, celles à décor peint, datées probablement à partir de la fin du 13e siècles jusqu'à l'époque timouride, sont engobées par une couche siliceuse. Ce type d'engobe présente, en même temps, la même fonction que celui sur la pâte siliceuse.Information de Guergana Guionova (L. A. 3. M.), cf. RANTE, R. & TADILOV, S. *Fouilles à Paykend, rapport préliminaire campagne 2010,* Musée du Louvre CNRS (LAMM), Institut Archéologique de Samarkand, 2011, Paris, p. 46-47.

[616] LI Jiazhi éd. , 1998, *Zhongguo kexue …* , p. 401-402, 404, table 12-7.

[617] LIANG Sui éd. , *Jingdezhen chutu Yuan Ming guanyao ciqi*, wenwu chubanshe, 1999, Beijing, Cat. n° 268-273, p. 265-269, 369; HUANG Shan, 2013, in *Gugong bowuyuan yuankan*, n° 6, p. 56, fig. 3-2

Palais à Pékin sur l'engobe sur *liuli*, deux types se distinguent : l'un composé d'une teneur haute en potassium, avec un ingrédient plombifère réduit ; l'autre avec un fort composant plombifère et une petite dose de potassium[618]. Ce deuxième type présente probablement l'ajout de matériaux de glaçure dans l'engobe. La couche d'engobe est plus fusible que la pâte, mieux vitrifiée après la cuisson. En fait, cet ajout de matériaux de glaçure nous fait penser à la fritte utilisée sur la céramique islamique à pâte argileuse.

La différence de dilatation entre la glaçure et l'engobe constitue la raison essentielle pour le problème de l'adhérence[619]. À partir des exemples de grès du type Cizhou, via les productions impériales découvertes sur le site de Hutian à Jingdezhen, jusqu'à la porcelaine datant des années de Xuande, les potiers chinois passent une longue période pour expérimenter l'adaptation de la glaçure turquoise alcaline. Si le procédé de l'engobage avait été utilisé à Jingdezhen provenant des officines de Cizhou, les poteries à glaçure turquoise du type de Cizhou auraient été mieux conservées. Mais, ni les exemples de Cizhou, ni les exemples de Jingdezhen ne présentent une forte adhérence de cette glaçure alcaline à la pâte. Ce sont les céramiques architecturales qui montrent une meilleure adaptation. Assurément, l'ajout de matériaux de glaçure dans l'engobe, constaté par Li Yuan[620], améliore effectivement le problème de l'adhérence de la glaçure. La pâte argileuse des céramiques architecturales se rapproche également de la pâte du groupe des céramiques islamiques moins raffinées. Toutes ces réalités nous conduisent à la déduction suivante : la fabrication de la glaçure turquoise est probablement inspirée de la poterie islamique. Cet émergence commence par les fours au nord de la Chine, où les potiers auraient soit emprunté à des exemples islamique argileux ; soit mal interprété la fonction de « l'engobe vitrifiable » sur la pâte siliceuse, en la remplaçant par l'engobe local. Cette inspiration serait parvenue en Chine avant l'invasion des Mongols.

Bilan :

Après cette comparaison sur la glaçure turquoise, l'inspiration à partir de la céramique islamique est confirmée. Par contre, l'adaptation réussie de cette glaçure est utilisée sur la poterie

[618] LI Yuan et al. , « Yuandai jianzhu liuli huazhuangtu gongyi de chubu yanjiu », in *Zhongguo wenwu baohu jishu xiehui di 7 ci xueshu nianhui lunwenji* , Kexue chubanshe=China Science Publishing & Media Ltd. (CSPM), 2013, Beijing, p. 505

[619] ZHANG Hongyan, & HU Dongbo, 2010, in *Sciences of Conservation and Archaeology*, 2010, vol. 22, n° 4, p.25-26.

[620] Voir note 205.

chinoise, avec les matériaux locaux : par exemple, l'emploi du nitre de potassium pour la base alcaline de la glaçure, l'essai de l'engobe sur les vaisselles en grès ou en porcelaine, et sur la céramique architecturale argileuse. Par contre, ce n'est pas possible de déduire la provenance de l'ajout du fondant plombifère dans la glaçure alcaline, car les deux pays ont une histoire longue de la glaçure plombifère.

Chapitre IV Poterie au décor peint sur glaçure :

Que ce soit en Iran ou en Chine, pendant l'époque mongole, un groupe de céramiques polychromes, surtout celles avec or appliqué, constitue un luxe fabriqué dans les grands centres de potier, Kashan en Iran et Jingdezhen en Chine. Il s'agit de la poterie au décor peint sur couverte. Le décor sur glaçure est réalisé en deux ou plusieurs cuissons après celle du biscuit à température basse. Ce savoir-faire est partagé des deux côtés. Pour la céramique islamique, cette technique est connue également sous le nom de « petit » feu.

4.1 En Iran :

Pendant les 13e et 14e siècles, les céramiques *minâ'i* et *lâjvardina* constituent deux types de céramiques connus pour leur décor polychrome sur glaçure. En fait, elles se distinguent du point de vue décoratif et chronologique, plutôt que technique (fig. 1, 2[621]). Le premier indique un groupe de céramiques fabriqué pendant une période relativement définie, à partir du dernier quart du 12e siècle jusqu'au début du 13e siècle. Selon les pièces datants, une période de 1180 à 1219 serait proposée[622]. Le terme « minâ'i », pluriel du *minâ*, est utilisé pour un groupe de céramiques à partir du 20e siècle, d'abord par les marchands iraniens, amplement acceptée aujourd'hui dans le domaine de l'histoire de l'art[623].

Quand au *lâjvardina*, la couleur bleu de cobalt majoritaire (d'où son nom, le *lâjvard)* est en fait l'origine du mot « azur ». Selon certains objets conservés de nos jours, la céramique est réellement digne de cette appellation : elle se caractérise par un fond bleu sombre de cobalt, et rehauts en rouge, blanc et feuille d'or à petit feu.

[621] *S. P. A.* , vol. 10, pl. 679 ; Musée du Louvre, *Arabesques et jardins de paradis,* Édition de la R. M. N., 1989, Paris, p. 114, cat. n° 87.
[622] PORTER, Y. 2009, p. 116, note 1, « Inscriptions documentaires sur les céramiques iraniennes, Céramiques datées (XIIe-XVIIIe s.) », n° 6-12, 34, 97, p. 266-272.
[623] SOUCEK, P. , in *EI2*, « mina'i », vol. VII, p. 74.



fig. 1



fig. 2

Fig. 1 Carreau au décor polychrome et doré sur glaçure du type minâ'i, moulé en relief, 13e siècle, Kachan, collection de Mme. E. Paravicini ; H. 20 cm, L. 20 cm.
Fig. 2 Assiette à pâte siliceuse, à glaçure imitée du céladon, au décor polychrome et doré sur couverte, moulé en relief, fin du 13e au début du 14e siècle, Iran, conservée au Musée du Louvre, Paris, inv. n° 6456 ; H. 6,8 cm, D. ouverture 35,7 cm.

4.1.1 Savoir-faire évoqué dans les documents historiques

Un traité s'avère indispensable pour connaître la fabrication des émaux, le *Jowhar-nāme-ye Nezâmi*, le « livre des joyaux pour Nezâmi », rédigé par Mohammad ebn-e Abî al-Barakât al-Jowhari al-Neyshâpuri. Cet ouvrage achevé en 1196 constitue en fait une source présumée du *Tansûkh-nâma-yi Ilkhânî* (vers 1255-1265) de Nasîr al-dîn Tûsî, surtout pour les parties sur la théorie des minéraux, des métaux et des pierres[624]. Heureusement, une version du livre de Neyshâpuri conservée à la bibliothèque de l'Institut des Manuscrit à Tachkent concerne le quatrième chapitre, *Mînâ va Talâvîḥât,* les émaux et les lustres métalliques, comportant la technique du *mînâ*[625].

En fait, le mot persan moderne « mînâ » se traduisant maintenant comme émail ou émaux, concerne des significations différentes dans les textes anciens. L'histoire de l'utilisation du terme a été retracée par Aga-Oglu[626]. L'auteur démontre une relation entre son origine étymologique de l'avestique *manyava-* : « spirituel » ou « céleste » et son contenu actuel : une ou des substances parvenues chez les artisans. Dans le traité de Neyshâpuri du 12e siècle, le *mînâ* est décrit comme

[624] VESEL, Ž. et al. , « « Le Livre des pierres pour Nezâmi [al-Molk] (Javâher-nâme-ye Nezâmî) »(592/1195-6) : La source présumée du *Tansûkh-nâme-ye îlkhânî* de Tûsî », in *Nasir al-din Tusi, philosophe et savant du XIIIe siècle*, Presses universitaires d'Iran, Institut français de recherche en Iran, 2000, Téhéran, p. 145-165.
[625] PORTER, Y. , « Le quatrième chapitre du Javāher-nāme-ye Neẓāmī », in *Sciences, Techniques et Instruments dans le Monde Iranien (Xe-XIXe sicèle)*, POURJAVADY, N. & VESEL, Ž. éds. , 2004, Téhéran, p.341-360
[626] AGA-OGLU, M. , « The origin of the term *mina* and its meaning », in *Journal of Near Eastern Studies*, 1946, vol. 5, n° 4, p. 241-256.

une pierre « blanche », alias *šekar-sang* au Khorasan, *sang-e ataš-e sepīd* en Irak, et *mahā* dans les livres des pierres. Bien qu'il puisse s'interpréter comme le cristal ou la roche, un de ses surnoms, le *šekar-sang* fut bien clarifié dans le traité d'Abu-Qâsem comme une base de la céramique à glaçure[627]. Cette signification correspond également au sens utilisé par Abu Rayhân Biruni, dans le livre *Kitab al-Jamâhir fi al-Jawâhir,* qui indique une sorte de verre, incluant du plomb[628].

Dans ce quatrième chapitre, Neyshâpuri présente une base de toutes les sortes de *mînâ*, et particulièrement les processus de fabrication des *mînâ'i* vert, jaune opaque, couleur de *buqalamun,* rouge, turquoise et blanc opaque[629]. Le *mînâ* comporte principalement une base de silice plus ou moins raffinée, puis fondue avec l'alcali. Selon le besoin de couleurs différentes, des éléments différents sont ajoutés. Bien entendu, la composition des ingrédients dans chaque procédé est assez compliquée pour les différents minéraux mentionnés ; quelques fois des pierres précieuses sont également utilisées. Mais grosso modo, on peut les résumer de la façon suivante :

- l'élémentde cuivre pour le vert, provenant souvent du sulfate de cuivre, autrement dit le vitriol bleu ;
- le rouge obtenu principalement par un mélange d'ion ferreux (Fe^{2+}), et d'ion ferrique (Fe^{3+}), provenant de la rouille du fer, de marcassite ;
- le jaune formé grâce à l'élément de fer et d'arsenic du minérau orpiment ;
- le turquoise grâce à l'ion de cuivre, puis ajouté au sel d'alcali ;
- le blanc et l'effet opaque venus de l'étain, comme la céruse.

Quant à la cuisson, le four de verrier ou le four à fondre l'or sont mentionnés pour mélanger des sortes différentes de mînâ fondus. Le feu doit être uniforme. La température de la cuisson doit être assez basse.

À l'époque ilkhanide, l'ouvrage d'Abu al-Qâsem, considéré pendant longtemps comme le seul traité sur la céramique, enregistre la céramique mînâ'i différemment du livre antérieur. Selon sa chronologie, la technique du mînâ'i, appelée ici *haft-rang,* le sept-couleurs, fut oublié à sonépoque. Mais d'après la description, c'est une technique correspondant à celle du *lâjvardina*[630] :

[627] PORTER, Y. , 2004, in *Sciences, Techniques …*, p. 344-45.
[628] PORTER, Y. , *2011, Le prince… ,* p. 231.
[629] PORTER, Y. , 2004, in *Sciences, Techniques… ,* p. 348-352
[630] PORTER, Y. , 1998, in *La sience dans le monde iranien…,* p. 178 ; la version anglaise paraît absurde sur ce point cf.

« … Toutes les pièces dorées, qu'il s'agisse d'inscriptions ou autres, sont faites ainsi, et [cela] si on veut faire des pièces à sept couleurs (âlât-e haft-rang), qui sont de nos jours tombées dans l'oubli, et Dieu sait ce qui est bien! [*variante : si on veut des pièces aux sept couleurs, qui sont de nos jours tombées dans l'oubli, et qui sont appelées *lâjvardina* dans le langage des gens du métier, on en trouve dans les bourgs et les mausolées et on les fait de la même manière [que les haft-rang ?] puis on les cuit ; mais Dieu connaît la vérité des choses]…[631] »

Les couleurs sont mélangées à la fritte, qui est composée de silice et de soude comme mentionné précédemment. Les couleurs différentes s'obtiennent également grâce à des métaux ajoutés : la pierre de Qamsar, probablement l'hématite pour le rouge ; l'étain pour le blanc ; le *muzarrad* pour le noir, qui est probablement un minéral situé dans la région de Na'in (composé de 85% de chromite, 10% de manganèse et 5% de silicate de magnésium[632]) ; la limaille de fer pour le jaune. A propos de la cuisson, Abu al-Qâsem mentionne une sorte de casette pour chaque objet, mis à cuire dans un four à feu doux, du matin au soir.

Précisément concernant la céramique *lâjvardina*, l'ouvrage d'Abu al-Qâsem est l'unique source. Cette appellation n'était pas courante chez les potiers iraniens du 13^{e} siècle. D'après le mot « lâjvard », on arrive de définir ce groupe de poteries, comme mentionné au début du chapitre. Mais, sauf la couleur bleue qui peut être bien assurée, le type de gisement ou de pierre indiqués par ce mot n'est pas identique dans les différents textes[633]. Seulement pour Abu al-Qâsem, il y a déjà trois formules concernant « lâjvard » dans le chapitre concernant la céramique : le lâjvard-e soleymâni de Qamsar, celui du Farangestân et lâjvard rouge[634]. Le premier est accepté comme un minerai de cobalt dans la région de Qamsar et Kashan[635], identifié précisément comme la cobaltite (CoAsS) par E. W. FitsHugh et W. M. Floor[636]. Le Lâjvard du Farangestân est souvent associé à deux minéraux d'Allemagne : l'un est l'asbolane contenant du manganèse ; l'autre est la skuttérudite

ALLAN, J. W. , « Abû'L-Qâsim's Treatise on Ceramics », in *Iran,* 1973, vol. 11, §28, p. 114-115, 120.

[631] Le passage entre deux crochets[*] n'apparait pas dans l'édition persane, sans doute s'agit-il de variantes apparaisant dans la version de Londres (B. L. Or. 9605). Cf. SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, *Tombeaux…* , p. 221, note 126.

[632] ALLAN, J. W. , 1973, in *Iran,* vol. 11, §9, p. 117; PORTER, Y. , *2011, Le prince… ,* p. 72-73.
Le noir du muzarrad sert principalement au décor sous-glaçure chez les potiers. Il est discuté dans le chapitre suivant.

[633] Généralement, trois types de minéraux peuvent être indiqués pour ce terme : le lapis lazuli, l'azurite et un oxyde de cobalt. Cf. PORTER, Y. & VESEL, Ž. , « La joaillerie et la peinture : approvisionnement en pierres et pigments dans l'Iran médiéval », *Res Orientales*, vol. V, 1993, p. 147-156

[634] ALLAN J. W. , 1973, *Iran*, p. 112, § 8 ; PORTER, Y. & VESEL, Ž. , 1993, *Res Orientales*, vol. V, p.153

[635] ALLAN J. W. , 1973, *Iran*, p. 116-117

[636] PORTER, Y. & VESEL, Ž. , 1993, *Res Orientales*, vol. V, p.153, note. 145.

($(Co,Ni)As_3$)[637]. Le troisième type, le lâjvard rouge indique l'érythrite ($Co_3(AsO_4)_2 8H_2O$), provenant probablement d'Anârak, au sud-est de Kashan. Néanmoins, les minéraux asbolane à Qamsar ou à Kashan ne sont plus exploités depuis longtemps. En même temps, le cobalt provenant d'Europe, connu à partir du 14e siècle, paraît unique sur le marché de Kashan en 1973[638].

D'ailleurs, il y a une autre occurrence du « lâjvard » (lâjvard-e 'amali) mentionnée par Abu al-Qâsem dans le chapitre sur le lapis-lazuli. Le terme est aussi observé dans *Jowhar-nāme-ye Nezâmi*, où le mînâ-e soleymânî et le vert, composés de « lâjvard », sont fabriqués avec un mélange de pierre lapis[639]. Quand à Abu al-Qâsem, une formule est également donnée :

« prendre un *man* de *shekar sang*, 100 *deram* de *malh-e shakhâr,* et 40 *deram* de (? …) *soleymâni* (un mot manquant dans la manuscrit de l'édition) ; broyer le tout finement avec du séné, et le mettre dans des vases en terre glaçurée au four à *Kâshi* ; une fois cuit, le produit est broyé à nouveau et donne une excellente couleur »[640]

Il s'agit d'un mélange d'un type de silicate, agent de base de la vitrification, d'un type de sel alcalin, et d'un élément qualifié de *soleymâni,* c'est-à-dire une couleur bleue. Ce dernier était souvent considéré comme l'oxyde de cobalt, car la formule était interprétée pour une imitation du lapis-lazuli. Récemment, l'existence du vrai lapis-lazuli dans la glaçure de la céramique *lâjvardina* est affimée par spectre Raman[641]. Cette formule peut en conséquence être constatée comme un procédé semblable au celui du mînâ vert de Neyshâpuri, qui arrive à constituer une glaçure bleue de poterie. En bref, selon Abu al-Qâsem, le bleu du *lâjvardina* provient généralement du minerai cobaltifère, mais aussi du lapis-lazuli.

[637] PORTER, Y. & VESEL, Ž. , 1993, *Res Orientales*, vol. V, p.154.
[638] FITSHUGH, E. W. & FLOOR, W. M. , *Encyclopaedia Iranica,* Vol. V, Fasc. 8, article « Cobalt », p. 875.
[639] PORTER, Y. , 2004, in *Sciences, Techniques …*, p. 348-49.
[640] PORTER, Y. & VESEL, Ž. , 1993, *Res Orientales*, vol. V, p.155
[641] COLOMBAN, Ph. , « Lapis lazuli as unexpected blue pigment in Iranian *Lâjvardina* ceramics », *Journal Raman Spectrocs*, vol. 34, 2003, p. 420-423.

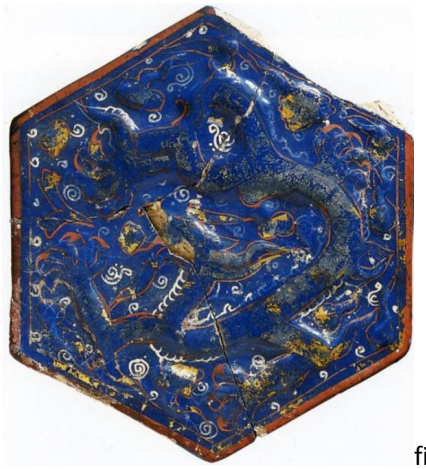


fig. 3



fig. 4

Fig. 3 Carreau hexagonal à pâte siliceuse, à glaçure bleu cobalt, à décor polychrome et doré du type *lâjvardina* sur couverte, moulé en relief, daté des années 1270, provenant de Takht-e Soleymân, conservé dans le Museum für Islamische Kunst, Berlin, inv. n° I. 6/71C ; H. 21,3 cm, L. 18,7 cm.
Fig. 4 Carreau double pentagonal à pâte siliceuse, à glaçure bleu cobalt, au décor polychrome et doré du type *lâjvardina* sur couverte, moulé en relief, fin du 13e- début du 14e siècle, provenant probablement de Takht-e Soleymân , collection Keir, inv. n°196 ;
H. 15,4 cm, L. 24,4 cm.

Les deux ouvrages distincts de plus de cent ans, présentent ensemble des émaux colorés par des oxydes métalliques. D'après ces sources historiques, cette filliation du décor polychrome sur glaçure semble avoir persévéré. Mais, serait-elle la seule vérité réprésentée également par la poterie qui parvient à nos jours ? La partie suivante concerne des examens qui démontrent certains procédés de ce type de décor.

4.1.2 Procédés compris à partir des examens récents .

A ma connaissance, le seul examen par microscope électronique à balayage (MEB) afin de constater la technique de céramique mînâ'i est réalisé par l'équipe de R. Mason[642]. A la base de cette analyse et d'autres études précédentes, les matières et la cuisson de ce type de décor de petit feu sont plus au moins éclaircies.

D'abord, l'application du terme « mînâ'i » dans les textes anciens, et sa traduction en émail, ou émaux s'avère assez équivoque, car cela fait confondre avec le cloisonnné ou le verre émaillé. Qu'est-ce que c'est réellement ?

[642] MASON, R. B. et al. , « Advances in polychrome ceramique in the Islamic world of the 12th century AD », in *Archaeometry*, vol. 43, 2001, part. 2, p.191-209.

Les émaux utilisés chez les potiers présentent en fait les mêmes matériaux essentiels des émaux en bijouterie ou en verrerie[643]. Il s'agit d'une substance vitreuse, selon le besoin de la deuxième cuisson aux températures différentes, ajoutée à des fondants adaptés, le plus souvent du plomb. J. Soustiel signale la possibilité de mélanger l'argile (engobe) colorée avec la substance vitreuse pour le décor du mînâ'i[644].

Selon l'analyse WDS (l'analyse dispersive en longueur d'onde) de R. Mason, la même substance peut être identifiée pour son utilisation dans la glaçure et les décors peints. La teneur de la silice (SiO_2) dans les quatre échantillons examinés (ROM. 07, ROM. 12, ROM. 28, RYY. 29), présente une légère réduction dans les endroits colorés par rapport à la glaçure. Cette diminution est plus clarifiée par les composants structuraux[645] : le creux de la teneur en silice est l'endroit où sont concentrés les pigments. Il s'agit d'un type de cristal, le pyroxène sodico riche de cobalt ou de fer[646]. D'après les photos SEM-BSE, ce type de cristal occupe une grande majorité de la couche colorée. C'est-à-dire, la quantité de médium vitreux mélangé avec le pigment n'est vraiment pas importante. Au lieu d'appeler ce type de décor peint « émaux », il semble que « engobes » soit plus convenable. Ce phénomène ressort manifestement sur les carreaux du *lâjvardina* à la fin du 13 et début du 14^{e} siècle. Les traits rouges, surtout, sont mats, terreux et poreux ; ce sont des engobes, au lieu d'émail[647].

Deuxièmement, d'après l'observation de l'apparence, seulement les décors rouge, blanc et noir aux marges claires semblent bien appliqués sur la glaçure. Le décor avec d'autres couleurs, surtout la turquoise de cuivre, le bleu de cobalt, apparaît en revanche très flou, se fondant dans la glaçure générale[648]. Est-il convenable de le nommer comme décor « sur » glaçure ?

Représenté sur l'échantillon RYY. 29 de R. Mason, le décor bleu de cobalt, comme la partie noire de chrome, sont appliqués après la première cuisson de la glaçure. C'est prouvé par des bulles

[643] PORTER, Y. , 1998, in *La sience dans le monde iranien…,* p. 179 ; WATSON, O. , « Pottery and Glass : lustre and enamel », in *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, WARD, R. éd. , British Museum Press, 1998, Londres, p. 16.
[644] SOUSTIEL, J. , 1985, *Islamique Céramique …* , p. 96, exemplaires référenciés : Tessons 28-30, p. 372.
[645] MASON, R. B. al. , 2001, *Archaeometry*, part. 2, p. 196-197, table 3, 4.
[646] Les couleurs différentes dépendent de composition de métaux différents : l'échantillon bleu présente une composition chimique riche en cobalt ; l'échantillon rouge est composée de fer.
[647] SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, *Tombeaux de paradis …* p. 217.
[648] SOUSTIEL, J. , 1985, *Islamique Céramique … ,* p. 389, ill. « coupe d'un fragment de céramique à décor minaï, sur fond blanc » ; WATSON, O. , 1998, in *Gilded and Enamelled Glass …* , p. 17.

concentrés à l'interface de la couche de glaçure et de celle du décor. En revanche, sur la photo MEB de l'échantillon ROM. 28, la glaçure semble avoir envahi la couche de décor brun. Cela indique une décoration directement mise sur la glaçure crue. Effectivement, il s'agit d'une techniquetechnique de décor « dans » la glaçure[649]. Bien que le terme « sur » glaçure ne soit pas approprié pour ce type de décor, l'utilisation de la deuxième cuisson apparait commune. L'observation à l'œil nu est difficile pour déterminer le vrai procédé de décor. L'étude de R. Mason nous confirme que la fabrication de la céramique mînâ'i est très compliquée ; des couleurs différentes correspondent à des techniques différentes. Cette complexité cause probablement une courte période pour ce type de poterie.

Dernièrement, la deuxième cuisson à température basse peut d'un côté évider une déformation du biscuit ; de l'autre assurer une fusion des décors polychromes avec la glaçure. Généralement, plus de fondant permet une température plus basse. Selon R. Mason, la détection du plomb et de la soude dans la substance vitreuse pigmentée présente une teneur assez similaire à celle de la glaçure. Cela implique la température pour une cuisson mature des émaux assez proche à celle de la cuisson principale. Les chercheurs suggèrent le même secteur de température entre 890 à 920 °C pour les deux cuissons ; plus rapide pour la seconde en considérant le phénomène vésiculaire irrégulier[650].

4.1.3 Technique du *lâjvardina*

Les procédés de la fabrication de la céramique *lâjvardina* ne diffèrent généralement pas avec ceux du mînâ'i. Effectivement, l'étude de R. Mason confirme la filiation entre les deux types. La glaçure bleue cobalt présente la même composition que l'émail bleu cobalt, qu'il soit appliqué avant ou après la première cuisson. L'écart de température entre les deux cuissons est plus faible contrairement aux déductions anciennes[651]. Cela nous persuade aisément de l'habileté d'utiliser l'oxyde de cobalt pour décorer la céramique, avant la popularité du *lâjvardina* à l'époque ilkhanide. Quand à cette couleur bleue, l'analyse du spectre Raman réalisée par P. Colomban confirme qu'une

[649] MASON, R. B. al. ,2001 , in *Archaeometry*, vol. 43, part. 2, p. 205, fig. 6-8, 11.
[650] MASON, R. B. al. ,2001 , in *Archaeometry*, vol. 43, part. 2, p. 205, 207, Table 4.
[651] La température maximum de la deuxième cuisson était proposée à 750°C, d'après la situation du verre émaillé. Cf. MASON, R. B. al. ,2001 , in *Archaeometry*, vol. 43, part. 2, p. 207.

couche de poudre de lapis-lazuli est appliquée sur la pâte, recouverte par la glaçure de cobalt[652]. L'ion soufre (S_n^-) dans une structure cristalline particulière du lapis-lazuli présente une couleur bleue. Ce bleu rehausse la couleur de la glaçure, surtout quand la teneur en cobalt n'est pas suffisante. Puis, les analyses de dosage des éléments (EDX) présentent une incorporation du lapis-lazuli dans la glaçure cobaltifère. La stabilité thermique du lapis-lazuli jusqu'à 1100°C[653] est suffisante pour la première cuisson de la glaçure entre 850 et 950°C[654].

Les procédés des décors sur glaçure sont présentés d'après l'étude des spécialistes américains sur les carreaux de *lâjvardina* provenant de Takht-e Soleymân. Après la cuisson de la glaçure bleu cobalt ou turquoise, la feuille d'or est appliquée sur la glaçure où sont limées des rayures aux endroits demandés. Après cette application, les lignes en noir, blanc et rouge sont peintes pour déterminer des motifs. Une cuisson finale de petit feu rend les décors colorés fondu sur la glaçure et la feuille d'or, stabilisant mécaniquement le décor d'or[655]. Différente d'une polychromie plus variée du mina'i, la palette du *lâjvardina* est réduite aux noir, blanc et rouge, puis avec la feuille d'or. Il semble que c'est une simplification de la technique sophistiquée du mînâ'i : moins de couleurs utilisées, moins de variété pour leur application et les cuissons.

Succédant au mînâ'i, la céramique *lâjvardina* décline dans les derniers décennies du 14^{e} siècle : les deux pièces datées les plus tardives étant de 1374 et de 1376, conservées séparément dans le musée de Berlin [656](fig. 5a, b) et la collection de Nasser D. Khalili [657](fig. 6a, b). Pour l'époque suivante, à la suite de la céramique *lâjvardina*, le décor de petit feu sur glaçure se poursuit en Asie centrale, surtout pour les carreaux, comme le cénotaphe de Quthâm ibn 'Abbâs, la façade du mausolée dite de Ulugh Sultân Beygom au Shâh-e Zende de Samarcande[658].

[652] COLOMBAN, Ph. , 2003, *Journal Raman Spectrocs*, vol. 34, p. 420-423.
[653] COLOMBAN, Ph. , « Routes du lapis lazuli, *lâjvardina* et échanges entre arts du verre, de la céramique et du livre », *Taoci*, n° 4, 2005, p. 145, 149.
[654] SOUSTIEL, J. , & PORTER, Y. , *Tombeaux …*, p. 179.
[655] HIRX, J. et al. , 2002, in *the Legacy …* , p. 237
[656] L'exactitude de la date et de l'inscription de cette pièce devraient être vérifiée, car certaines parties du récipient sont repeintes. SOUSTIEL, J. , *Céramique Islamique …* , p. 98 ; PORTER, Y. , 2011, *Le prince … ,* p. 117, note 1, p. 283, pièces datées n° 257.
[657] GRUBE, E. J. , « Notes on the decorative arts of the Timuride period. III : On a type of Timurid Pottery design: the flying-bird-pattern », in *Oriente Moderno*, 1996, Anno XV (LXXVI), vol. 2, p. 601-609, fig. 9
[658] SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, *Tombeaux…* , p. 223.


a


b

Fig. 5a,b : Bol du type *lâjvardina*, à glaçure bleu, aux décors peints en blanc et rouge sur glaçure ; avec l'inscription au fond « Premier jour du mois *rajab de l'année 776(Décembre 1374)* » ;
Conservé au Museum für Islamische Kunst, Berlin, inv. n° I. 24/66
H. 9 cm; D. ouverture 16,8 cm.


a


b

Fig. 6a,b : Bol du type *lâjvardina*, à glaçure bleu, aux décors peints en blanc et rouge sur glaçure ; avec l'inscription de la datation du mois *muharram* de l'anné 778(mai-juin 1376), conservé à la Collection de Nasser D. Khalili, inv. n° pot 503 ; H. 9,5 cm; D. ouverture 16,9 cm.

4.1.4 Décor lustré

C'est un type de décor sur glaçure souvent utilisé sur la céramique islamique, prospérant encore à l'époque mongole. Mais, son équivalant chinois peut être très rarement trouvé. Sa technique est donc brièvement introduite juste pour un échantillon potentiellement comparable (fig. 21).

Le décor au lustre est remarqué par son apparence à reflet métallique. Cette brillance est formée par une mince pellicule de sels métalliques (souvent du cuivre), qui sont réduits par une cuisson réductrice de 650°C. Au-dessus de cette température, la formation de dioxyde de carbone

empêcherait la réduction des sels métalliques[659]. Les teintes différentes du lustre proviennent des compositions variées des ingrédients métalliques. Dans le *Jowhar-nâme-ye Nezâmi,* il y a déjà vingt-quatre formules enregistrées. Parmi elles, la première formule pour la couleur or fait intervenir l'argent brûlé au soufre jaune, le cinabre et le colcotar (l'oxyde ou sulfate basique de fer)[660]. Abu al-Qâsem ajoute encore une note complémentaire très simplifiée : « En fait, l'hématite avec l'argent grillé donnent le même résultat. Ce qui a été régulièrement mis au feu réfléchit comme de l'or rouge et brille comme la lumière du soleil »[661]. Les sels ferriques mentionnés dans les deux formules présentent son importance pour la teinte jaune du lustre, en imitation de la brillance de l'or.

À l'époque mongole, le décor lustré des carreaux est largement appliqué surtout sur un fond blanc, quelques fois rehaussé par du bleu ou du turquoise (fig. 7, 8[662]). Pour un revêtement autant étincelant que celui de l'or sur les *lâjvardina*, les carreaux à décor de lustre coûtent beaucoup moins chers. Pour les Mongols qui sont connus pour leur prédilection de l'or, le décor au lustre est certainement un choix indubitable.


fig.7


fig.8

Fig. 7 : Carreau, datant 1270-1275, provenant de Takht-e soleymân, conservé auVictoria and Albert Museum, Londre, inv. n° 1841-1876 ; H. 31,5 cm, L. 32,3 cm.
Fig. 8 : Carreau, datant 1270-1275, conservé au Victoria and Albert Museum, Londre, inv. n° 541-1900 ; H. 35,7 cm, L. 36,5 cm.

[659] PORTER, Y. , 2011, *Le prince …* , p. 103
[660] Idem. p. 243-244
[661] PORTER, Y. , 2011, *Le prince …* , p. 101 ; ALLAN, J. W. , 1973, *Iran*, p. 114.
[662] WATSON, O. , *Persian Lustre Ware,* Faber & Faber, 1985, Londres, pl. L, p. 136.

4.2 En Chine :

Pendant les 13e et 14e siècles, la céramique à décor sur glaçure en Chine constituait un groupe peu nombreux d'exemplaires. Par rapport à la palette diaprée sur la poterie islamique, seulement les couleurs rouge, vert et quelques fois jaune sont présentes. L'application de l'or sur céramique apparaît encore plus rare sur les pièces princières. Cette technique encore primaire comparée avec son développement aux époques suivantes comme *wucai, doucai* etc. …, peut quand même être remontée au moins du 12e siècle selon les données archéologiques. Une appellation *honglücai*, couleurs rouge et vert, est largement utilisée pour résumer ce type de technique.

4.2.1 Début de la technique du *honglücai 红绿彩*

Le décor rouge et vert sur glaçure est certainement utilisé d'abord sur les céramiques blanches du nord de la Chine. Cette technique commence par un décor rouge sur couverte sur le seul exemplaire connu : un bol du type Ding conservé dans le Shanghai Museum présente trois caractères « chang-shou-jiu, l'alcool de la longévité » écrits en rouge sur couverte (fig. 9)[663]. Selon les découvertes tardives dispersées dans les anciens quartiers urbains de la province Henan, WANT Ye propose une motivation initiale de cette technique du rouge sur glaçure : le rajout sur poterie finie d'une marque (produit ou propriétaire) dans des boutiques urbaines[664]. Il signale un texte ancien dans le *Baibao zongzhen ji 百宝总珍集,* qui enregistre ce type de marque observée sur la porcelaine du type Ding avant la dynastie Song du Sud : « … la pâte de l'ancienne poterie Ding est belle ; (parmi elle) celle de Qiao niangzi (Dame Qiao) à la capitale est la meilleure, dont le fond est marqué par « Qiao » incrusté ou cuit en rouge … ». L'exemplaire de Shanghai présente donc bien ce rajout. Pourtant ce type d'exemple de Ding est extrêmement rare, sans aucune découverte archéologique pour l'instant.

Le décor sur glaçure en rouge et vert, quelques fois avec jaune, apparait par contre pour la première fois sur les grès du type Cizhou. Il semble beaucoup plus développé sur ce type de production rurale, car le fond blanc constitue une condition importante pour ce décor polychrome. Elles sont découvertes sur une trentaine sites archéologiques se concentrant dans les provinces Henan, Hebei, Shandong et Shanxi[665]. Ce sont principalement des vaisselles et des statues (fig. 10,

[663] Cf : http://www.shanghaimuseum.net/cn/dcjx/tcq_view.jsp?id=512&lb=15&sd=0&isjp=0; (08/08/2014)

[664] « …古定土脈好，唯京師喬娘子位者最好，底下朱紅或碾或燒成喬字者是也…» Cf. WANG Ye, « Henan zhongbu Yibei faxian de zaoqi youshang duose caihui taoci », *Wenwu*, 2006, n°2, p. 87-88.

[665] QIN Dashu & MA Zhongli, « lun honglücai ciqi », *Wenwu*, 1997, n° 10, p. 55; LÜ Jun & ZHOU Gaoliang, « Jindai

12). Les exemples du site Hebiji dans la province Henan sont découverts accompagnant un plateau de tour daté de 1169, « *(Jin Da) ding jiu nian ([金大]定九年)* », la neuvième année de (Da) ding[666]. En se référant au document historique concernant l'établissement en charge des affaires de poteries de la cour des Jin en 1167, Jiang Jianxin déduit précisément l'initiation de cette technique à partir ces années[667]. Considérant les pièces datants conservées dans le musée national de Tokyo[668] et celles exhumées dans les tombes aux environs de 1200[669], les chercheurs chinois acceptent généralement la deuxième moitié de la dynastie Jin comme le début de la technique du honglücai (fig. 10[670]).



Fig. 9 : Assiette du type Ding, au décor de lotus incisé, avec l'inscription rouge peinte sur glaçure « changshou jiu, 长寿酒 » (l'alcool de longévité), dynastie Song ;
Conservée au Musée de Shanghai, Shanghai ;
H. 3,9 cm ; D. max 9,6 cm ; D. base 3 cm.



Fig. 10 :Bol du type Cizhou, au décor peint en rouge et vert sur glaçure, avec l'inscription « Taihe yuan nian er yue shiwu ri ji 泰和元年二月十五日记 » (enregistré en 1ère année du Taihe, le 15 du 2ème mois), datant en 1201, dynastie Jin, collection Ataka ;
D. ouverture 15,2 cm

Cette technique n'est pas enregistrée dans le document historique avant le 16e siècle. Wang Zongmu l'a décrit dans le chapitre de la céramique du *Jiangxi sheng dazhi,* dont l'édition de 1556

honglücai de kaogu faixan ji qi lishi chuancheng », *Zhongyuan wenwu =Cultural Relics of Central China*, 2011, n° 3, p. 85-87.

[666] Hebishi bowuguan, « Henansheng Hebiji ciyao yizhi 1978 nian fajue jianbao », in *Zhongguo gudai yaozhi diaocha fajue baogao ji*, Wenwu bianji weiyuanhui éd. , Wenwu chubanshe, Beijing, 1984, p. 336, fig. 10.

[667] JIANG Jianxin, « Zhongguo zaoqi youshangcai zhi yanjiu shangpian », *Nanfang wenwu=Relics from South*, 2003, n°4, p. 83-90.

[668] Deux pièces sont datées en 1201, une en 1230. Cf: MINO Yutaka, « Cizhou Type Ware : Decorated with Enamel Overglaze Painting», in *Proceedings of the International Conference on "Chinese Archaeology Enters the Twenty-first Century"*, Departement of Archaeology Peking University éd. , 1998, Beijing, p. 314-319
MIKAMI T. éd. , *Ceramic art of the world volume 13 : Liao, Chin and Yuan*, Shogakukan Inc. , 1981, Tokyo, p. 33, pl. 21.

[669] LÜ Jun & ZHOU Gaoliang, 2011, *Zhongyuan wenwu =Cultural Relics of Central China*, n° 3, p. 87

[670] ITOH, Ikutaro éd. , *Masterpieces of Old Chinese Ceramics from Ataka Collection : 15-28 sept. 1975*, Nihonbashi Mitsukoshi, 1975, Tokyo, p. 25, cat. n° 48.

est conservée aujourd'hui[671]. D'après sa description, le pigment rouge, *gonghong* （汞红）, provient du *qingfan* (青矾), vitriol vert ($FeSO_4 \cdot 7H_2O$.) ; le jaune, *jinhuang*, provient du *zheshi* (赭石), hématite ; le vert, *cuise,* provient du *gutongshui* (古铜水), propablement de l'eau du vert-de-gris ($Cu_2(OH)_2CO_3$). Les purifications des minéraux sont mêlées en suite avec le fondant de plomb. Les ratios sont différents d'après les couleurs. Selon la source donnée, on mêle une part de minéral raffiné avec cinq parts de plomb pour le rouge ; trois parts de minéral raffiné pour vingt-cinq parts de plomb pour le jaune. Finalement, à ces compositions, doivent encore être ajoutées de la gélatine de peau de bœuf, bien que ce procédé soit seulement mentionné pour la couleur rouge. D'après la description du Père d'Entrecolles sur les techniques du 18e siècle à Jingdezhen, des poudres de galet étaient ajoutées dans le pigment pour un décor sur glaçure. Ces poudres constituent en fait une base vitrifiable qui épaissit le pigment en évitant le fondu du décor dans la couverte. Cela correspond au fait observé pour la couleur verte, qui sert souvent pour remplir des espaces lignés en couleur rouge (fig. 10). Les poudres de galet ont donc probablement été ajoutées dans certains pigments à l'époque des Jin. En dépit de ces documents tardifs, un gisement riche en vitriol vert, source important du pigment rouge, est situé dans la province Shanxi. Ceci est remarqué dans l'histoire officielle de la dynastie Song[672]. Cette localisation explique par conséquent la première application de la technique sur les céramiques au nord de la Chine, surtout largement observée sur le type Cizhou.

4.2.2 Développement du *honglücai* à l'époque Yuan

Après l'invasion des Mongols, le décor sur glaçure en rouge et vert est encore observé sur la céramique du type Cizhou. Puis, en conséquence de l'immigration des potiers du nord, cette technique apparaît également à Jingdezhen. Après l'invention de la porcelaine « blanc d'œuf », ce décore y est appliqué d'une manière plus délicate.

Une analyse microstructurale sur le décore rouge du *honglücai* met en lumière une continuation de cette technique de la dynastie Jin jusqu'à la dynastie Yuan[673]. Huit échantillons provenant des

[671] *Taoshu,* 陶书 [Livre de la céramique], in *Jiangxi dazhi [Annales du Jiangxi]* compilé par WANG Zongmu, édition de la 35e année du Jiajing (1595), *juan* 7, article « Yanse (les couleurs) ».

[672] « 绿矾出慈，隰州及池州之铜陵县，皆设官典领，有镬户有鬻造入官市 (le vitriol vert provient à l'origine des régions comme Cizhou, Xizhou et Chizhou du district TongLing, où les établissements officiels s'installent ; les forges et les vendeurs [doivent] participer au marché officiel.) » *Songshi, shihuozhi 食货志* 7, *juan* 185, p. 4533.

[673] WANG Lihua et al. , « Youshang diwen hongcai chengse jili de chubu tantao = Microstructural Analysis of Red

sites archéologiques sont attribués aux trois époques : trois datés à l'époque des Jin et des Song, trois à l'époque des Yuan et deux à l'époque Ming. L'oxyde ferrique (Fe_2O_3) constitue le colorant du rouge de tous les spécimens, qui se forme par cuisson oxydante. Selon la photographie MEB sur un spécimen de la dynastie Ming (fig. 11), la couche colorée est flottante sur le fondant plombifère, au dessus de la couverte du récipient[674]. Pour cette raison, le décor sur glaçure présente toujours une apparence mate et opaque. La couleur jaune provient aussi de l'ion ferrique (F^{3+}). Une seule différence par rapport à celle du rouge : l'oxyde ferrique est plus dilué par le fondant plombifère dans le pigment jaune (environ 3% de Fe_2O_3 dans le jaune, contre 30 à 50 % dans le rouge[675]). Ce grand écart de la composition dans les pigments correspond à la description de Wang Zongmu mentionnée plus haut. Considérant la teneur en plomb importante dans ce type d'émail, on déduit la température d'environ 800°C de cette deuxième cuisson pour le décor. Contrairement au petit écart de température entre deux cuissons chez les potiers iraniens, la couverte calco-alcaline vernissée sur la céramique du nord de la Chine à l'époque des Jin et des Yuan demande une cuisson d'au moins 1150°C[676].

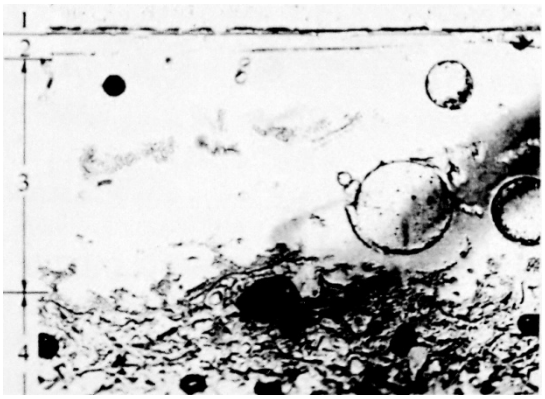


Fig.11 Photographie MEB, d'un spécimen de décor rouge sur glaçure (100X)
1, niveau du décor rouge ;
2, niveau de l'émail plombifère ;
3, niveau de la glaçure calco-alcaline ;
4, niveau de la pâte.

La poterie à décor rouge et vert sur glaçure constitue toujours un groupe peu nombreux, dispersée largement dans les sites du type de Cizhou. Après l'invasion des Mongols, les principales découvertes de fours sont présentes d'abord dans le site de Guantai dans la province Hebei, de la période III (fig. 12)[677] ; ensuite, dans le site de Bayi à Changzhi, dans la province Shanxi (fig. 13)[678].

decorations in Red-and-Green Color Porcelains (Honglücai) », in *Shanxi daxue 2008 nian quanguo boshisheng xueshu luntan (kexue jishu zhexue)*, septembre 2008, Université de Shanxi, p. 1152-1160.

[674] ZHANG Fukang, *Zhongguo gutaoci de kexue*, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, p. 135, fig. 12. 3.

[675] ZHANG Fukang, 2000, *Zhongguo gutaoci …* , p. 125.

[676] Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou …* , p. 540, Table. II.

[677] C'est une période attribuée à la fin des Jin avant les années 1220, pendand les guerres contre les Mongols, où commence le déclin du site. Cf. Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou …* , p. 309- 312, pl.34

Les poteries exhumées dans ce dernier site, composant la production majoritaire du four, sont une expérimentation de cette technique. Malgré d'absence d'objet datant, elles sont attribuées à une époque suivant la Période III du site de Guantai, donc au moins au début de l'époque mongole. Mais selon les découvertes funéraires ou dans des caches, ce type de céramique fabriqué au nord peut être constaté jusqu'à la dynastie Ming : par exemple, le bol découvert dans la tombe 28 de la nécropole Zhenzishan, à sud de la ville Xanadu, « la capitale haute » de Khubilaï Khan[679] ; les récipients découverts dans la ville Jininglu, ancien centre commercial situé au bord méridionale de la steppe mongole, dans la région Ulaan Chab de la Mongolie-Intérieure (fig. 14)[680] ; le bol provenant de la tombe M6027, daté probablement à la fin de la dynastie Yuan[681].



Fig. 12 : Tessons de statues aux décors rouge, vert et noir, peints sur glaçure, exhumés dans le site de Guantai, dans la province Hebei, Période III, 2ème moitié de la dynastie Jin ;
1er rang de gauche à droite : 1, H. 5,7 cm, L. 4,5 cm ; 2, H. 5,7 cm, L. 3,9 cm ; 3, H. 6,1 cm, L. 3,5 cm.
2ème rang de gauche à droite : 1, L. 8 cm ; 2, Ép. 1,5 cm.
3ème rang de gauche à droite : 1, H. 3,3 cm, L. 2,7 cm ; 2, H. 3,3 cm, L. 2,3 cm; 3, H. 3,8 cm, L. 4,2 cm.

[678] Shanxisheng kaogu yanjiusuo, « Shanxi Changzhi Bayiyao shijue baogao », *Wenwu jikan*, 1998, n° 3, p. 3-24, 57, fig. 10-1
LÜ Jun & ZHOU Gaoliang, « Shanxi, Hebei diqu chutu de Jindai honglücai ciqi de bijiao yanjiu », *Wenwu shijie = World of Antiquity*, 2011, n° 2, p. 9-10
[679] Neimenggu wenwu kaogusuo et al. , « Yuanshangdu chengnan zhenzishan nanqu muzang fajue baogao », in *Neimenggu wenwu kaogu wenji*, LI Yiyou, WEI Jian éds. , vol. 1, p. 653, fig. 13-2.
[680] CHEN Yongzhi éd. , *Neimenggu Jininglu gucheng yizhi chutu ciqi = Porcelain Unearthed from Jininglu Ancient City Site in Inner Mongolia*, wenwu chubanshe, 2004, Beijing, p. 10-11, pl. 148, p. 205.
[681] QIN Dashu & MA Zhongli, 1997, w*enwu*, n° 10, p. 56, fig. 21-1.

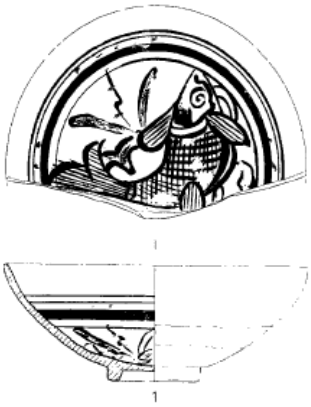


fig. 13



fig. 14

Fig. 13 : Dessin d'un tesson de bol du type Cizhou, à décor rouge et vert sur glaçure, exhumé dans le site de Bayi, dans la province Shanxi, début de la dynastie Yuan ; H. 6 cm, D. ouverture 17,2 cm, D. base 5,2 cm
Fig. 14 : Assiette du type Cizhou, à décor rouge, vert et jaune sur glaçure, dynastie Yuan, exhumée à Jininglu, Mongolie-Intérieure ;
H. 5,7 cm, D. ouverture, 22,3 cm, D. base 7,9cm

Les potiers refugiés du nord amenèrent leur savoir-faire au Sud : la glaçure turquoise, par exemple, mentionnée dans le dernier chapitre, la technique du « petit feu » du *honglücai* également transplantée à Jingdezhen, où elle développe jusqu'à son apogée dans les dynasties suivantes. Ce type de décor est directement appliqué sur la poterie locale, la porcelaine « blanc d'œuf ». La raison de son émergence tardive à Jingdezhen est probablement liée à l'invention de ce type de porcelaine. Le type traditionnel, la porcelaine blanc bleuté, ne supporte pas une cuisson de plus de 800°C, avant l'ajout du kaolin dans la pâte et la glaçure[682] : sa couverte devenant jaunâtre et craquelée n'est plus convenable pour le décor appliqué dessus. Les découvertes sont rarement observées à Jingdezhen, seulement trois tessons exhumés sur les sites de Luomaqiao et de Dukou[683]. Mais les pièces plus complètes et plus nombreuses sont constatées en Asie du Sud-est (fig. 17)[684]. En 1976, 4 pièces au décor rouge et vert, découvertes à Pureto Glera aux Philippines sont publiées par J. Addis[685]. Deux exemples sont exhibés en 1984 à Hongkong comme marchandise d'exportation. Le décor jaune sur glaçure est pour la première fois observé sur la poterie des Yuan

[682] Voir § 1.2.2 Recette « binair » de la pâte porcelaineuse à Jingdezhen
Cf. JIANG Jianxin, « Zhongguo zaoqi youshangcai zhi yanjiu xiapian », *Nanfang wenwu=Relics from South*, 2004, n°2, p. 58
[683] JIANG Jianxin,2004 , *Nanfang wenwu=Relics from South*, p. 56
[684] WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , *Zhongguo taoci Quanji = The Complete Works of Chinese Ceramics, Yuan II, vol. 11*, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, p. 297, cat. n° 247.
[685] ADDIS, J. M. , *Shu fu type wares excavated in the Philippines*, Research Foundation in Philippine Anthropology and Archaeology éd. , 1976, Manila, p. 11-12, cat. n° 51-54.

(fig. 15 & 16)[686].

Par ailleurs, un groupe de porcelaine « blanc d'œuf » encore plus rare est signalé par certains céramologues. Il se caractérise par des motifs appliqués en léger relief, des décors non seulement d'émaux polychromes, également dorés. Wang Qingzheng signale un groupe de ce type de porcelaine observé à Hongkong en 1994 qui est probablement parvenu du continent chinois[687]. Selon Ye Peilan, deux récipients ont été constatés à Pékin en 1987[688]. Sur ces deux exemples, Geng Baochang estime que ce type de décor moulé en relief est inspiré du cloissoné venu d'Asie de l'Ouest. Ye Peilan signale également que Feng Xianming a observé des poudres blanches mélangées dans les ornements qui rendent la couleur plus douce. Malgré ces témoignages, un seul échantillon est parvenu d'un contexte assez fiable (fig. 18)[689]. C'est une coupe à piédouche découverte dans une cache inédite en Mongolie-Intérieure. Le décor est presque complètement perdu : quelques parties vertes et dorées conservées. À cause de son extrême rareté, il y a beaucoup de questions à vérifier ainsi que son authenticité. Sa relation avec le monde islamique reste à démontrer.


fig. 15


fig. 16

Fig. 15 : Bol de porcelaine « blanc d'œuf », aux décors rouge, vert et jaune sur glaçure, 1ère moitié du 14e siècle, conservé dans l'Oriental Ceramic Society of Hongkong ; D. 11,75 cm
Fig. 16 : Coupe de porcelaine « blanc d'œuf », aux décors rouge et vert sur glaçure, 1ère moitié du 14e siècle, conservée dans l'Oriental Ceramic Society of Hongkong ; H. 4,5 cm.

[686] MACINTOSH, D. , « Shufu Wares », in *Jingdezhen Wares, the Yuan Evolution*, HIN-CHEUNG L. éd. , Université de Hongkong et Fung Ping Shan Museum, 1984, Hongkong, cat. n° 102, 103, p. 42, 61, 131,
[687] WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , 2000, in *The Complete Works of Chinese Ceramics … ,* vol. 10, p. 20.
[688] YE Peilan, « Zhongguo caici de fazhan shiai – Yuandai Jingdezhen de youxiacai he youshangcqi », *yishu yu touzi = Art & Investment*, 2007, n° 7, p. 55.
[689] WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , 2000, in *The Complete Works of Chinese Ceramics … ,* vol. 11, p. 296, cat. n° 246.
Mais, il est récemment identifié comme une porcelaine blanc bleuté. L'information de Wang Guangyao (Palace Museum, Beijing)


a


b

Fig. 17 a, b : Bol au décor rouge et vert sur glaçure, dynastie Yuan, provenant de Jingdezhen, exhumé aux Philippines, Collection M. John Lim ;
H. 6,3 cm, D. ouverture 12 cm,



Fig. 18 : Coupe sur piédouche, porcelaine *qingbai*, au décor coloré sur glaçure, avec application de feuille d'or, dynastie Yuan, exhumée dans une cache à Ulan Hot, en Mongolie-Intérieure, conservée au musée de Ulan Hot ;
H. 9,3 cm ; D. ouverture 11, 3 cm ; D. base 6,2 cm

4.2.3 Décor d'or

Le décor de feuilles d'or, considéré comme un symbol de luxe suprême, est très rarement observé sur les sites archéologiques. Il est utilisé comme un décor de « petit feu », sur plusieurs types de poteries. D'après les exemples conservés de nos jours, la porcelaine du type Ding avec des décors d'or est constatée pour la première fois[690]. Les tessons à couverte turquoise mentionnés dans le chapitre précédent sont découverts dans la manufacture impériale à la fin de la dynastie Yuan[691]. L'ornement doré est aussi visible sur la porcelaine blanche du type « blanc d'œuf » découverte dans une cache à Gao'an (fig. 19), et sur les porcelaines à courverte bleu cobalt dans une cache à Baoding (fig. 20)[692]. Les objets accompagnant ces exemples sont également de qualité

[690] Quelques exemples sont conservés dans les musées au Japon, par exemple une assiette de porcelaine blanche du type Ding, datée des 11e et12e siècles, conservée dans le musée national de Tokyo (inv. n°TG2919), dont les décors dorés aux motifs de grues et de nuages disparaissent presque entièrement.
[691] LIU Xinyuan, « Yuan Wenzong, Tutiemuer shidai zhi guanyao ciqi kao = Porcelain of the Official Kiln in the Era of Emperor Wenzong of the Yuan Dynasty », *Wenwu*, 2001, n° 11, p. 46-65
[692] LIU Jincheng éd. , *Yuandai Gao'an jiaocangqi*, zhaohua chubanshe, 2006, Beijing, p. 89.
Hebeisheng bowuguan, « Baodingshi faxian yipi Yuan dai ciqi », *Wenwu*, 1965, n° 2, p. 17-18, 22.
WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , *Zhongguo taoci Quanji = The Complete Works of Chinese Ceramics, Yuan II, vol. 11*, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, p. 296, cat. n° 244.

supérieure. D'après les notes historiques locales, les grandes familles nobles, la famille WU (Wu Xingfu, Wu Liangchen) à Gao'an, la famille ZHANG (Zhang Gui) à Baoding, sont considérées comme les possesseurs des caches[693]. Le dernier exemple remarquable est conservé dans le National Palace Museum à Taipei. Cette tasse avec une assiette est également à glaçure bleu cobalt, dont le décor doré subsiste seulement à l'état de traces irisées (fig. 21 a-c)[694]. Ce type de décor sur porcelaine, hérité de la dynastie Song, a en effet été interdit, même pour la cour, dans les années Zhiyuan, au début de la dynastie Yuan[695]. Mais ces découvertes dévoilent cette prédilection irrésistible pour la classe privilégiée.

Quant à la technique de ce type de décor doré, Zhou Mi, lettré de la dynastie Song du sud, a mentionné dans son recueil, le *Zhiya tang zachao* une manière de coller des feuilles d'or avec du jus d'ail avant la cuisson[696]. C'est la seule source datée d'avant l'époque mongole, d'après mes connaissances. Selon Jiang Jianxin, l'utilisation du jus d'ail semble bien possible, car ce procédé est encore au courant chez les potiers actuels à Jingdezhen[697] : les poudres d'or mélangées avec le fondant plombifère sont diluées dans du jus d'ail. Le décor peint avec cette mixture, puis cuit au « petit feu » semble plus résistant que l'application des feuilles d'or. Le décor sur les porcelaines découvertes à Baoding (fig. 20) conserve plus d'or que celui sur les découvertes à Gao'an (fig. 19) et à Jingdezhen (fig. 9 du chapitre III). Ces dernières sont seulement dorées par application de feuilles d'or[698].

Par ailleurs, les exemples conservés à Taipei sont décorés probablement d'une autre manière pour dorer les motifs. Les traces irisées sur l'ancien décor doré nous fait penser au décor lustré sur la céramique islamique. L'effet du lustre est en fait formé par les métaux réduits après une cuisson réductrice à basse température. C'est souvent une glaçure plombifère mélangée à des oxydes métalliques (plus fréquemment du cuivre). Dans le *jiangxi dazhi* sur le décor rouge et vert sur glaçure, un type de décor *miao-jin* (le dessin de l'or) est mentionné de façon obscure : (pour) le

[693] LIU Yuhei & XIONG Lin, « guanyu gao'an Yuanci jiaocang de jige wenti », *Jiangxi wenwu= Relics From Jiangxi*, 1990, n° 2, p. 55.
LIN Meicun, « Yuan chao zhongchen Zhang Gui yu Baoding chutu Yuandai gongting jiuqi », *gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal*, 2009, vol. 143, n° 3, p. 35-40.
[694] SHI Shouqian, GE Wanzhang éds. , 2001, *dahan de shiji …* , p. 340, cat. n° IV-55, IV-56 ; d'après chercheur Wang Guangyao,(Palaces Museum, Beijing), les traces irisées sont à cause d'une pénétration d'or dans la glaçure.
[695] LIN Meicun, 2009, *Palace Museum Journal*, p. 33-34.
[696] FENG Xianming, *Feng Xianming tan Song Yuan taoci*, FENG Xiaoqi éd. , Zijincheng chubanshe, Beijing, 2009, p. 45.
[697] JIANG, Jianxin, 2004, p. 57.
[698] Idem.

dessin de l'or, applique la couleur jaune (*quanhuang*) sur le biscuit blanc; puis, passe dans le four pour les couleurs, comme la fabrication du rouge provenant du vitriol ; applique de l'or par deux fois, puis passe [le] à la cuisson par deux fois[699]. D'après cette description, « la couleur jaune (*quanhuang*) » n'est pas claire. Si elle indique le pigment jaune mentionné plus haut (mélange du plomb et de l'hématite), il peut laisser des traces irisées du fer. Cela correspond à la description du lustre jaune d'Abu al-Qâsem, qui est coloré aussi par l'oxyde de fer[700]. Bien entendu, afin de confirmer la technique du décor doré sur les exemples de Taipei, des examens pour la composition chimique de la glaçure et les traces irisées sont nécessaires. Un lien avec la technique de la cérmique islamique serait alors à espérer.

Par ailleurs, certains exemplaires antérieurs découverts à Fustat méritent d'être remarqués (fig. 22 a b). Soixante-dix tessons de porcelaine blanche sont décorés au lustre sur couverte, publiés par deux fois dans le *T. O. C. S.*[701]. D'après la description de T. Yuba, une couche (non décrite par l'auteur) est observée sur le décor coloré[702]. Une technique de lustre est identifiée. Cette découverte bizarre provoque donc une question d'origine de cette application, en Egypte ou en Chine. Les motifs ne correspondent ni au style des fatimides, ni au style chinois[703]. Est-ce qu'il serait un exemple de la description de Neyshâpuri dans le *livre des joyaux pour Nezâmi* : « Chapitre sur les procédés d'application des couleurs [utilisées] sur les vaisselles et les céramiques de Kashan, Isfahan, de Syrie, de Chine et autre »[704] ? L'analyse chimique du décor, indispensable pour attribuer une origine du lustre, n'a pas été réalisée. Ce type de tessons ne peut être attribué pour l'instant à partir de nos connaissances actuelles.

Du point de vue esthétique, le fond bleu cobalt ou turquoise est très remarquable pour le décor d'or des Yuan, car le décor doré sur un fond blanc est observé sur la porcelaine des Song. Le choix des couleurs est identique à celui du *lâjvardina* ilkhanide avec un contraste entre la brillance de l'or et le fond azuré et profond. Cela nous fait penser automatiquement à leur patronage principal

---

[699] *Taoshu, 陶书* [Livre de la céramique], in *Jiangxi dazhi [Annales du Jiangxi]* compilé par WANG Zongmu, édition de la 35e année du Jiajing (1595), *juan* 7, article « Yanse (les couleurs) ».
[700] Voir § 4.1.4.
[701] MIKAMI Tsugio, 1980-1981, *T. O. C. S. ,* vol. 45, p. 81-82, pl. 33-35;
YUBA Tadanori, 2012, *T. O. C. S. ,* vol. 76, p. 6-7, fig.4-3.
WATSON, O. , conférence à Doha, 2013, cf : http://podcast.islamicartdoha.org/2013/oliver-watson/ (le 07/10/14)
[702] YUBA Tadanori, « Yōshū Samara bantō jidai no tasaiyūtōki hauji seika ni kansuru ichi kōsatsu », *Idemitsu bijutsukan kiyō*, Tokyo, vol. 3, 1997, p. 83-110, note. 38, fig. 37.
[703] Cf : WATSON, O. , conférence à Doha, 2013, http://podcast.islamicartdoha.org/2013/oliver-watson/ (19/11/2014)
[704] PORTER, Y. , 2011, *Le prince… ,* p. 243.

commun, les khans mongols, surtout après la comparaison entre les productions impériales, par exemple, l'encrier de porcelaine à glaçure turquoise exhumé dans la manufacture impériale à Jingdezhen (fig. 9 du chapitre III) et les carreaux du *lâjvardina* (fig. 4 du chapitre III) découverts sur le site palatial de Takht-e Soleymân. Malgré la disparition de feuille d'or sur le récipient chinois, l'idée de rehausser le motif du dragon par de l'or est bien visible avec les tessons qui l'accompagnent (fig. 10 du chapitre III). En dépit de l'absence de preuve du *lâjvardina* importé en Chine, une source littéraire pourrait le confirmer. Wu Lai (1297-1340) admire un vase probablement venu d'Iran, dans son article « Da shi ping 大食器 »[705] : … le peuple ici [les Persans ou les Arabes] connaît très bien les choses précieuses ; sa terre conviente à la fabrication de céramique. [Leurs] vases avaient une taille d'un ou deux *chi*, la couleur or et le vert bleutétrès brillants et éclatants, en se contrastant… [706]. Cette description très ambiguë sur l'apparence du vase provoque des interprétations différentes. Ma Wenkuan l'identifie comme une poterie lustrée[707]. Shang Gang la considère pourtant comme un cloisonné[708]. Bien entendu, il peut indiquer un vase de *lâjvardina* à décor d'or sur glaçure turquoise ou bleu cobalt. Les couleurs s'accordent plus clairement avec la description, « jin bi can xiang xian ». Les mots *Jin* et *bi*, traduit littéralement pour l'or et le jade, expriment donc leur couleur. L'interprétation comme *lâjvardina* semble bien convenable. Ce texte nous montre donc une appréciation très possible pour le *lâjvardina* par ce lettré chinois.

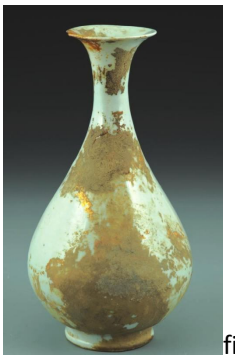

fig. 19


fig. 20

[705] Le mot *Dashi* est trancrit du mot persan tāzi, en moyen-persan tāzīk, qui signifie l'Arabe . D'après les histoires officielles des Tang et des Song (*xin Tang shu* et *Songshi*), le *Dashi* est considéré comme un pays créé sur l'ancien territoire de la Perse. Donc ici, il est presque assuré que le vase de Wu Lai est venu d'Iran. Cf. ZHANG Xinglang éd. , *Zhongxi jiaotong shiliao huibian*, Zhonghua shuju chubanshe, 1977, Beijing, vol. 2, p. 139, p. 251.

[706] « …兹人最解宝，厥土善陶埏。素瓶一二尺，金碧灿相鲜… », cf. MA Wenkuan, *Yisilan shijie wenwu zai zhongguo de faxian yu yanjiu*, zongjiao wenhua chubanshe, 2006, Beijing, p. 140-142, Annexe I.

[707] MA Wenkuan, « Song Yuan « dashi ping » xinjie », in *Kaogu,* 2013, n° 12, p. 84-90.

[708] SHANG Gang, *Yuan dai gongyi meishu shi*, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1999, Shenyang,p.270.

Fig. 19 : Bouteille de porcelaine à glaçure « blanc d'œuf », au décor de dragon en feuilles d'or appliquées sur le fond gravé, dynastie Yuan, Jingdezhen, provenant de la cache à Gao'an ; H. 24,8 cm, D. ouverture 7,1 cm, D. base 7,3 cm.
Fig. 20 : Bol de porcelaine, à glaçure bleu cobalt, au décor peint en poudre d'or, dynastie Yuan, Jingdezhen, provenant de la cache à Baoding, conservé dans le Hebei Museum ;
H. 4 cm, D. ouverture 8 cm, D. base 3 cm


fig. 21a


b


c

Fig. 21a : Tasse avec soucoupe de porcelaine à glaçure bleu cobalt, à décor doré, dynastie Yuan, conservés dans le National Palace Museum, Taipei, inv. n° tian 1146-I/ guci 17371/ yuan 1748 ; n° tian 1146-II/ guci 17370/ yuan 1748.
Fig. 21 b, c : détails des traces irisées sur le fond de la tasse (B), sur le fond de la soucoupe (C).
Tasse : H. 3,4 cm ; D. ouverture 8,5 cm.
Plateau : H. 0,8 cm ; D. 15,5 cm.


fig. 22a


fig. 22b

Fig. 22a, Tesson à décor de lustre, porcelaine blanche Qingbai, dynastie des Song, provenant du site de Fustat, Collection Ataka, Kyoto ; b, verso du tesson.

La technique du décor polychrome sur glaçure est bien développée en Iran et en Chine à l'époque mongole. N. Wood conclut pour une dissemblance des émaux minâ'i avec la famille

générale des glaçures plombifères colorées en Chine[709]. Mais, concernant le décor *honglücai* et celui du *minâ'i* ou du *lâjvardina*, cette comparaison montre plus de points communs. Tous les deux succèdent à la technique de l'époque précédente. Les émaux pigmentés sont composés de colorants des oxydes métalliques, du fondant de plomb, du médium de l'eau ou de la gélatine animale, et de la substance vitreuse. Ce dernier ingrédient est souvent de très faible quantité. Pour cette raison, le décor polychrome présente une apparence mate, se distinguant des émaux de l'époque postérieure. La deuxième cuisson pour les émaux est à environ 800 °C.

Le décor au petit feu sur glaçure est probablement né pour une raison pratique en Chine (marque de boutique). Mais son développement sur la porcelaine « blanc d'œuf » pendant le règne des Mongols est un signe de la promotion particulière de la classe supérieure. Le décor doré illustre également une prédilection aristocratique à l'époque. Ces points de vue esthétiques trahissent une inspiration islamique.

[709] KERR, R. & WOOD, N., *Science And Civilisation in China vol. 5 : Chemistry and Chemical Technology, parte XII, Ceramic Technology*, NEEDHAM, J. éd. , Cambridgy University Press, 2004, p. 618-619.

Chapitre V Poterie à décor peint sous glaçure :

Le décor sous glaçure est peint sur engobe, ou directement sur la pâte, avant le vernissage de la glaçure. Il s'agit d'un savoir-faire largement pratiqué chez les céramistes à partir d'une époque ancienne dans le monde entier. À l'arrivée du 13e siècle, l'application de pigment sans médium de la terre ou autre matériau de la pâte sur le corps constitue en revanche le vrai décor sous glaçure. Ce processus est passé probablement parallèlement en Iran et en Chine. Quand à la preuve des échanges entre ces deux pays, c'est la porcelaine bleu et blanc, florissante à partir du 14e siècle, qui exprime en fait le développement important de la technique du décor sous glaçure.

5.1 En Iran :

5.1.1 Provenance de la technique du décor peint sous glaçure

Il a été récemment prouvé que le vrai décor au pigment sous glaçure provient de Syrie[710]. À partir du 12e siècle, la peinture polychrome florissait sur la poterie fabriquée à Damas, grâce aux colorants métalliques comme le noir de chrome, le bleu de cobalt, le vert et le turquoise de cuivre et le rouge de fer (fig. 1)[711]. À l'époque comtemporaine en Iran, la poterie comparable est connue comme le groupe de « silhouette »(fig. 2). Il s'agit des motifs en relief léger d'engobe de quartz coloré en noir.

Ce progrès sur la poterie syrienne est probablement dû à un procédé « d'engobage » ajouté. Un « engobe » vitrifié est constaté sur les échantillons islamiques, probablement syro-égyptiens, découverts dans le sud de la France et datés de la fin du 13e au 15e siècle[712]. C'est un « engobe » composé de 89% de poudre de verre ou d'un mélange de fritte et poudre de verre, de 2% d'argile blanche et 9% de silice. Appliqué sur la pâte, cet « engobe » forme une frange plus vitreuse qui bouche les pores de celle-ci (fig. 3)[713]. Ce procédé est largement utilisé sur les carreaux d'Iznik, dans

[710] Selon une comparaison typologique, les échantillons syriens au dessin polychrome sous glaçure sont attribués aux groupes III à VI, donc du deuxième quart du 12e siècle jusqu'au milieu du 13e siècle. Cela indique une période antérieure de l'apparition des exemples iraniens au vrai décor sous glaçure. Cf. MASON, R. B. , 2004, *Shine like the Sun … ,* p. 98-100, 102-103, 109.

[711] MASON, R. B. « Medieval Syrian Lustre-painted and Associated Wares : Typology in a Multidisciplinary Study », in *Levant*, 1997, vol. 29, p. 183-184, fig. 10-12.
MASON, R. B. , 2004, *Shine like the Sun … ,* pl. C9.

[712] THIRIOT, J. , 1991, in *A cerâmica medieval…,* p. 286.

[713] Idem. , p. 288, fig. 7. 5.

la période suivante[714]. Différencié de l'engobe appliqué sur la pâte argileuse qui fonctionne plutôt pour unifier la couleur du fond, « l'engobe vitrifiable » sur pâte siliceuse est un procédé qui empêche le décor flou.



fig. 1

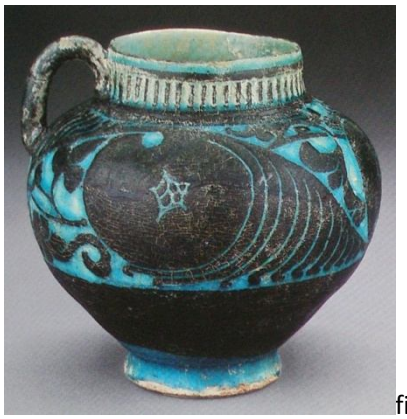


fig. 2

Fig.1 Tessons au décor peint sous glaçure alcaline, à pâte siliceuse, 2ème moitié du 12esiècle, Syrie, exhumés à Fustat ;
A gauche : Dessin en noir de chrome, sous glaçure turquoise cuivrique, conservé au *Royal Ontario Museum*, inv. n° ROM 909. 40. 23 ;
A droite : Dessin polychrome en noir de chrome, rempli en rouge de fer, et en bleu de cobalt, conservé au *Royal Ontario Museum*, inv. n° ROM 926. 10. 5.
Fig. 2 Vase à décor noire en champlevé sous glaçure truquoise transparente, à pâte siliceuse, 2ème moitié du 12esiècle, Iran, conservé au *Kuwait National Museum*, inv. n° LNS 330C ;
H. 13, 5 cm ; D. 14 cm.

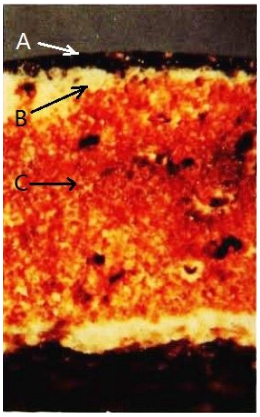


Fig. 3, Macrophotographie de la coupe : céramique à décor bleu et noir, provenant Avignon (Petit Palais), inv. n° 98 ;
A : couche de glaçure incolore, recouverte partiellement sur d'un trait noir ;
B : couche de « l'engobe vitrifiable », opacifiée par silice ;
C : couche de pâte siliceuse jaunâtre, poluée par de l'oxyde de fer.

5.1.2 Évolution du décor pigmenté sous glaçure en Iran

Jusqu'au début du 13e siècle, ce type de décor de « silhouette » évolue en dessin au pigment sous glaçure. Bien qu'aucune continuité esthétique observée ne distingue les deux types de savoir-faire, un changement surtout typologique de la poterie lustrée peut constituer un critère

[714] KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B. , 1986, *Ceramic masterpieces …* , p. 126-129.

pour vérifier leur relation successive[715]. Un fragment examiné par R. Mason montre un exemple de cette transition (fig. 4 dessin) : le dessin fin en noir est en fait réalisé par l'engobe siliceux et le chrome[716]. Cette réduction du composant de l'engobe exprime une étape de ce processus.

Par ailleurs, la coloration des pigments par les oxydes métalliques a été constatée pour le fond de certains exemples lustrés à la fin du 12e siècle en Iran (fig. 5). Mais, les colorants sont dissous dans l'eau en petite quantité et mélangés avec l'engobe siliceux, au lieu d'une application directe sur la pâte[717]. Cela indique en effet un décor à l'intérieur de la glaçure. Après la cuisson, la couleur fondue dans la glaçure stannifère présente des trais flous, ou des masses dépassant très souvent leur limite. C'est impossible de réaliser un décor raffiné avec cette technique. Avec tout cela, cette combinaison avec le lustre est encore largement observée, surtout pour la céramique architecturale à lustre, comme les carreaux à Takht-e Soleymân mentionnés ci-dessus[718].

Il semble que le développement du décor sous glaçure accompagne l'évolution de la pâte et de la glaçure : seulement les exemples à pâte siliceuse et à glaçure alcaline arrivent à présenter un décor précis sous glaçure et sur « engobe vitrifiable ». L'adaptation de la glaçure alcaline à la pâte siliceuse est plus immuable, par rapport à la glaçure plombifère dont la fluidité très forte défavorise le décor sous glaçure[719]. Puis, des avantages indéniables expliquent l'épanouissement de cette technique : le décor sous glaçure est mieux préservé, surtout pour des pièces d'usage ; la cuisson en une fois fait économiser du combustible par rapport à la production au décor lustré qui demande plusieurs cuissons.

[715] WATSON, O. , « Persian Silhouette-ware and the Development of Underglaze Painting », in *Decorative Techniques and Styles in Asian Ceramics*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 8, MEDLEY, M. éd. , 1978, Londres, p. 91-92.
[716] MASON, R. B. , 2004, *Shine like the Sun … ,* p. 134-135
[717] WATSON, O. , 1985, *Persian Lustre … ,* p. 33.
[718] Des colorations « dans » la glaçure sont appliquées sur certains exemples à Takht-e Soleymân, cf. HIRX, J. et al. , 2002, in *the Legacy … ,* p. 237, note 19.
[719] MASON, R. B. , 2004, *Shine like the Sun … ,* p. 177-178.

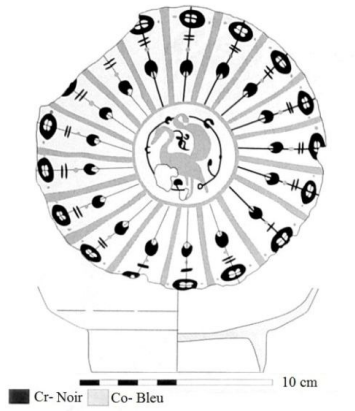


fig. 4



fig. 5

Fig, 4 Dessin du tesson à décor polychrome sous glaçure, 1er quart du 13e siècle, Iran, conservé à l'*Ashmolean Museum*, inv. n° 1978. 2425 ;
Fig, 5 Assiette à décor lustré sur glaçure opaque, colorée en bleu de cobalt par secteurs, fin du 12e siècle, Iran, conservée au *Kuwait National Museum*, inv. n° LNS 15C ; H. 5 cm ; D. 17,7 cm.



fig. 6

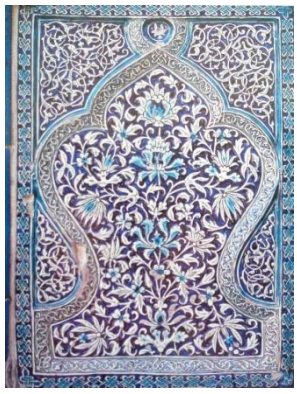


fig. 7

Fig. 6 Détail du tesson de carreau en grès (pâte siliceuse ?), à décor polychrome sous glaçure, provenant du palais Kubâdâbâd, vers 1236, Anatolie ;
Fig. 7 Panneau en céramique à décor polychrome peint sous glaçure transparente, sous le pistâq du mausolée de Najm al-Din Kobrâ, vers 1330, Asie Centrale

Les carreaux à figure noire peinte sous glaçure transparente ont été employés au début du 13e siècle sur la résidence d'été, le palais Kubâdâbâd du sultan seljuseljukide de Rum (fig. 6). Malgré d'une constatation peu fréquente sur la terre iranienne, leur apparition sur les monuments mongols est en effet observée vers l'Orient, au début du 14e siècle : par exemple deux cénotaphes de Seyyed 'Alâ al-Din (vers 1305) à Khiva, le mausolée de Najm al-din Kobrâ à Kohna Urgench (1321-1336) (fig. 7) en Asie centrale [720]. La technique très habile du dessin est surtout représentée par emploi du noir de chrome. Quant à la couleur bleu de cobalt, et le turquoise cuvrique, la fusion du pigment semble encore difficile à éviter.

[720] SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, p. 40-43, fig. p. 43

Par contre, leur représentation sur la pièce de forme ilkhanide est très courante. L'étude accomplie par R. Haddon classifie la céramique ilkhanide en quinze catégories dont douze concernent des motifs peints sous glaçure[721]. Une majorité écrasante est en silhouette noire, sous glaçure transparente ou transparente teintée en turquoise (fig. 8, 9)[722]. La couleur bleu de cobalt, qui sert à remplir des motifs ou à peindre des décors moins soignés, semble encore mieux manipulée que pour le turquoise (fig. 10)[723]. Les combinaisons avec d'autres techniques ornementales font la poterie ilkhanide aussi variée. Signalons ici quelques types particuliers qui signifient des tentatives d'améliorer la fusion de la couleur. D'abord, l'emploi de l'engobe blanc fait ressortir des points et des traits. Non seulement le blanc, également certaine turquoise teintante peuvent se borner sur le relief (fig. 11)[724]. Deuxièmement, sauf l'engobe, un médium de la fritte avec pigment est aussi observé, surtout pour une pâte argileuse (fig.12)[725]. Cela nous le fait différencier du dessin peint avec pigment sur pâte siliceuse (fig. 9)[726]. Troisièmement, le moulage forme une surface en relief qui limite la coulée de couleur (fig. 8)[727].



Fig 8 Tesson (recto-verso) à décor peint en noir teinté partiellement de bleu et violette, sous glaçure transparente, à pâte siliceuse, avec l'inscription moulée à l'extérieur ;Exhumé du site Takht-e Soleymân, 2ème moitié du 13e siècle, conservé au *Museum für Islamiche Kunst*, Berlin, inv. n° TS 146, I. 50/71.

[721] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat.
[722] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 80, fig. 1. 4. 5b ; p.102, fig. 1. 11. 2a/b. Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O225242/bowl-unknown/, (20/05/2014)
[723] http://jameelcentre.ashmolean.org/object/EA1978.1609, (20/05/2014)
[724] HADDON, R. , 2011, Ph. D Thèse, vol. 2, p. 74, fig. 1. 2. 10a.
[725] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O279468/bowl-unknown/ (21/05/2014)
[726] Une inscription signalée par R. Haddon, comportant une date, est peinte dans le bol, : « in *rabîʿ(?) al-awwal the year 666/(Nov-Dec 1267) »*, d'après O. Watson, mais « Rabi I 676/August 1277 », selon Manijeh Bayani. Cf. HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 80, note 281.
[727] L'inscription sur la paroi extérieure est signalée par R. Haddon, « Perpetual glory, increasing prosperity ». Cf. HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 102, note.302




Fig 9, Bol à lèvre convergente, à pâte siliceuse, à décor noir peint sous glaçure turquoise transparente, 1267/1277 apr. J.-C. , Iran, conserve au *Victoria & Arbert Museum of Art*, inv. n° CIRC. 350-1029 ; H. 6,4 cm, D. 14,6 cm.




Fig. 10 Assiette à décor en noir, bleu et turquoise peint sous glaçure transparente, fin 13^{e}-14^{e} siècle, Iran, conservée à l'*Ashmolean Museum*, inv. n° EA 1978. 1609 ; H. 7,5 cm, D. 34,2 cm.




Fig. 11 Bol à pâte argileuse, à engobe gris, à décor pointillé d'engobe blanc, teinté en bleu et turquoise, 13^{e}–14^{e} siècle, Iran, conservé au *Bîrjand Museum*, inv. n° 425 ; H. 7,5 cm ; D. 15,8 cm.

Fig. 12 Bol à lèvre convergente, à pâte argileuse, à décor peint en émail noir sous glaçure turquoise, 13^{e} siècle, Iran, conservé au *Victoria & Albert Museum of Art*, inv. n° C. 59-1941 ; H. 6,7 cm, D. 14,6 cm.

Se distinguant des exemples à décor en silhouette noire, certains tessons se signalent par leur

décor seulement en bleu cobalt. D'après l'étude de R. Haddon, il y a deux sites archéologiques concernant ce type de tesson : celui à Sultaniyya en Iran et celui à Saraïtchik en Asie centrale (fig. 13 et 14)[728]. Ces exemples indiquent une imitation de la porcelaine bleu et blanc. Accompagné des tessons à décor noir sous glaçure transparente turquoise et de céladons chinois, l'échantillon exhumé à Sultaniyya est à pâte calcaire argileuse. Son décor au cobalt est rehaussé à l'engobe épais sous glaçure alcaline[729]. Les découvertes à Saraïtchik se caractérisent par des motifs peints en bleu probablement « dans » la glaçure opaque blanche, aux émaux rouge, noir et des feuilles d'or sur glaçure. Malgré l'absence d'information plus précise, ces tessons présentent une facture plus tardive que les exemplaires ci-dessus. Ils impliquent un écho du bleu et blanc à partir du milieu du 14^{e} siècle. Avant cette période, le décor peint sous glaçure de la céramique ilkhanide est en majorité réalisée par un pigment noir de chrome.

Parmi tant de catégories, ou sous le titre littéral « sultanabad », le décor sous glaçure, surtout dessiné en noir, représente un goût esthétique dominant le marché intérieur de la céramique domestique des classes « moyennes »[730]. La distribution des découvertes est très vaste en Iran, voire au Moyen Orient, comme des sites en Iraq et dans l'est de la Turquie, d'après les données collectées par R. Haddon[731]. D'après l'analyse pétrofabrique, les centres célèbres de poterie, comme Kashan ou Reyy, semblent conserver encore une certaine activité de la fabrication en période mongole, où quelques exemples, dits « Sultanabad », à décor aux traits d'engobe et ceux à décor peint sous glaçure sont fabriqués pendant le règne des khans ilkhanides[732].

[728] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 47, p. 129, fig. 2. 7. 2a/b.
[729] L'analyse chimique de l'échantillon est réaliée au laboratoire d'Oxford (RLAHA). L'information archéologique est fournie par des archéologues iraniens. Cf. HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 35-36.
[730] WATSON, O. , 2006, in *Beyound the Legacy… ,* p. 325
[731] HADDON, R. , 2011, *Fourteenth Century Fine Glazed Wares …* , Thèse de doctorat, vol. 1, p. 91-142
[732] MASON, R. B. , 2004, *Shine like …* , p. 143-144.


a


b

Fig. 13 a,b : Assiette en pâte rouge argileuse, à englobe blanc, à décor bleu de cobalt sous glaçure alkaline transparente ; 14e siècle ?, Iran ; exhumé à Sultaniyya, inv. n° NXIII. 36 ; H. 3 cm, D. 18,2 cm.


a


b

Fig 14 a :Tessons, à décor polychrome en bleu de cobalt, à émaux rouge et noir, avec des feuilles d'or sur glaçure blanche opaque, découverts à Saraïtchik, Asie centrale, 14^{e} siècle ?.
b : Détail d'un des tessons.

L'utilisation du pigment noir de chrome est évidemment plus developpée par rapport aux couleurs bleu et turquoise, représentée sur la céramique architecturale, également sur la pièce de forme. Le pigment de cobalt est moins utilisé pour dessiner, sauf pour imiter la porcelaine bleu et blanc, florissant dans une période postérieure. Selon Abu al-Qâsem, le minerai de chrome, probablement la chromite, enregistré comme *mozarrad*, servant à une couleur noire, comme le kohl, devenant un noir brillant après la cuisson, provient de la région du Khorasan[733]. Afin de régler le problème de la fusion des couleurs comme le bleu et le turquoise, puis manifestant une palette plus variée pour le décor sous glaçure, une technique sous le nom « ligne noire » se développe à base de ce colorant métallique. Puis elle est largement employée sur la céramique architecturale en Asie central à l'époque timouride (fig. 15). La couleur noire de l'oxyde de chrome limite les décors, comme l'encre noir pour peintre, en séparant des couleurs différentes. Il s'agit en fait d'un décor

[733] PORTER, Y. , 2011, *Le prince …* , p. 72-73

compartimenté[734].



Fig. 15 Détail de carreau céramique, à décor polychrome, à la technique de « lignes noires » ;
Provenant de la mosquée de Bibi Khânum, Samarcande, fin 14e à début du 15e siècle ;
Collection privée.

Le développement du décor sous glaçure commença en Syrie, signalé par l'emploi de pigment sans médium, surtout pour le noir d'oxyde de chrome. Largement employé sur les pièces de forme ilkhanides, avec combinaisons ornementales variées, ce savoir-faire domine le marché intérieur de la céramique iranienne. Mais il est moins observé sur des monuments ilkhanides, par contre beaucoup plus développé sur les carreaux en Asie centrale, attribués au Khanat de Djaghataï puis aux Timourides. Le pigment noir non vitrifié est beaucoup apprécié pour préciser les motifs. En même temps, le pigment bleu de cobalt est utilisé pour des dessins moins soignés, comme remplissage ou traits géométrique. Quand au turquoise, sa fusion limite son usage pour les décors au trait.

5.2 En Chine :

La céramique à décor sous glaçure émerge à partir de la dynastie Tang. Les productions des officines de Changsha et ceux de Gongxian sont les plus connues, plus fréquemment constatées sur la route maritime commerciale qu'à l'intérieur de la Chine[735]. Ils présentent principalement des couleurs brun, vert ou bleu, à cause des colorants métalliques des oxydes de fer, de cuivre, ou de cobalt. Un goût répondant au marché étranger s'avère clairement. Au contraire, leur popularité n'a pas été largement développée sur le marché intérieur. Le progrès de cette technique mène à une

[734] PORTER, Y. , 2011, *Le Prince …* , p. 112-114
L'emploi de l'oxyde de chrome dans la techinique de « ligne noire » est vérifié par annanlyse récente. Cf. Idem. p. 73, note 4.

[735] Références pour la situation générale de l'importation de la céramique chinoise pendant la période pré-mongole : TAMPOE, M. , 1989, *Maritime Trade between China and the West … ;* ROUGEULLE, A. , 1991, *Les importations extrême-orientales … ,* Thèse de doctorat.
Pour les références précises sur l'épave Belitung: GUY, J. « Early ninth-century Chinese export ceramices and the Persian Gulf connection : the Belitung shipwreck evidence », in *Taoci*, 2005, n° 4, p. 9-20 ; KRAHL, R. et al. éds. , *Shipwrecked : Tang Treasures and Monsoon Winds*, Smithsonian Institution, 2010, Washington D. C. , fig.65, p . 80, fig. 104, p.152.

prospérité de ce type de décor à l'époque mongole. Une popularité est représentée par les poteries du type Cizhou, qui sont également découvertes dans la tombe noble des Jurchen (fig. 16)[736]. Puis, observé sur la production du type de Jizhou, le décor peint sous glaçure prépare la technique de peintre pour la porcelaine bleu et blanc du type abouti au milieu du 14e siècle.

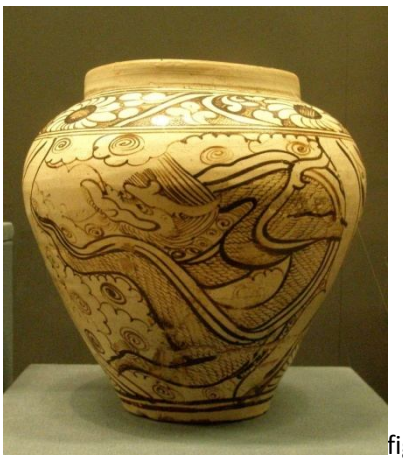

fig. 16


fig. 17

Fig. 16 Vase du type Cizhou, à décor peint sous glaçure, provenant de la tombe M5 de Jinling, à Pékin, conservé au Capital Museum, Beijing ; H. 29 cm, D. ouverture 18 cm, D. base 13 cm.
Fig. 17 Vase du type Cizhou, à décor peint sous glaçure, provenant de l'épave Sandaogang, dans la province Liaoning, inv. n° LSW0013 ; H. 28,7 cm, D. 19 cm, D. base 11,2 cm.

5.2.1 Décor peint sous glaçure du type Cizhou

Arrivant au moins au 13e siècle, la poterie des fours de Cizhou, connue pour leur décor peint sous glaçure, est découverte largement dans les provinces Henan, Hebei et Shanxi au nord de la Chine. Un type qualifié de « populaire » se distingue du type de Longquan et des fours de Jingdezhen qui sont connus pour leurs commandes officielles ou impériales. Les productions du type Cizhou plaisent non seulement au marché intérieur, mais aussi, dans un faible mesure à l'étranger, par rapport aux porcelaines blanches, au céladon et à la porcelaine bleu et blanc à la suite. Une prédilection du marché asiatique oriental est remarquable, représentée par des découvertes dans les épaves de la mer d'Asie de l'Est[737], en Corée du Sud, et au Japon[738]. Par contre, les découvertes sont extrêmement rares au Moyen-Orient, ou dans les pays encore plus lointains.

[736] Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, « Beijing Fangshan qu Jin ling yizhi de diaocha yu fajue », *Kaogu*, 2004, n° 2, p. 39-40, fig. 18, pl. 4-4.
[737] ZHANG Wei éd. , *Suizhong Sandaogang Yuandai chenchuan*, kexue chubanshe, 2001, Beijing, pl. 6. 22, p. 102.
CHEN Qingguang, 1989, in *Gugong xueshu jikan*, vol. 6, n° 3, p. 1-38.
KO Mikyung, « Xin'an chuan chushui taociqi yanjiu shulun = Research Review of The Porcelain Wreckage Salvaged from 'Sinan Ship' », *Gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal,* 2013, vol. 169, n°5, p. 57-68
[738] MA Xiaoqing, « Song Jin Yuan shiqi Cizhou yao wqixiaoci qianxi », in *Waixiao ciqi yu yanseyou ciqi yanjiu = The Research of Export Porcelain and color-glazed Porcelain*, Zhongguo gutaoci xuehui éd. , Gugong chubanshe, 2012, Beijing, p. 188- 193.

De popularité assez active à l'époque au Nord de la Chine, l'estime des classes intellectuelles n'est pas constatée jusqu'au 14e siècle. Le décor sous glaçure très employé sur ces poteries exprime un goût partagé entre les peuples.

Le « four de Cizhou » est présent sur plusieurs sites dans les provinces au nord de la Chine, fleurissant au moins à partir du 10e siècle. Il était négligé pendant longtemps par les lettrés jusqu'au 14e siècle, noté pour sa production au décor brun dans le *Gegu yaolun* de Cao Zhao[739]. Pour son célèbre décor contrasté en noir et blanc, il y a deux manières de peintre en noir : la peinture pigmentée sous glaçure et le décor à glaçure noire sur couverte. Toutes les deux ont besoin d'un matériau pour la coloration : un type de pierre d'hématite brune, *banhua shi* ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), contenant une haute teneur en fer[740]. Cette pierre, une fois broyée, est dissoute dans l'eau, très fluide pour peindre. Elle fournit une palette du noir, au brun et au brun roux. Grâce à ce nouveau pigment, il est possible de réaliser un dessin plus soigneux, au trait plus aisé sous la couverte, par rapport à l'effet donné par la glaçure noire (fig. 18, 19)[741]. Cette dernière est employée pour le décor peint sur glaçure (décors simples, non-figuratifs). Les deux types de décor noir s'accompagnent pendant la première période historique de la fabrication[742]. Cette distinction du décor à pigment d'oxyde ferrique nous fait rappeler l'évolution du pigment chromique dans le monde islamique. Mais les colorants métalliques et la chronologie de leur apparition ne présentent aucun lien entre les deux pays au niveau technique. En plus, le pigment de fer utilisé en Chine sert simplement à colorer et présenter des motifs. Il ne fonctionne pas pour limiter d'autres couleurs du décor comme chez les potiers iraniens. Par contre, ce type de décor est souvent combiné avec la gravure ou l'incision sur un motif peint au pigment sur engobe (fig. 20)[743].

---

[739] *Gegu yaolun* 格古要论 achevé en 1388 par CAO Zhao 曹昭, in *Yimen guangdu* 夷门广牍 en cent vingt-six juan, compilé par ZHOU Lüjing 周履靖, version Jingming景明, lieu de publication inconnu, juan 6., fol. 49v.
CHEN Yaochen et al. , « lidai cizhouyao heihese caici de yanjiu », in *Guisuanyan xuebao = Journal of the Chinese Ceramic Society*, 1988, n° 3, p. 9

[740] LIU Zhiguo, « guanyu Cizhouyao yuanliao de yanjiu », in *Taoci yanjiu = Ceramic Studies Journal*, 1990, vol. 5, n° 2, p. 17, 21.

[741] Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou* … , p. 53, note. 4.

[742] Représenté à Guantai, le décor pigmenté noir s'emploiait à partir du début du 11e siècle. Cf. Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou* … , p. 491, table. 13. Au point de vue diachronique, l'apparition de ce pigment sur la poterie peut remonter à la fin du 6e siècle. Cf : QIN Dashu, « Cizhouyao baidiheihua zhuanshi de chansheng yu fazhan (Origination and Development of the Pattern of White Bottom with Black Floral of Cizhou Wares) », in *Wenwu*, 1994, n° 10, p. 48-49.

[743] Cf. http://www.capitalmuseum.org.cn/jpdc/content/2011-01/20/content_23905.htm (23/08/2014)

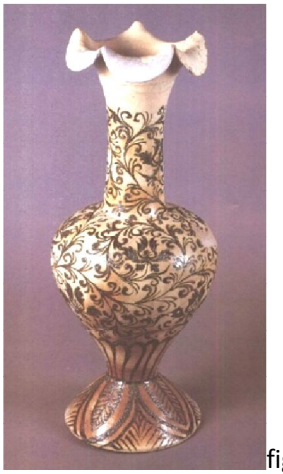


fig. 18



fig. 19

Fig. 18 Vase en grès, à décor peint au pigment sous glaçure transparente, milieux du 12e au début du 13e siècle, provenant du site de Guantai, inv. n° 114 ;
H. 49,6 cm, D. ventre 20,2 cm, D. lèvre 11,4 cm, D. pied 17,3 cm.
Fig. 19 Tessons en grès, à décor brun sur glaçure, 11e -12e siècles, provenant du site de Guantai.



a



b

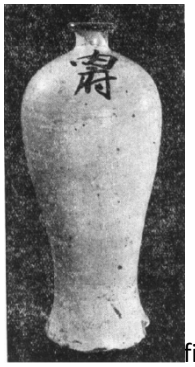
Fig. 20 a, Vase aplati du type Cizhou, à décor peint en noir sous glaçure, aux motifs de dragon et de phénix, provenant du site de Yuan Ddu, Pékin, conservé au Capital Museum, Beijing ; H. 33 cm, D. ouverture 6,5 ;
B, Détail du décor du vase aplati (verso), avec gravure sur motif peint en noir sous glaçure.

Puis, le décor peint sous glaçure devient la manière principale pour la production de Cizhou après l'arrivée des Jurchen, d'après les données archéologiques du site de Guantai. La variété des motifs et la finesse du décor pour la période III (attribuée à la dynastie Jin) présente une prospérité de cette technique (fig. 18). La production de Cizhou sert à la cour au moins à partir de cette époque. Les grandes pièces architecturales aux motifs du dragon et du phénix, fabriquées à Guantai, sont attribuées aux établissements impériaux, d'après la comparaison avec des découvertes

funéraires ou architecturales contemporaines[744]. Les récipients à peinture noire sous glaçure sont également découverts sur le site funéraire de plusieurs tombes princières, au sud-est de Pékin, ancienne capitale du milieu des Jin (Jin Zhongdu) (fig. 16)[745]. Le service officiel de la poterie du type Ding est continué après l'invasion des Mongols. Plusieurs exemples exhumés aussi à Pékin, Khanbaliq des Mongols, prouvent cette continuation : un vase au décor de phénix peint en noir et roux est découvert à Gulou (fig. 20) [746] ; les récipients sur le site de Houyingfang où sont les résidences des nobles ou courtisans[747] ; les céramiques d'une cache découverte à Liangxiang, au sud-est de la ville (fig. 21)[748]. Parmi ce corpus, les vases avec l'inscription « nei fu » qui signifie la cour impériale, apparaissent souvent sur les sites attribués à l'époque Yuan, parvenus au nord et au sud de la Chine (fig. 22)[749]. Ce type de vase, servant à conserver de l'alcool, est réellement de qualité modeste, par rapport aux autres ustensiles impériaux en porcelaine. Effectivement, selon la situation des fours à Guantai, la fabrication de poterie de haute qualité dans les officines de Cizhou est probablement impactée par les poteries de meilleure qualité venues du sud[750]. Cette disgrâce des céramiques du type de Cizhou, par rapport à l'époque précédente, peut aussi être liée avec la création de la manufacture officielle, *Fuliang ciju*, à Jingdezhen en 1278. Cela peut être considéré comme le signe d'une recherche de la qualité de céramique de luxe par la nouvelle noblesse. Les premiers décors peints sous glaçure en bleu cobalt sont observés sur la porcelaine « blanc d'œuf » qui est à l'origine due à Jingdezhen.


fig. 21


fig. 22


fig. 23

[744] Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou* … , p. 509-510.
[745] Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, « Beijing Fangshan qu Jin ling yizhi de diaocha yu fajue », *Kaogu*, 2004, n° 2, p. 39-40, fig. 18, pl. 4-4.
[746] ZHANG Ning, 1979, *Kaogu*, n° 6, p. 29.
cf. http://www.capitalmuseum.org.cn/jpdc/content/2013-04/03/content_54884.htm (23/08/2014)
[747] Yuan dadu kaogu dui, « Beijing Hongyingfang Yuan dai juzhu yizhi », *Kaogu*, 1972, n°6, p. 9-10, fig. 8.
[748] TIAN Jingdong, « Beijing Liangxiang faxian de yichu Yuan dai jiaocang », *Kaogu*, 1972, n°6, p. 32-34.
http://www.capitalmuseum.org.cn/jpdc/content/2013-04/03/content_54900.htm (23/08/2014)
[749] LU Pengliang, « 'neifu'kuan meiping kao », *dongnan wenhua = Southeast Culture*, 2003, n° 3, p.72-77.
[750] Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , 1997, *Guantai Cizhou* … , p. 512 ; QIN Dashu, 1997, *Wenwu chunqiu,* vol. 38, s.1, note 46, p. 92.

Fig. 21 Vase du type Cizhou, à décor peint en noir et roux sous glaçure, provenant du site de Gulou, conservé au Capital Museum, Beijing ; H. 45,5 cm, D. ouverture 27 cm, D. base 25 cm.
Fig. 22 Vase du type Cizhou, à décor peint en noir sous glaçure, avec détails gravés, provenant de la cache Liangxiang, conservé au Capital Museum, Beijing ; H. 38 cm, D. ouverture 18 cm, D. base 19,4 cm.
Fig. 23 Vase de forme *meiping*, avec l'inscription *neifu*, provenant du site de Houyingfang, à Beijing ; H. 38 cm, D. ouverture 5,4 cm, D. base 13 cm.

5.2.2 Peinture sous glaçure des céramiques fabriquées au Sud

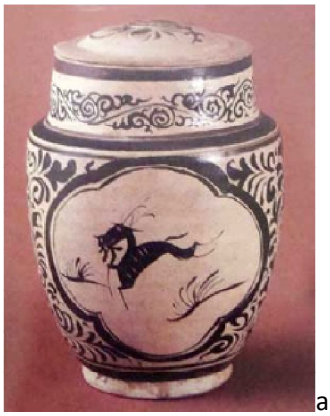
Les productions à décor peint au pigment d'oxyde ferrique, constituent également un type impotant parmi les productions des fours du sud, comme les officines de Jizhou et quelques autres fours littoraux[751]. Leur relation avec les fours de Cizhou au nord est souvent signalée et discutée à cause des évidences d'immigration historique au moins à partir du 10e siècle. Particulièrement pour les fours à Jizhou, une étude de Zhao Bing concerne une discussion approfondie sur l'effet amené par des potiers immigrés, représenté dans le corpus archéologique[752]. L'auteur indique que la nature des productions à caractère imitatif de Jizhou exprime plutôt une conséquence de la circulation du marché intérieur, et puis, plus tard du commerce étranger. Mais, le four en forme de fer à cheval découvert à Linjiang témoigne implicitement d'une certaine importation technologique septentrionale[753]. Quant au décor peint au pigment sous glaçure, il met l'accent sur l'hypothèse d'un développement technologique spontané que la technique de peindre au pigment provient du décor brun pointillé sur la porcelaine *qingbai*[754].

[751] Il s'agit de « les officines de Leizhou », une conception formée depuis les années 1980. Plusieurs tombes indigènes sont exhumés, en livrant ce type de céramique en quantité. À cause de la similarité avec le décor du four de Jizhou, la production était mal attribuée. Cf. SONG, Liangbi, « jieshao yijian Yuan dai youlihe fengniaowen gaiguan », in *Wenwu*, 1983, n° 01, p. 74
[752] ZHAO, Bing, *Les officines de potiers de Jizhou au Jiangxi, de Xe au XIVe siècle*, Thèse de doctorat inédite, sous la direction de PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. , E. P. H. E. , soutenue 2000, Paris, p. 418-422.
[753] Idem, vol. 1, p. 389 -384 ;
Pour un rapport archéologique original de la fouille, voir YU Jiadong et al. , « Jiangxi Ji'anshi Linjiangyao yizhi = Linjiang Kiln-site at Ji'an city, Jiangxi », in *Kaogu xuebao,* 1995, n° 2, p. 243-273.
[754] ZHAO Bing, 2000, *Les officines de potiers …* , vol. 1, p. 134.


a


b

Fig.24 Comparaison du motif de vagues :
a, Brûle-parfum, en grès, aux décors bruns sous glaçure, Song du Sud, Jizhou ; découverte archéologique à Xingan, Jiangxi ; H. 16,5 cm, D. lèvre 21 cm, D. pied 13,5 cm ;
b, Assiette en porcelaine bleu et blanc, Yuan, Jingdezhen, exhumée dans la tombe datée en 1353, dans la province Anhui, conservée au Musée de la province Anhui, Hefei ; H. 0,9 cm, D.


a

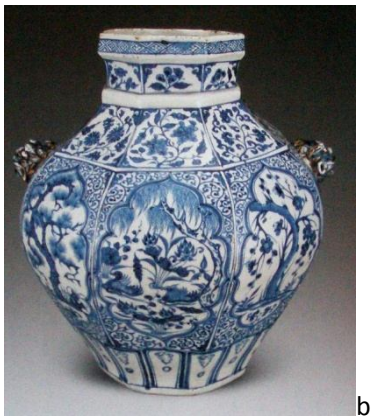

b

Fig. 25 Comparaison de l'emploi de médaillon :
a, vase à couvercle, en grès, aux décors bruns sous glaçure, Song du Sud, Jizhou ; exhumé dans la tombe datée en 1209 ; H. 19 cm, D. ouverture 10, 8 cm, D. base 7,8 cm, conservé au Musée de la province Jiangxi, Nanchang ;
b, Vase en porcelaine bleu et blanc, Yuan, Jingdezhen, conservé au Musée de la province Liaoning, Shenyang ; H. 39,7 cm, D. ouverture 15,3 cm.

Malgré cette difficulté d'identifier l'origine de cette technique à Jizhou, une inspiration stylistique des productions de Cizhou est approuvée, surtout la représentation de thèmes populaires signifiant le bon augure qui dominent les productions des deux « fours »[755]. D'après les découvertes funéraires qui portent des datations précises, cette technique devait avoir bien été développée avant la fin du 12e siècle à Jizhou[756]. Après une période de dépérissement à la fin de la

[755] YU Jiadong, « shilun Jizhou yao », in *Jiangxi lishi wenwu (Nanfang wenwu)= Cultural Relics in South China,* 1982, n° 3, p. 49-50.
[756] CHEN Baiquan, « Jiangxi chutu de jijian Jizhouyao Ciqi », in *Wenwu*, 1975, n° 3, p. 49-50, pl. 4-1 ;

dynastie Song du Sud, la poterie à décor peint sous couverte florissait à partir de la fin du 13e siècle. Un style particulier s'établit partout, se caractérisant par des motifs peints uniquement. Ce décor peint manifeste non seulement des motifs connus pour la poterie des autres types, comme le motif de lotus du Cizhou ; mais aussi imitant le décor exécuté de marinière variée, comme le motif de rinceau incisé ou en champlevé. Il s'inspire de plus de la peinture et des autres arts décoratifs : par exemple le motif de vague des peintures sur papier ou sur soie, l'emploi du médaillon pour rehausser un autre thème ornemental observé souvent sur les laques ou les bronzes[757]. Généralement, le décor peint sous glaçure de Jizhou s'avère plus soigné, puis aux thèmes plus variés.

A la suite, cette variété de motifs et la finesse de technique sont comparables avec la porcelaine bleu et blanc (fig. 24, 25)[758]. Puis, les procédés techniques se rapproche plus de celui de la porcelaine bleu et blanc : le décor peint seulement au pinceau ; l'exécution directe sur pâte sans engobe[759]. Il semble que le nouveau type de céramique, la porcelaine bleu et blanc, soit prêt à émerger, sans le pigment bleu de cobalt.

Selon les officines présentées ci-dessus, il est bien clair que le décor sous glaçure constitue une manière décorative courante qui circule dans le marché intérieur et exportée dans les régions voisines en Asie du Sud-est. Par contre, les potiers de ces fours n'ont pas cherché tout de suite d'autre pigment pour un décor polychrome sous glaçure, comme celui réalisé en Syrie et en Iran (les colorants à faible température de cuisson seront recherchés plus tard à la fin de la dynastie Ming). En plus, pendant une période antérieure, ce type de céramique comme les productions de Changsha a été connu tout au long de la route maritime. Cela suggère peut-être une nature folklorique de ces poteries : d'exploiter moins de matériaux nécessaires pour créer le plus possible de variété en répondant à une clientèle plus vaste. Cela se différencie de la situation en Iran, où certains éléments, comme des colorants métalliques et la fritte, sont fournis souvent d'autres

YANG Houli, « Jieshao jijian Jizhouyao caihui ciqi », in *Wenwu*, 1982, n° 12, p. 81, 86, .

[757] ZHAO Bing, 2000, Thèse de doctorat inédite, vol. 1, p. 166-175, « les groupes B, C, D, E, H ».

[758] WU Shuicun, « Jiangxi Jizhouyao caihui ciqi de yanjiu », in *Journal of Palais Museum,* 2001, n° 5, p. 80- 81 ;
TANG Changpu, « jieshao jiangxi chutu de jijian ciqi », in *Wenwu*, 1977, n° 4, p. 72-73, pl. IX-3 ;
CHEN Baiquan, 1975, in *Wenwu*, n° 3, p. 49-50, pl. 4-1
Beijing yishu bowuguan (Beijing Art Museum) et al. éds. , *Yuan qinghua = Blue and White of the Yuan*, Hebei jiaoyu chubuanshe, 2009, Beijing, p. 54; ill. p.123.

[759] ZHAO Bing, 2000, Thèse de doctorat inédite, vol. 1, p. 135-136.

régions. Ce contraste implique probablement une qualification sociale plus populaire de la poterie chinoise à décor noir-brun sous glaçure en Chine que celle iranienne en Iran pendant cette époque mongole.

5.2.3 Peinture en bleu cobalt

La porcelaine bleu et blanc attribuée certainement à ce groupe, déclenche une nouvelle mode de la poterie pour la période suivante, approuvée comme une création satisfaisant surtout à la commande étrangère. La date de sa première matérialisation constitue un des sujets les plus controversés. Cela nous intéresse moins dans cette étude, car il est patent que l'habileté technique est manifestée par ce type de porcelaine daté à la dynastie Yuan. Il est assuré après l'identification des collections à Topkapi Saray, se basant sur des comparaisons avec les deux magnifiques vases de la *Percival David Foundation*[760].

Pour cette étude présente, l'emploi du colorant du cobalt constitue un lien le plus visible parmi les échanges artistiques de poterie entre l'Iran et la Chine. La provenance du cobalt utilisé dans la manufacture officielle des Yuan intéresse toujours les chercheurs du domaine, car elle n'est toujours pas certifiée.

A. Documents historiques

D'abord, le pigment cobaltifère servant au four impérial des Mongols à Jingdezhen est certainement importé. Les documents historiques prouvent une provenance étrangère par leur appellation. Le pigment « hui hui qing 回回青 », le « bleu mahométan » est mentionné dans le traité sur les matériaux pour la peinture et la sculpture à la dynastie Yuan, *Huasu ji 画塑记* ; aussi dans l'œuvre diététique, le *Yinshan zhengyao 饮膳正要*, concernant certains aliments médicinaux[761]. Les termes comme « su ma li qing 苏麻离青 » et « su bo ni qing 苏勃泥青 » apparaissent dans les sources du 16e siècle à la dynastie Ming[762]. Yang Lien-sheng signale un document rarement mentionné actuellement. C'est le *Shuibu beikao 水部备考*[763], de Zhou

[760] POPE, A. J. , *Fourteenth-Century Blue-and-White: A Group of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayi Müzesi, Istanbul*, The Freer Gallery of Art occasional Papers, 1er éd. 1952, 2ème éd. 1970, Wahington, D. C. , 85 p.

[761] LU Minghua, « Yuan Ming Jingdezhen jinkou qinghualiao yanjiu », in *Shanghai bowuguan guanji*, 2008, n°11, p. 251, note 4.

[762] Le « su ma li qing » apparaît dans le *Kuitian waicheng 窥天外乘*, de Wang Shimao王世懋, achevé en 1589. Le « su po ni qing » est cité dans le *zunsheng bajian 遵生八笺*, de Gao Lian 高濂, achevé en 1591. Cf. YANG Lien-sheng, « Review : Chinese Porcelains From The Ardebil Shrine by John Alexander Pope », in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1958, vol. 21, p. 218

[763] Cette source est mentionnée une fois dans l'ouvrage de M. Medley. Malheureusement, le titre était mal transcirt comme « Shui-pu fu-k'ao ».Cf. MEDLEY, M. , *The Chinese Potter : a practical history of Chinese ceramics,* Phaidon, 3e éd., 1989, Londres, Chaptire 9, note 6, p. 275.

Mengyang, daté en 1587 par sa préface, conservé actuellement dans le Naikaku Bunko, le National Archives of Japan, à Tokyo. Dans le chapitre *Shoufang huiqing,* « Reçu et distribution du bleu mahométan » (6. 15 a-b), l'auteur clarifie les relations entre les termes « hui hui qing », « su ma li qing » et « su bo ni qing » au point de vue de l'époque :

> *The Hui-hui ch'ing (Mohammedan blue) is also called su-ma-ni shih-ch'ing 蘇嘛呢石青 (su-ma-ni stone blue). It is produced in such places as the Java state and Samarkand. Formerly, it was presented to the court by eunuchs or junior officers (she-jen 舍人) of the [Imperial Bureau of Investigation] Chin-i Wei 錦衣衛 upon their return from a mission to such places as Bengal and the Borneo state in the West Ocean 西洋榜葛剌渤泥国等处. Recently, it comes entirely from the Turfan barbarians as a tribute. It is store in the [Imperial Storehouse] Nei ch'eng-yün k'u 内承運庫; to be released upon request for use in making porcelains in Kiangsi […]*[764]

Il approuve d'abord l'identité du « hui hui qing » et du « su ma ni qing » qui sont à l'origine des îles d'Indonésie ou de Samarcande. Ensuite, il indique une ancienne provenance de ce bleu des régions comme le Bengale et Bornéo, *bo ni* en chinois. Il semble d'ailleurs une référence très positive pour la déduction que le « su bo ni qing » indiquerait le pigment bleu provenant des îles Sumatra et Bornéo. Dernièrement, Zhou Mengyang cite Turfan comme une origine de ce pigment bleu « récent ». Ce rare document nous présente en fait que les trois termes sont compris comme le même matériau à l'époque. L'origine des matériaux provient du monde islamique, mais très variée et changeant occasionnellement. Ces termes différents et étrangers impliquent plutôt une production importée ou un tribut, au lieu de son origine. A la base de cette compréhension du 16^{e} siècle, la discussion sur l'origine du cobalt semble douteuse uniquement d'après la prononciation des termes.

L'examen de la composition en éléments traces de la glaçure bleu cobalt nous propose également une origine de hors de la Chine. Les données sont établies sur un corpus authentique de découvertes archéologiques à Pékin, le Khanbaliq à l'époque, au four impérial à Jingdezhen, et aux fours dans la province Yunnan[765]. Le pigment servant à la cour se caractérise par un haut rapport Fe_2O_3/CoO, de 2 à 4,5 ; et en même temps un bas rapport MnO/CoO, moins de 0,07. Ce résultat fait

[764] Malgré d'abcense de citation originale, cette traduction est provenue dans l'article de Yang Lien-sheng. Cf. Idem.
[765] CHEN Yaocheng et al. , « Zhongguo Yuan dai qinghua guliao laiyuan tantao = An Investigation on the Sources of Cobalt Pigment Used in Yuan Blue and White », in *Zhongguo Taoci = China Ceramics*, 1993, n°5,p. 57-62.

exclure le minerai cobaltifère de la province Yuannan, qui était par contre utilisé pour un type local de porcelaine bleu et blanc. Dans ce minera du Yunnan, la teneur du manganèse est plus importante que celle du fer. De plus, les données ne présentent aucune teneur de cuivre, mais avec trace de nickel. L'institut de céramiques de Shanghai arrive donc à déterminer la danaite ((Fe, Co) As S) comme la source du pigment utilisé dans la manufacture officielle des Yuan. C'est un type d'arsénopyrite (le mispickel) cobaltifère qui comporte plus de fer que de cobalt[766]. Selon la diffusion des gîtes cobaltifères dans le monde entier, l'Europe et l'Asie centrale, incluant certaines régions à Xinjiang et Gansu en Chine, constituent les origines possibles[767].

Cette possibilité correspond à une citation d'Abu al-Qâsem. L'utilisation du cobalt comme le pigment bleu est bien connue chez les peintres et les potiers iraniens. Une variété de gîtes est également présente dans son traité[768]. Parmi eux, il a cité un type de cobalt, nommant par son origine « farangestân » (pays des Francs)[769], qui signifie un minerai découvert en Europe. De plus, l'arsénopyrite cobaltifère provient de plusieurs mines en Allemagne, et sur l'île d'Ouessant en Bretagne[770]. À partir de son origine d'exploitation, l'Europe, le trajet du cobalt semble passer par Kashan, le centre de la céramique en Iran, et arriver à destination à Jingdezhen, où se trouve la manufacture impériale des Yuan.


fig. 26


fig. 27

[766] CHEN Yaocheng et al. , 1993, *Zhongguo Taoci = China Ceramics*, n° 5, p. 61-62;
YANG H. & DOWNS, R. T. , « Crystal structure of glaucodot, (Co,Fe)AsS, and its relationships to marcasite and arsenopyrite », *American Mineralogist*, July, v. 93, p. 1183-1186
Cf: http://www.mindat.org/min-1216.html (22/08/14)
[767] ZENG Qingfeng, « gukuang gongye leixing ji qi zai shijieshang de fenbu », *Zhongguo dizhi = Geology in China*, 1963, n° 9, p.21-28.
[768] PORTER, Y. , « le cobalt dans le monde iranien (IXe – XVIe siècles) », in *Taoci*, 2000, n° 1, p. 5-14.
[769] PORTER, Y. , 2011, *Le prince …* , p. 80-81
[770] Par exemple, les mines : Grube Honigsmund-Hamberg (inv. n° 297), Grube Philippshoffnung à Siegen (inv. n° 292), Grube Concordia à Niederfischbach (inv. n° 301), Grube Neue Eintracht à Freusburg (inv. n° 304), Grube Grüne Au à Schutzbac (inv. n° 331), Grube Brüderbund à Eiserfeld (inv. n° 318), Pfannenberger Einigkeit (inv. n° 319), cf. WEISS, S. , *Atlas der Mineralfundstellen in Deutschland-West,* C. Weise Verlag, 1990, Munich, p. 58, 59, 61, 64, 67.
PIERROT, R. , CHAURIS, L. , LAFORÊT, C. , *Inventaire minéralogique de la France. 3, Finistère: 29*, Éd. du BRGM, 1973, Paris, p. 81.

Fig. 26 Coupe à piédouche à pâte porcelaineuse, à glaçure transparente, à décor peint en bleu cobalt sous couverte, provenant du site du Cinéma Hongwei, Jingdezhen, 14e siècle ; inv. n° 1 (YHW 1 de la table 3) ; H. 13, 5 cm, D. ouverture, d'environ 17 cm, D. base 5,8 cm.
Fig. 27 Coupe à piédouche à pâte porcelaineuse, à glaçure transparente, à décor peint en bleu cobalt sous couverte, provenant du site du Cinéma Hongwei, Jingdezhen, 14e siècle ; inv. n° 2 (YHW 2 de la table 3) ; H. 13, 5 cm, D. ouverture, d'environ 17 cm, D. base 5,8 cm.

B. Données des examens

Mais, les données des examens présentent une diversité délicate des compositions chimiques des glaçures cobaltifères (Table 3). Cette table rassemble les données des trois examens. D'abord, l'examen réalisé par le centre de Recherche Ernest Babelon, avec le concours du LAMM, concerne un corpus vaste d'échantillons européens et islamiques, de verre et de glaçure en bleu cobalt[771]. Deuxièmement, l'examen réalisé par le Shanghai Institute of Ceramics inclue les découvertes archéologiques en Chine, attribuées au groupe officiel d'une technique aboutie à l'origine de Jingdezhen[772]. Dernièrement, l'examen réalisé par le Shanghai Museum concerne deux spécimens d'une découverte récente sur le site de Hongwei Yingyuan à Jingdezhen (fig. 26, 27)[773]. Cette dernière découverte démontre une période primaire de la fabrication du bleu et blanc à Jingdezhen.

Avant de comparer les données, il faut clarifier trois points qui évoquent une difficulté incontournable pour cette comparaison. D'abord, ces données sont hétérogènes. Ces examens utilisent des unités de mesure différentes pour présenter les ingrédients chimiques. Les données françaises sont présentées en ppm (partie par million), mais les données chinoises sont présentées en pourcentage. En suite, les examens ne concernent pas le même secteur de composants chimiques. L'examen français détecte plusieurs ingrédients métalliques, même à l'état de trace, comme In, Bi, W, Mo, U, Cr, Sb. Cela favorise l'identification de types minéraux qui sont composés de métaux variés. Les examens chinois mettent l'accent sur les compositions différentes entre la glaçure, et la glaçure pigmentée (le pigment cobaltifère + la glaçure). Cet écart, surtout celui des teneurs d'oxydes de calcium, de potassium, et de sodium, permet de calculer le ratio de dilution du

[771] GRATUZE, B. al. , « De l'origine du cobalt : du verre à la céramique », *Revue d'Archéométrie*, vol. 20, 1996, p. 77-94.
[772] CHEN Yaocheng, al. , 1993, *Zhongguo Taoci*, n° 5, p. 57-62.
[773] HUANG Wei, HUANG Qinghua, « Yuan qinghua ciqi zaoqi leixing de xin faxian – cong shizheng jiaodu lun Yuan qinghua de qiyuan = The New Discovery of the Early Types of Blue-and-white Porcelains of the Yuan Dynasty : the Discussion of the Origin of the Blue-and-White Porcelains of the Yuan Dynasty in the Empirical Perspective », *Wenwu*, 2012, n° 11, p. 79-88, fig. 5, 6.

pigment bleu. Ce dernier ratio est indispensable pour obtenir les rapports Fe_2O_3/CoO et MnO/CoO[774]. La dernière différence, la plus importante, est présentée par les matériaux hétérogènes des corpus examinés. Les zones d'application du bleu cobalt sur les échantillons européens et islamiques sont composées d'un mélange de safre et d'oxyde de plomb, parfois avec du sable et un fondant. Ce safre, comme le smalt des siècles ultérieurs, n'est pas une matière homogène : soit une sorte de verre (ou fritte) très riche en cobalt (présent dans le spécimen OR3), soit un mélange broyé de sable de minerai de cobalt grillé[775]. Une évolution du 13^{e} au 18^{e} siècle de la composition moyenne éventuelle du « safre » est donc présentée dans cet examen. D'un autre côté, le pigment bleu cobalt utilisé sur la porcelaine bleu et blanc est toujours considéré comme un produit du raffinage d'un minerai cobaltifère. Pour cette raison, les rapports Fe_2O_3/CoO et MnO/CoO constituent un critère essentiel pour identifier le minerai original.

Considérant ces divergences sur les données examinées, on arrive quand même à interpréter certains phénomènes communs et les nouvelles découvertes. D'abord, les échantillons européens et islamiques comportent généralement une haute teneur du fer et une basse teneur du manganèse. L'analyse des pigments bleus sur les porcelaines bleu et blanc à l'origine Jingdezhen des Yuan présente cet aspect. Cette basse dose de manganèse n'est pas présente ni dans les examens des chercheurs japonais[776], ni dans le tableau de la « composition moyenne éventuelle du safre » établie par l'examen français. C'est probablement pour la raison que l'oxyde de manganèse est toujours considéré comme le colorant pour le brun et le violet. De plus, le gisement de cobalt terreux asbolane (riche en manganèse) ne se trouve pas particulièrement en Europe[777]. Malgré l'existence générale du manganèse en petite quantité dans tous les échantillons européens et islamiques, il est toujours écarté dans la composition du safre.

Deuxièmement, d'après l'examen du Shanghai Institute of Ceramics, le deuxième critère pour identifier l'origine du pigment cobalt des Yuan est proposé : une petite teneur de l'arsenic, mais aucun contenu de nickel, ni de cuivre. Aucun échantillon européen ne correspond à ce critère, bien

[774] Les formules pour les rapports du Fe_2O_3/CoO et du MnO/CoO est fournies par Shanghai Institute of Ceramics. Cf. CHEN Yaocheng et al. , « lidai qinghua ciqi he qinghua seliao de yanjiu », guisuanyan xuebao = Journal of Chinese Ceramic Society, 1978, vol. 6, n° 4, p. 226-230.
[775] GRATUZE, B. al. , 1996, *Revue d'Archéométrie*, vol. 20, p. 90.
[776] KATO, Etsuzo & KANAOKA, Shigeto, « How to Perpare an Underglaze Blue Color for by a Smalt », in *Scientific and Technological Insight on Ancient Chinese Pottery and Porcelain 1982*, International conference on Ancient Chinese pottery and porcelain éd. , Science Press, 1986, Beijing, p.255-259.
[777] ZENG Qingfeng, 1963 , *Geology in China*, Carte 1, p.24-25.

qu'on puisse considérer l'ingrédient cuivre comme un colorant ajouté dans la glaçure, présent généralement à faible teneur dans tous les échantillons. Par contre, il y a quelques spécimens islamiques (OR1, EG2, SA2), distingués à l'exemplaire OR3, qui ont une origine inconnue du cobalt. Les chercheurs français proposent une origine iranienne : les mines du village de Qamsar près de Kashan, les mines d'Anarak ou mines de Bayche-Bâgh[778]. À cause du manque du composant fer, ces mines iraniennes sont déjà exclues par le premier critère. Mais le filon des sulfures de fer est également signalé, situé à Qamsar. Selon les filons exploités au cours des temps, ce type d'association du minerai est susceptible d'amener un nombre notable d'impuretés, comme dans les exemples EG2 et SA2.

Troisièmement, les deux exemplaires attribués à la période primaire de la porcelaine bleu et blanc présentent une hétérogénéité particulière avec les autres spécimens chinois utilisant une technique aboutie. D'après les données de ces deux exemplaires, un rapport de dilution de la glaçure dans la zone colorée ne peut pas être calculé à cause d'une teneur de l'oxyde calcaire contenue dans la zone bleu cobalt plus forte que dans la glaçure en générale (même phénomène pour l'oxyde de phosphore). C'est complètement opposé à la situation des autres exemplaires de porcelaine bleu et blanc. Un ajout supplémentaire sur ce groupe de pigment est plus que probable. Cette augmentation d'environ 1% d'oxyde calcaire nous fait penser à l'email bleu cobalt du minâ'i, examiné par R. Mason (ROM07, ROM28)[779]. Ce supplément provient probablement de la fritte[780]. Quand aux spécimens YHW1 et 2, un ajout de cendres de plantes peut mener à cette augmentation des oxydes de calcium et de phosphore. Nous nous demandons si ce procédé est inspiré de l'ajout de la fritte dans le pigment, considérant la démonstration des chercheurs, que les potiers persans ou arabes ont utilisé pour ces productions primaires. Par ailleurs, comparé avec ces deux spécimens, les autres échantillons présentent une concentration du cobalt dans la zone pigmentée ; cela implique un changement de pigment, ou de la méthode de raffiner le minerai.

En dépit d'impossibilité d'identifier précisément l'origine du cobalt utilisé dans la manufacture officielle des Yuan à Jingdezhen, cette comparaison sur les données des analyses fournit un nouveau moyen de la recherche. En fait, les données des échantillons concrets démontrent une

[778] GRATUZE, B. et al. , 1996, *Revue d'Archéométrie*, vol. 20, p. 88.
[779] MASON, R. et al. , 2001, *Archaeometry*, vol. 43, Table 3, p. 196.
[780] KINGERY W. D. & VANDIVER, P. B. , 1986, *Ceramic Masterpieces … ,* p. 114.

complexité du réel. Le safre ou le smalt ont des compositions variées. Il faut aussi considérer la possibilité de mélanges de filons voisins, qui cause des fluctuations des ingrédients par rapport aux minerais connus. Selon les données des deux groupes de porcelaine bleu et blanc, les différences certaines impliquent probablement une préparation de plus pendant l'essai du pigment. Elles signalent également le changement du pigment dans la manufacture officielle des Yuan. Consultant le document historique mentionné plus haut, on peut imaginer des changements de source du pigment à l'époque postérieure. Mais, ce type de changement peut exister à l'époque Yuan, surtout pour cette période avant l'aboutissement de la technique.

Par ailleurs, la singularité des données du type abouti de porcelaine bleu et blanc nous entraîne à nous demander sous quelle forme est réalisée cette importation, et quels procédés éventuels sont utilisés pour préparer le pigment. Il est aussi souhaitable qu'un examen sur le corpus chinois comporte plus d'ingrédients traces afin de confirmer la provenance du cobalt d'une manière plus rigoureuse. Néanmoins, l'hypothèse de la provenance du cobalt en Europe ou en Iran est assurée par les documents historiques.

Ce chapitre concerne la technique du décor peint sous glaçure développée en Iran et en Chine. D'abord, le pigment noir et le pigment bleu sont discutés. Avant l'invasion des Mongols, la peinture en noir sous glaçure apparaît déjà sur les poteries des deux pays, mais avec l'oxyde de chrome comme le colorant en Iran ; avec l'oxyde de fer pour la Chine. Ce dernier colorant est connu pour les couleurs du jaune au rouge sur la poterie iranienne, grâce à la cuisson oxydante. Par contre, l'oxyde de chrome n'est jamais mentionné particulièrement comme colorant utilisé en Chine. D'autre part, la dissolution facile du pigment bleu cobalt dans la glaçure alcaline ou alcalino-plombeuse empêche son développement comme couleur principale pour dessiner. Malgré une longue histoire de son emploi, le décor bleu et blanc ne semble pas avoir été inventé en Iran. En même temps, la porcelaine bleu et blanc est mise en lumière en Chine en réponse à une demande du monde islamique. Quant au pigment cobalt utilisé dans la manufacture impériale des Yuan, aucune origine assurée n'est fournie par les analyses des poteries islamiques et des porcelaines bleu et blanc. D'après les sources documentaires et la distribution du minéral, l'Europe et l'Asie centrale constituent deux possibilités de sa provenance. L'Iran serait un « relais », ou une origine légendaire de ce précieux pigment.

Table 3 : Composition chimique du décor bleu cobalt sur les céramiques du 11^{e} au 15^{e} siècle

Référence	Epoque	Origine	Type de la couleur	Co	Fe	Mn	Ni	Cu	As	Ca	P
EM1	13^{e}-14^{e}s.	Espagne	Glaçure bleue	0,5724	2,7546	0,0383	0,0124	0,0952	0,0196		
MT1	13^{e}-14^{e}s.	Maghreb	Glaçure bleue	0,1693	0,9333	0,0952	0,0031	0,0168	0,0048		
OR1	12^{e} s.	Orient	Glaçure bleue	0,1504	0,6081	0,0339	0,0006	0,0272	0,233		
EG2	11^{e}-12^{e} s.	Orient	Glaçure bleue	0,1604	1,4899	0,0393	0,0015	0,2179	0,2725		
SA2	15^{e} s.	Samarcande	Glaçure bleue	0,4400	2,6425	0,0478	0,001	0,0143	0,6201		
OR3	14^{e} s.	Orient	Glaçure bleue	4,6676	6,7737	0,0778	1,1678	0,0377	0,2384		
YHW1	13^{e}-14^{e} s.	Jingdezhen	Glaçure		1,39	0,16				5,88	0,21
		Chine	Pigment Co+gl.	0,08	1,70	0,48				7,5	0,70
YHW2	13^{e}-14^{e} s.	Jingdezhen	Glaçure		1,35	0,11				6,59	0,27
		Chine	Pigment Co+gl.	0,06	1,46	0,11				7,15	0,28
			Pigment Cu+gl..		1,38			0,33	0,09	6,82	0,21
Y6	14^{e}s.	Jingdezhen	Glaçure	<0,01	0,84	0,10				8,97	0,12
		Chine	Pigment Co+gl.	0,37	1,73	0,09	Aucune		Aucune	8,78	0,14
Y7	14^{e}s.	Jingdezhen	Glaçure	0,01	0,90	0,10				10,06	0,17
		Chine	Pigment Co+gl.	0,77	2,91	0,13	<0,01	<0,01	0,095	9,28	
Y8	14^{e}s.	Jingdezhen	Glaçure		0,78	0,12				8,00	0,15
		Chine	Pigment Co+gl.	0,50	1,84	0,11	<0,01	<0,01	Nuance	7,51	
Y9	14^{e}s.	Jingdezhen	Glaçure	~0,01	0,84	0,10				7,57	0,28
		Chine	Pigment Co+gl.	0,58	2,47	0,12	Aucune		Nuance	6,49	
ROM07	12^{e}-13^{e} s.	Kâchân	Glaçure	0,1	0,5				1,1	2,8	
		Iran	Email bleu	1,7	3,4				1,0	5,2	
			Email blanc		1,3	1,1				1,9	
ROM28	12^{e}-13^{e} s.	Kâchân	Glaçure	0,4	1,7				0,1	3,4	
		Iran	Gl. sur pig. bleu	0,5	0,9				0,2	3,7	

EM1, fragment de coupe à décor bleu, provenant d'Olbia, originaire d'Espagne du Sud (Malaga), de la fin du 13^{e} au début du 14^{e} siècle.

MT1, fragment de coupe à décor bleu et brun, provenant de Marseille (Sainte-Barbe), originaire du Maghreb (Tunisie), des 13^{e} - 14^{e} siècles.

OR1, fragment de coupe à marli, à glaçure bleue sur les deux faces, provenant de Marseille (César), originaire du Proche-Orient, fin du 12^{e} siècle.

EG2, fragment de vase à glaçure bleue à l'extérieur et vert à l'intérieur, provenant de Fustat, originaire d'Egypte, des 11^{e}-12^{e} siècles.

SA2, brique d'incrustation à glaçure bleue, provenant d'Ishrat Khan, originaire d'Ouzbékistan (Samarcande), milieu du 15^{e} siècle.

OR3, fragment de vase à décor bleu sur les deux faces, provenant de Saint-Martin-de-la-Brasque, originaire du Proche-Orient, 14^{e} siècle.

YHW1, fragment de coupe à piédouche, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, provenant du site du Cinéma Hongwei à Jingdezhen, originaire de Jingdezhen, 1er moitié du 14^{e} siècle.

YHW2, fragment de coupe à piédouche, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, provenant du site du Cinéma Hongwei à Jingdezhen, originaire de Jingdezhen, 1er moitié du 14^{e} siècle.

Y6, fragment de porcelaine bleu et blanc, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, originaire de Jingdezhen, 14^{e} siècle.

Y7, fragment de porcelaine bleu et blanc, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, originaire de Jingdezhen, 14^{e} siècle.

Y8, fragment de porcelaine bleu et blanc, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, originaire de Jingdezhen, 14e siècle.

Y9, fragment de porcelaine bleu et blanc, à décor bleu cobalt peint sous glaçure, originaire de Jingdezhen, 14e siècle.

ROM07, fragment de céramique du type mînâ'i, à décor bleu, noir et blanc, originaire d'Iran (Kashan), des 12e et 13e siècles.

Bilan

À partir des points communs de l'apparence des poteries iraniennes et chinoises, émergeant à l'époque mongole, leurs techniques ont été comparées dans les cinq chapitres précédents. Toutes ces techniques présentent une certaine continuité de l'évolution provenant de l'époque antérieure. D'après ces comparaisons, les échanges artistiques sont réciproques.

D'un côté, l'invention de la pâte siliceuse et l'imitation du céladon montrent une inspiration de la céramique chinoise par les potiers iraniens. Mais un fossé infranchissable entre le prototype et la copie existe, en tout cas, à cause de la différence des matières premières. Deux systèmes de poteries s'établissent et se développent individuellement.

L'argile kaolinitique est largement utilisée en Chine, même avant l'invention de la recette « binaire ». Au nord, l'apparition du kaolin sédimentaire (secondaire) est nécessairement liée à la strate de lœss, facilement accessible en pied de montagne[781]. Au sud, le kaolin primaire provient de la roche volcanique altérée[782]. En Iran, malgré les dépôts de kaolin confirmés aujourd'hui[783], ce matériau n'a pas attiré l'attention des potiers iraniens pendant la longue période médiévale. Au lieu du kaolin, l'utilisation de la montmorillonite pour la préparation de la pâte à Kashan est remarquable[784] : l'ajout de sable est nécessaire pour constituer le corps de la poterie[785]. L'utilisation des matériaux siliceux est très probablement une inspiration de la verrerie comme l'indication de P. Vandiver[786].

Une conséquence directe est les deux systèmes de poterie développés respectivement en Iran et en Chine. La glaçure alcaline ou alcalino-plombeuse, les décorations sur et sous glaçure sont inventées pour s'adapter aux composants principaux de la pâte de la céramique iranienne. Pareillement, la recette « binaire » et la glaçure du céladon de Longquan ont également évolué en répondant à la demande d'un changement de qualité des matériaux primaires. La ressemblance

[781] WOOD, N. , « Plate tectonics and Chinese ceramics : new insights into the origins of China's ceramic raw matierials », *Taoci*, 2000, n° 1, p. 16-17.
[782] Idem. , p. 19 ; PIERSON, S. (Stacey), *Earth, Fire and Water : Chinese Ceramic Technology*, Percival David Foundation of Chinese art, 1996, Londres, p. 9-10.
[783] GHARBANI, M. , *The Economic Geology of Iran : Mineral Deposits and Natural Ressources*, Springer Dordrecht Heidelberg, 2013, New York, Londres, p. 177-80.
[784] KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B. , 1986, *Ceramic Masterpieces …* , p. 112-114.
[785] HEIMANN, R. B. & MAGGETTI, M. , 2014, *Ancient and Historical Ceramics …* , p. 29-30
[786] VANDIVER, P. , 2005, in *Symposium on Ancient …* , p. 618-641

apparente des productions des deux pays représente un échange artistique au niveau de la mode du moment. Mais leurs systèmes technologiques sont incomparables.

À la base de cette connaissance, il faut commenter également les autres similarités observées sur les poteries chinoises à l'époque, considérées comme des échanges dans le sens du monde islamique vers l'empire du milieu. La popularité émergée de la glaçure turquoise, le développement des techniques du décor polychrome sur les porcelaines de Jingdezhen (le « blanc d'œuf » et le *qingbai)*, l'emploi du pigment bleu cobalt sous glaçure présentent tous une apparence comparable avec celle des poteries islamiques. Il manque de preuve directe et sûre pour expliquer les échanges au niveau technique. En revanche, une filiation technique territoriale est plus claire. Les céramiques *fahua* et *liuli* à glaçure turquoise appartiennent au groupe traditionnel chinois des glaçures plombifères obtenues à basse température. Les techniques de décor sur ou sous glaçure peuvent également remonter aux officines de Cizhou, un groupe de manufactures ou ateliers populaires au nord de la Chine. En général, la qualité des matériaux dans ces ateliers du nord est modeste par rapport aux officines appréciées des Song. La porcelaine blanche du type Ding, le céladon de Longquan, le *qingbai* de Jingdezhen, produits dans ces dernières, bénéficient des meilleurs matériaux et d'une cuisson appropriée. Cela peut être confirmé par l'appréciation de Cao Zhao dans son *Gegu Yaolun*. Une logique entre la qualité discrète des matériaux et les nouvelles décorations a besoin d'être démontrée, d'un point de vue technique ou social.

Malgré tout, c'est pendant le reigne des Mongols que ces décorations ont commencé à être réalisées sur les poteries de meilleure qualité, comme la porcelaine « blanc d'œuf », et le *qingbai*. Cette valorisation des décors apparus au nord est liée naturellement avec l'établissement du pouvoir de ce peuple septentrional au sud de la Chine. Cet écart géographique de goût esthétique s'accumulant est évidemment dû à une séparation du pouvoir politique. À partir du 10^{e} siècle, les peuples non-sédentaires, les khitan, les Jurchen, et les Mongols, s'emparèrent de la région approximative du nord de la Chine. En dépit d'une sinisation certaine, leurs prédilections artistiques se mélangent avec les cultures territoriales, étant spontanément représentées dans les productions locales. D'après les discussions dans cette partie, il est difficile de créer une relation entre les peuples gouvernants du nord et l'émergence des décors comparables avec les poteries iraniennes. Mais, c'est seulement une situation technique déséquilibrée régionalement qui est constatée.

Dans la partie suivante, les motifs du décor peuvent aider à éclaircir un penchant des peuples septentrionaux en illustrant les échanges artistiques entre l'Iran et la Chine.

Partie III Motifs

Les deux parties précédentes concernent séparément le corpus textile et le corpus céramique. Les échanges artistiques sont plutôt discutés sur la base des développements diachroniques des modes de l'apparence (partie des textiles) et des techniques (partie céramique). D'après ces discussions, une distinction entre le nord et le sud de la Chine émerge des comparaisons des objets iraniens et chinois. Les textiles à fil d'or et les poteries fabriqués au nord présentent plus de clefs démontrant une relation artistique potentielle entre deux pays. Les discussions qui suivent, concernant les motifs représentés sur les deux matières, illustrent plus directement les effets contemporains des échanges artistiques entre l'Iran et la Chine. Par conséquent, on mettra l'accent sur l'effet des pouvoirs des peuples non-sédentaires. Il constitue un jalon d'analyse sur la transformation des motifs.

Selon les thèmes iconographiques, les motifs se séparent en deux groupes :

- Animaux du pouvoir suprême
- Animaux de la chasse et de la paix

Animaux du pouvoir suprême

Chapitre I Le dragon

Dans le monde islamique, au moins deux œuvres exposant des objets d'art se consacrent au dragon. La thèse inédite d'E. Esin, *Le Dragon dans l'iconographie turque*, achevée en 1969, recueille des exemples datés à partir du 4e siècle avant J.-C. jusqu'à l'époque ottomane du 17e siècle. La discussion insiste sur plusieurs transitions du motif par les peuples nomades à chaque époque historique. L'auteur distingue d'abord les origines de certaines représentations en relation avec le motif de dragon sur les exemples les plus anciens. Les caractères physiques des ces « animaux » deviennent des jalons pour retracer la transformation du motif. Les sources chinoises sont beaucoup mentionnées comme les références iconographiques du prototype. Par contre, pour l'époque ilkhanide, les données provenant du site Takht-e Soleymân ne sont pas conservées, probablement à cause d'un décalage de publication des informations. L'autre œuvre est publiée récemment par S. Kuehn en 2011 : *The Dragon in Medieval East Christian and Islamic Art*. Elle présente une recherche plus complexe sur l'iconographie du dragon dans le monde islamique, mettant en relation avec les sources chrétiennes ou antiques. La discussion se concentre sur la période avant l'invasion mongole. Par ailleurs, Y. Kadoi mentionne ce dernier type de dragon représenté sur le textile et la céramique, comme un exemple des échanges artistiques entre l'Iran et la Chine[787]. Malheureusement, citée comme une des représentations des échanges, la discussion du motif n'est pas complètement déroulée.

Ces études nous remémorent l'histoire des connaissances de cet animal fantastique en Iran. Le motif du dragon est discuté dans cette étude comme un emblème du pouvoir suprême. Il indique alors concrètement la figure inspirée du prototype chinois, apparaissant en Iran à partir de l'époque mongole. D'après les comparaisons figuratives, on comprend mieux cette « nouvelle » vague arrivée en Iran du motif de dragon sous les khans mongols.

[787] KADOI, Y. , *Islamic Chinoiserie, the Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, Edinburgh, p. 25-27, p. 50-51.

1.1 Emblème de l'autorité royale du dragon en Iran avant l'invasion mongole

Cette recherche est en fait bien développée dans les études mentionnées plus haut. Un résumé bref est présenté à la suite, afin de faire contraste avec le sujet de cette étude. Dans le monde iranien, les histoires concernant le dragon sont connues depuis l'époque préislamique, dans deux cultures principales : l'une amenée avec les immigrations des peuples turques, l'autre héritée du peuple local, les Perses.

D'après l'étude de S. Kuehn[788], deux catégories sont connues, se distinguant par les mutations générales de la figure, amenées par les Mongols : le « style seldjoukide » et le « style chinois ». Combinant avec la culture de la steppe de la Haute Asie, l'origine du premier peut également être tracée dans l'ancienne Chine, démontré par la thèse d'E. Esin[789]. Le dragon du « style seldjoukide » se caractérise grosso modo par la tête du loup, à mâchoire ouverte largement ; par le corps du serpent, à queue enroulée en cercles ou en boucle, souvent avec deux pattes antérieures ailées (fig. 1). Bien entendu, la figure iconographique évolue depuis des siècles. Mais il s'agit des caractéristiques principales, qui font distinguer le même sujet après l'invasion mongole. D'un autre côté, elles permettent de tracer un ou plusieurs prototypes éventuels du motif. Ce type d'illustration est donc interprété, lié avec le loup et le serpent. Ces derniers animaux sont souvent constatés dans l'art sibérien en Asie septentrionale, surtout au nord de la Chine, dont des peuples ont hérité, probablement des paléo-turques[790]. Pour la première fois, leur combinaison est observée au moins à partir du 8^{e} siècle en Asie centrale (fig. 2)[791]. Ce « carrefour », où des cultures sédentaires et nomades se croisent plusieurs fois, faisait face au changement du pouvoir des köktürks aux musulmans à cette période[792]. Le dragon présenté dans les grottes bouddhiques, constitue la « dernière » figure du motif qui est introduit dans le monde islamique par la suite. À partir de cette époque, pour cette raison du bouleversement local, et également à cause de l'affaiblissement des Tang, la culture de l'empire du milieu n'avait plus de contact direct avec cette région. L'Asie centrale est donc considérée comme une provenance principale de la figure du dragon pendant des siècles, jusqu'à l'invasion mongole. L'iconographie du pouvoir ou de l'autorité royale

788 KUEHN, S. , *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*, Brill, 2011, Leiden, Boston, 298 p.
789 ESIN, E. , *Le Dragon dans l'iconographie turque*, Thèse inédite, Paris, 1969, 335 p. , 31 pl.
790 ESIN, E. , 1969, *Le Dragon …* , Thèse de l'école inédite, p. 1-2, 24, pl. V-1.
791 Idem, chap. 3, p. 51-64 ; GRÜWEDEL, A. , *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, K. Preussische Turfan-expeditionen éd. , G. Reimer , 1912, p. 123, fig. 274.
792 FOURNIAU, V. , *Histoire de l'Asie centrale*, in collection « Que sais-je ? », Presses universitaire de France, 1994, Paris, p. 19-24.

ou impériale, concernée dans cette étude, est largement partagée dans la culture des peuples turcs. Il est prouvé par l'apparition du dragon sur l'arme et l'étendard, représentant certainement un pouvoir militaire[793]. Son prototype peut également être trouvé en Asie centrale[794], dans la grotte 46 et la grotte « à colombes couronnées » à Kizil, datées vers le 8e siècle (fig. 2).



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1 Archivolte de la porte du Talisman (Bâb al-Tilasm), Bagdad, datée en 1221-1222, photo conservée au Museum für Islamische Kunst, Berlin ;
Fig. 2 Dessin de la peinture murale dans la grotte 46, à Kizil, Xinjiang, vers 8e siècle.

Quant à la culture plutôt locale en Iran, des histoires de dragon (*ezhdehā*) sont souvent racontées dans la littérature persane. Elles héritent beaucoup des légendes populaires préislamiques [795]. Dans ces histoires, le dragon est souvent présenté accompagnant des personnages héroïques, mais comme un rival. Ce type de légende se propage entre les cultures indo-européennes. Les tueurs de dragon, comme Feridoun et Guerchasp qui peuvent être trouvés dans l'Avesta, sont exaltés dans les œuvres à l'époque islamique. Par exemple, le *Livre des rois* de Ferdowsi*, Shâh-nâme,* achevé au début du 11e siècle, comporte beaucoup d'histoires entre les héros et le dragon, comme celles de Rustam, Selm (fils de Feridoun), Esfendiar, Iskandar, Bahrām Gour, Ardeschi, outre les deux mentionnées plus haut[796]. Cette manière de présenter un pouvoir ou

[793] Pour l'exemple de l'arme au décor de dragon, E. Esin présente deux illustrations postérieures, (cf. Idem. , pl. VIII-5, 6, p. 308); KUEHN, S. , 2011, *The dragon in medieval…* , p. 36-42.
[794] ESIN, E. , 1969, *Le Dragon …* , Thèse inédite, pl. VI-2, p. 58, note 15.) ;
GRÜNWEDEL, A. , *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan* ,1912, Berlin, fig. 274, p. 123-124; fig. 432, p. 187-189.
[795] KHALEGHI-MOTLAGH, Dj. , « aždahās II in Persian Literature », in *EIr,* Routledge and Kegan Paul Ltd. , 1987, London ; Boston, vol. 3, Fasc. 2, p. 191-205.
cf. http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2. (30/09/2014)
[796] Idem.

une autorité royale, comme une épreuve de héros, est détournée. Cela démontre en fait une image compliquée du dragon dans la culture persane. D'un côté, le dragon est un monstre puissant, invulnérable, demeurant dans la montagne ou la mer, dominant certain pouvoir naturel ou magique, comme celui de l'histoire d'Esfendiar qui obscurcissait le soleil et la lune, avec le feu sortant de sa gueule[797]. D'un autre côté, il est malin et haineux, comme celui choisi par Feridoun, se transformant pour éprouver ses trois fils[798]. En tout cas, vaincre le dragon est considéré comme une épreuve importante, même préférée dans la littérature persane, pour le couronnement des héros[799].

D'ailleurs, le dragon (ezhdehā), décrit comme un symbole sur drapeau, est aussi observé dans un contexte persan parvenu probablement de l'époque sassanide, qui évoque une autorité royale et militaire. Dans ce cas, l'aspect féroce du dragon est employé pour effrayer des ennemis[800]. Dans ces littératures, le dragon est souvent décrit comme un monstre énorme à la taille d'une montagne ; une créature mélangée de plusieurs animaux, comme le loup, le tigre, quelques fois pluri-céphalées[801]. Il est le plus fréquemment illustré comme un animal à corps serpentiforme (fig. 3, 4). Ce type d'image du dragon, plutôt malfaisant et puissant connu en Iran, est peut-être lié à la mauvaise estime du serpent du point de vue islamique. Ce dernier, considéré comme un symbole terrifiant d'une des sectes préislamiques (*Jinn*), est l'ennemi de l'Islam. Muḥammad a donné l'ordre de les tuer[802].


fig. 3


fig. 4

[797] *The Sháhnáma of Firdausí*, FIRDOUSI, Abū-al Qāsem, WARNER, A. & WARNER, E. trad. , Kegan Paul, Trench, Trübner & Co éd. ,1905, vol. 5, p. 126-127.
[798] Idem. Vol. 1, p. 186-188.
[799] KHALEGHI-MOTLAGH, Dj., « aždahās II in Persian Literature », in *EIr,* cf. http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2. (30/09/2014)
[800] KUEHN, S. , 2011, *The dragon in medieval*… , p. 40, note 44.
[801] OMIDSALAR, M. , « aždahās III In Iranian Folktales », in *EIr,* cf. http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2. (30/09/2014)
[802] KUEHN, S. , 2011, *The dragon in medieval*… , p. 57-58.

Fig. 3 Peinture murale : combat de Rustam et du dragon, 7e siècle, Penjikent, conservée au State Hermitage Museum, St. Petersburg, inv. n° SA 15902 ;
Fig. 4 Bol à décor minâ'i : combat d'un chevalier et du dragon, début du 13e siècle, Iran, conservée dans la collection Vollmœ ller, Zurich ; dimension non communiquée.

Outre la représentation du pouvoir, le dragon est aussi présenté dans une conception cosmographique ou pour une idée astrologique : par exemple la planète invisible, connue sous le nom *al-Tinnîn* (le dragon) ou *Jawzahr*, crue par les astronomes-astrologues musulmans comme la cause des éclipses du soleil et de la lune, est souvent représenté par un dragon noué avec la queue s'achevant avec une autre tête[803]. Cela se rattache également aux cultures préislamiques, comme celle zoroastrienne, et celle manichéenne[804]. Dans le décor des métaux de Khurasan, surtout vers le 13e siècle, cette planète *Jawzahr* est représentée par un personnage sur un trône flanqué de deux dragons (fig. 5 a). Une présentation semblable est utilisée sur le fond du même l'objet pour personnaliser le soleil (fig. 5 b). D'après E. Baer, ce type de « coïncidence » exprime un développement de l'accentuation de la métaphore de prince ou souverain, comme une sorte d'« apothéose » de la dignité de roi[805].


fig. 5 a


fig. 5 b

Fig. 5a Paroi d'encrier cylindrique, médaillon du personnage sur le trône flanqué de dragons entre les médaillons au décor zodiacal, fin du 12e à début du 13e siècle, Iran, ancienne Minassian Collection ; dimension non-comuniquée.
b, Fond d'encrier cylindrique, médaillon du personage sur le trône flanqué de dragons et de oiseaux, entouré par le motif des rayons du soleil.

En conclusion, le dragon, représentation de l'autorité royale, est constaté dans les arts iraniens

[803] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 2001, Paris, p.108-109, 232-234, cat. n° 161.
[804] SKJAERVØ, P. O. , « aždahās I in Old and Middle Iranian », in *EIr,* cf. http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2. (30/09/2014)
[805] BAER, E. , « The Ruler in Cosmic Setting : A Note on Medieval Islamic Iconography », in *Essays in Islamic art and architecture, in honor of Katharina Otto-Dorn*, DANESHVARI, A. éd. , Undena Publication, 1982, Malibu, p. 13-32.

avant l'invasion mongole. Mais combiné avec l'estime plutôt négative formée dans une culture persane, surtout au point de vue islamique, l'image du dragon est assez complexe et ambiguë en Iran. Par rapport à cette appréciation persane, l'emploi du dragon comme l'emblème du pouvoir est plus directement présenté dans les peuples turcs. Leurs installations dans le monde iranien ont sans doute promu la représentation du dragon dans les arts, surtout pendant l'époque seljukide.

1.2 Dragon dans les arts ilkhanides

Le dragon représenté sur le textile et la céramique à l'époque islamique est remarqué par son grand changement figuratif, connu comme le « style chinois » mentionné plus haut. Dans cette partie, leur figure sur la céramique et le textile est d'abord analysée séparément avec celle de leurs prototypes chinois. Ensuite, ce motif zoomorphe est comparé entre les deux supports artistiques, car il est toujours cru que l'importation des figures de dragon et de phénix dans le monde islamique est venue d'abord par le textile[806].

1.2.1 Dragon sur la céramique

Les spécimens au décor de dragon du « style chinois » se concentrent sur la céramique architecturale, les carreaux palatiaux. Aucune pièce de forme datée de l'époque mongole n'est constatée avec un décor de dragon. Le site de Takht-e Soleymân est encore la seule provenance certifiée de ce type de motif inspiré de la Chine, à partir de sa découverte dans les années 1960. Principalement, deux formes de dragons se distinguent sur les carreaux : le dragon rampant (fig. 6 a, b) et le dragon enroulé (fig. 14 a-c)


fig. 6a


fig. 6b

[806] LANE, A. , *Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber & Faber, 1957, Londres, p. 9.

Fig. 6 a, b Carreaux au motif de dragon rampant moulé en relief, avec lustre (a) ou à décor *lâjvardina* sur glaçure (b), datés des années 1270, provenant de Takht-e Soleymân,
a, conservé au Victoria & Albert Museum, Londre, inv. , n° 541-1900 ; H. 35,7 cm, L. 36,5 cm ;
b, conservé dans la collection Keir, inv. n°196 ; H. 15,4 cm, L. 24,4 cm



Fig. 7, Partie centrale d'un parapet en pierre du pont Duanhong, au motif de dragons gravés, dynastie de Yuan, situé dans la Cité interdite, Pékin.

Le dragon rampant sur les carreaux ilkhanides, comme un animal quadrupède, se distingue complètement à l'ancienne image serpentiforme à l'époque seljuseljukide, bien que son corps présente toujours une sinuosité. Il est difficile de préciser les changements de détails. Les détails du motif sont réalisés en peinture après moulage du carreau. Sur la même base en relief, chaque image concrète de dragon dépend en fait de chaque artisan. Des interprétations différentes de cette base en relief entraînent finalement les particularités de chaque dragon. Par ailleurs, la variabilité du détail démontre une mutation remarquable par rapport à son ancienne image. Donc, ce sont le visage de la bête, les poils derrière la tête, la position des pattes arrière qui constituent ensemble les critères permettant d'estimer la transition de ce motif. Selon la base moulée des carreaux, certaines représentations nouvelles de dragon peuvent généralement être identifiées : tête à ramure tournée en arrière ; gueule s'ouvrant sur une perle avec flamme ; quatre pattes vigoureuses avec une mèche flottante.

Egalement constaté sur les matériaux architecturaux palatiaux, un exemple de dragon rampant est gravé en haut relief sur les parapets d'un pont conservé dans la Cité Interdite, à Pékin. La construction de ce pont, connu sous le nom Duanhong, situé aujourd'hui à l'est du palais Wuying, est attribuée à l'époque Yuan[807]. Il y a deux dragons qui s'ébattent entre des fleurs, avec une perle en flamme au milieu de chaque parapet. Evidemment, le dragon sur les carreaux ilkhanides

[807] LIN Meicun, « Yuan gongting shidiao yishu yuanliu kao xia », *zi jin cheng*, 2008 b, n° 07, p. 194-199

provient du premier dragon, qui tourne la tête vers l'arrière. Il semble que certains rapports sont changés pour s'adapter à la mesure du carreau. Mais, la forme générale, comme le flot du corps, la position des pattes, est très semblable.

Outre l'imitation du dragon regardant en arrière, une « reproduction » du celui regardant en avant est aussi constatée sur les vestiges impériaux en Iran. Un type de chapiteau de pilier est découvert au palais d'été de Khan Abaqa (fig. 8 a, b)[808]. Un dragon chassant une perle enflammée est gravé en haut relief sur le tore du chapiteau. D'après le dessin du motif, cet animal fantastique est précisé avec une paire de ramure et des serres à cinq griffes. Ces caractères signifient un emblème du plus haut niveau, réservé uniquement à l'empereur selon le *Yuan dianzhang*, les Codes des Yuan[809]. Ce type de dragon n'est jamais vu ailleurs en Iran, même sur les carreaux du même site. Un autre exemple de dragon rampant se trouve dans les vestiges d'un monastère bouddhique, les grottes de Dâsh-Kasan, proche de Soltanyeh. Il est attribué au Khan Arghoun (r. 1284-1291), fils de khan Abaqa, un croyant bouddhiste[810]. Deux édifices, s'attachantes directement aux khans mongols, sont remarquablement ornementées de dragon. Cela exprime une relation directe entre ce motif et l'autorité des khans mongols.



Fig. 8 a

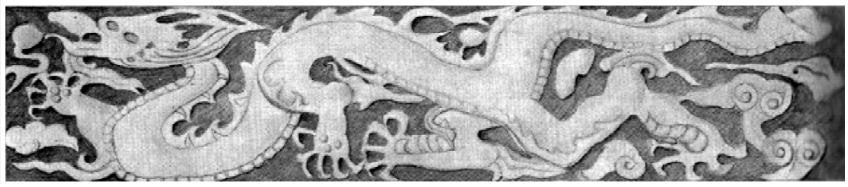


Fig. 8 b



Fig. 9

[808] NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , *Takht-i Suleiman, Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran*, Prähistorische Staatssammlung, 1976, Munich, p. 41, fig. 23.

[809] *Yuan dian zhang*, *juan* 58, CHEN Gaohua et al. éds. , Zhonghuashuju, 2011, Beijing, vol. 4, p. 1967.

[810] KOMAROFF, L. et CARBONI, S. éds. , 2002, *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 110 ;
BAUSANI, A. , « Religion under the Mongols », in *The Cambridge History of Iran*, vol. 5, BOYLE, J. A. éd. , Cambridge University Press, 1968, p. 539.

Fig. 8 a, b Chapiteau de pilier, en « sand stone » rouge, au décor de dragon gravé, provenant du site de Takht-e Soleymân, daté des années 1270 ; dimensions non communiquées ;
b, Dessin du motif de dragon à serre à cinq griffes, poursuivant une perle enflammée.
Fig. 9 Sculpture d'un dragon rampant, gravé en haut relief, provenant des grottes de Dâsh-Kasan, Viar, 2ème moitié du 13e siècle.

Sauf le dragon de Dâsh-kasan, dont la tête est détruite, les exemplaires iraniens présentent tous une gueule ouverte. C'est en désaccord avec les dragons sur le pont Duanhong. Mais il y a un autre exemplaire antérieur, considéré comme le prototype de ce parapet des Yuan[811] : ce sont les parapets dans le mausolée impérial des Jin (Jurchen) au sud-ouest de Pékin, partiellement détruit au 17e siècle. Les dragons, s'ébattant entre des fleurs, sont observés sur chaque parapet des escaliers principaux de la voie funéraire (fig. 10a). Sur cet exemple, la mâchoire est ouverte comme la représentation sur les carreaux ilkhanides. Mais le thème de l'amusement de perle enflammée est complètement submergé par le contexte floral. Le mausolée dédié aux cinq empereurs des Jurchen, incluant plusieurs tombes, est construit pendant 60 ans, à partir de la 2ème moitié du 12e siècle[812]. Plusieurs exemples de la même provenance montrent les caractéristiques stables du dragon à l'époque (fig. 10b[813], fig. 18[814]) : la mâchoire ouverte largement, une paire de ramures plutôt parallèles et les jambes musclées. Ces détails sont également représentés sur les exemplaires en pierre en Iran (fig. 8, 9).

Néanmoins, il y a des mutations à l'époque mongole. Le fond décoré uniquement à la pivoine des Jin est remplacé par une variété de fleurs sur l'exemplaire de la Cité interdite (fig.7). La fleur de lotus est surtout mise en lumière, posée au milieu du parapet. En fait, cette importance du lotus est aussi remarquable sur les carreaux ilkhanides. Cette fleur compose une frise au dessus de la bande principale du carreau (fig. 6a, voir aussi fig. 7 du Chap. II). Deuxièmement, la perle enflammée est en quelques sortes considérées comme un accessoire nécessaire pour le motif de dragon. Elle est ajoutée sur le parapet du pont, et aussi préservée, d'après la forme moulée, sur les carreaux découverts à Takht-e Soleymân.

811 LIN Meicun, 2013, *da chao chun qiu … ,* p. 156-157.
812 Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, *Kaogu*, n°2 , p. 26-40;
Beijingshi wenwu yanjiu suo éd. , *Beijing Jin dai huangling=Jin-Dynasty Imperial Mausoleum in Beijing,* wenwu chubanshe, 2006, Beijing, p. 153-157, fig. 13-1, p. 43.
813 ZHANG Xiande, HUANG Xiuchun, « Beijing shi Fangshan xian faxian shiguomu », *Wenwu*, 1977, n° 6, p. 71, 78-80, fig. 4.
814 Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, *Kaogu*, n°2 , pl. 6-4.

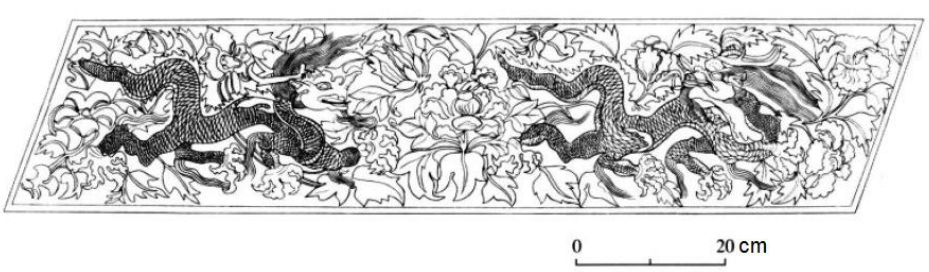


fig. 10a



fig. 10 b

Fig. 10a Partie centrale du parapet, à décor de dragons gravés en haut relief, provenant du mausolée des Jin, Fangshan, 2ème moitié du 12e siècle à début du 13e siècle.
b, Dessin du cercueil laqué en rouge, à décors incrustés de feuilles argentées, provenant du mausolée des Jin, Fangshan, 2ème moitié du 12e siècle à début du 13e siècle.

Il n'est pas évident d'identifier un prototype du dragon rampant des Jin, car ce type de figure est représenté sur les modèles officiels des deux dynasties antérieures, des Liao et des Song du Nord, dans leurs mausolées impériaux (fig. 11 a, b). Mais le motif de dragon avec la perle enflammée sert à décorer les stèles funéraires de l'empereur Daozong des Liao et son impératrice (fig. 11a)[815]. Cette figure rampante plus stylistique montre un exemple antérieur assez stable pour les Jin, par rapport au dragon sur la pierre pour monter à cheval des empereurs des Song du Nord (fig. 11b)[816]. Ce dernier est varié même pour décorer le même matériau architectural dans les mausolées impériaux des Song du Nord[817].



Fig. 11a

[815] TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , *Tombs and Mural Paintings of Ch'ing-Ling : Liao Imperial Mausoleum of 11th century A.D. in Eastern Mongolial,* Departement of Literature, Kyoto University, 1952-53, Kyoto, vol. 2, pl. 137-138.
[816] Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Bei Song huangling*, Zhongzhou guji chubanshe, 1997, Zhengzhou, p. 170, fig. 149.
[817] Par exemple, les dragons sur la pierre pour monter à cheval dans le mausolée **Yongyu** sont déjà évolues, par rapport l'exemple de la figure 11b. Cf. Idem, p. 227, fig. 205.

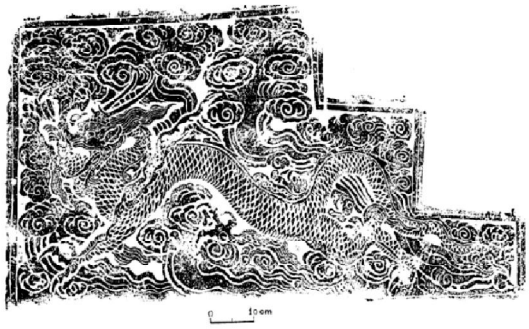


fig. 11 b

Fig. 11a, Estampe de décor sur paroi de la stèle funéraire de l'empereur Daozong des Liao (décédé en 1101), provenant du mausolée de Qingling, Mongolie-Intérieure.
Fig. 11b, Estampe de décor sur pierre pour monter à cheval, provenant du mausolée Yongzhao de l'empereur de Renzong des Song du Nord (décédé en 1063), Henan.

Au point de vue diachronologique, le pont dans la Cité interdite est probablement construit en 1276, d'après la description de la stèle « Yang Qiong shen dao bei »[818]. Il peut être considéré comme un édifice contemporain aux palais du site de Takht-e Soleymân. La construction de ce dernier est attribuée aux années 1270. Quant au mausolée impérial à Pékin, il est tombé dans les mains des Mongols avec la capitale du centre des Jin (Zhongdu) en 1215. Une possibilité d'employer le modèle des Jin aux palais de Khubilaï khan et d'Abaqa Khan est donc mise en évidence. En fait, c'est comparable avec la situation des textiles à fil d'or (*jindazi*) qui sont pillés en quantité par les Mongols après l'occupation de Kaifeng, la dernière capitale de la dynastie Jin. Ce n'est pas encore clair d'indiquer un prototype plus ancien, probablement un mélange de celui des Khitan et de celui des Song. Mais l'exemplaire des Khitan rehausse l'importance du motif de dragons jouant avec la perle enflammée.

Le dragon rampant est aussi observé sur les récipients en Chine. Le décor situé sur la paroi se satisfait de ce type de dragon (fig. 12, 13). Beaucoup de coupes à piédouche « blanc d'œuf », exhumées dans le site de Liujiawu à Hutian, sont décorées au motif de dragon rampant avec les huit symboles bouddhiques. Leur qualité exceptionnelle exprime leur origine de fabrication officielle. De plus, l'inscription du caractère « *Yu* », qui indique probablement le département du culte, le *Yuchen yuan*, démontre une attribution à la 1ère moitié de la dynastie Yuan[819]. Sur le nouveau type de

[818] « 明年丙子，架周桥，或绘以图进，多不可，上意独允公议，因命督之 », « [dans] l'année prochaine, *bingzi* (1276 ap. J.-C.), pour construire le pont Zhou, quelques [courtisans] offrent des dessins techniques ; la plupart sont refusés par l'empereur ; l'empereur permet seulement la proposition de [Yang Qiong] ; puis lui commande de s'occuper des travaux ». Le pont « Zhou » est un autre pont comme celui de Chaozong sur la rivière Jinshui qui traverse la Cité interdite. Leur construction doit avoir lieu en même temps. Cf. « Yang Qiong shen dao bei (Stèle de Yang Qiong de la voie de son mausolée) », LIN Meicun, 2008 b, *zi jin cheng*, p. 195.

[819] XIAO Fabiao, et al. , « Hutian Liujiawu « shu fu yao » qingli baogao », *Rilice from South*, 2001, n° 02, p. 13-14.

porcelaine de l'époque, le bleu et blanc, le dragon rampant est aussi utilisé comme décor. Les tessons, provenant du site de Zhushan, attribués à l'empereur Wenzong (r. 1328-1332 ap. J.-C.), Tugh Temür, sont souvent décorés de ce motif (90%), surtout du dragon de la forme suprême[820]. Ces exemples, fabriqués dans la manufacture impériale à Jingdezhen, confirment un modèle stable du dragon rampant. Bien qu'ils soient peut-être postérieurs aux carreaux découverts à Takht-e Soleymân, leur ressemblance indique un modèle identique du motif.

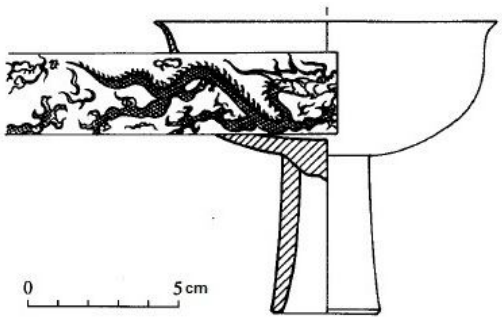


fig. 12



fig. 13

Fig. 12 Dessin de coupe à piedouche, porcelaine « blanc d'œuf », à décor moulé, exhumée dans le site de Liujiawu, Jingdezhen, 2ème moitié du 13e siècle, inv. n° 99HL③ : 11 ; H. 9,8 cm, D. ouverture 11, 4 cm, D. base 3,8 cm.
Fig. 13 Tesson de couvercle, à pâte porcelaineuse, peint en bleu cobalt, exhumé dans le site de Zhushan, Jingdezhen, début du 14e siècle ; D. 26,7 cm.

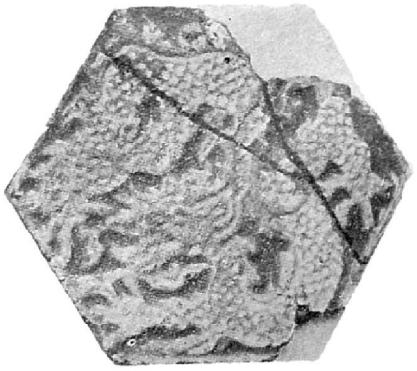


Fig. 14a



fig. 14 b

Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo (Jiangxi Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology) & Jingdezhen minyao bowuguan (Jingdezhen Museum of Civilian Kiln) éds. , *Jingdezhen Hutian yaozhi* = Hutian Kiln Site in Jingdezhen, Report on excavations from 1988 to 1999, Culture Relics Press, 2007, Beijing, vol. 1, p. 317-322, 484-485, fig. 279-1.

820 The Fung Ping Shan Museum et al. , *Jingdezhen chutu taoci = Ceramics Finds from Jingdezhen Kilns (10th -17th century)*, The Fung Ping Shan Museum, The University of Hong Kong, 1992, Hongkong, p. 14-15, cat. n° 168.
LIU Xinyuan, 2001, *Wenwu,* n° 11, p. 46-65.


fig. 14 c


fig. 14 d

Fig. 14 a-d, Carreaux à motif de dragon enroulé, moulé en relief :
a, fond à glaçure turquoise, à décor moulé sans glaçure au motif de dragon, daté des années 1270, provenant de Takht-e Soleymân ; D. 21 cm ;
b, à décor *lâjvardina* sur glaçure, daté des années 1270, provenant de Takht-e Soleymân, conservé au Museum für Islamische Kunst, Berlin, inv. n° I. 6/71C ; D. 21,5 cm ;
c, à décor de lustre, début du 14e siècle, Iran, conservé au Musée du Louvre, inv. n° OA 5546 ; D. 14,3 cm ;
d, à décor *lâjvardina* sur glaçure, daté des années 1270, provenant de Takht-e Soleymân, conservé au musée des Arts décoratifs, Paris, inv. n° 11991 ; H. 27 cm, L. 28 cm

Le dragon enroulé sur les carreaux ilkhanides est aussi réalisé par moulage. En dépit de la forme générale identique, le motif présente des variations de détail. Les différences se concentrent toujours sur la tête, comme le visage et les poils. Par contre, un détail de la position d'une patte arrière, qui enlace la queue, est bien gardé, peu importe que le décor soit réalisé avant (fig. 14 a) ou après (fig. 14 b-d) vernissage. Il peut être considéré comme une clef pour tracer son prototype.

L'exemple équivalent chinois sur la céramique architecturale est la tuile ronde, *wadang*, qui protége le bout de la poutre inclinée du toit. Ce type de tuiles est dispersé dans les vestiges des anciennes villes mongoles, malgré une quantité faible : à Tuchengzi, dans la région de La bannière droite de Wumengcha (fig. 15) [821] ; à Xanadu, *shangdu* des Yuan, dans la région de La bannière de Xulun Hoh[822] ; à Karakurom en Mongolie (fig. 16)[823] ; à l'ancienne ville Chengbuzi, dans la région de La bannière de Siziwang[824]. Les vestiges dans le dernier site sont en fait attribués à partir de la

[821] ZHANG Wenfang, HUANG Xueyin, « Neimenggu bowuguan guancang wadang qianlun », *Neimenggu wenwu yu kaogu = Steppe Culture Relics,* 1991, n° 1, p. 115, fig. 6-1.
[822] D'après la description, l'échantillon découvert dans la capitale Xanadu, Shangdu des Yuan, ressemble à celui découvert à Karakurom (fig. 16). La partie centrale est glaçurée en jaune, avec le bord à glaçure verte. Cf. Idem.
[823] KISELEV, S. V. , « Rezul'taty issledovaniya », in *Drevnemongole skie Goroda,* KISELEV S. V. & Institut arkheologii éds. , 1965, Moscow, p. 350-352, pl. XXXI-2.
[824] Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo, et al. , « Siziwangqi Chengbuzi gucheng ji muzang », in *Neimenggu wenwu*

dynastie Jin jusqu'à l'époque mongole. Ce type de tuile provient effectivement du même modèle des Jurchen, car des tuiles semblables sont découvertes dans le mausolée impérial des Jin à Pékin (fig. 17)[825]. De la même provenance, un exemplaire plus détaillé du dragon enroulé est présenté sur la paroi orientale du sarcophage M6-4 (fig. 18). D'après ce dernier, les caractéristiques, comme la paire de ramures parallèles, la gueule ouverte, l'enlacement de la patte et la queue et une patte arrière demi-cachée sous le corps, sont précisées. Elles sont toutes représentées sur les exemples ilkhanides.


fig. 15



fig. 16


fig. 17

Fig. 15 Estampe du décor moulé d'une tuile, provenant du site de Tuchengzi, Mongolie-Intérieure, dynastie Yuan, D. 12, 7 cm ;
Fig. 16 Dessin d'une tuile à décor de dragon moulé, glaçurée en jaune, provenant du site de Kondui, Karakorum, attribué au 14e siècle, conservé au State Hermitage Museum, inv. n° LP-3069 ; D. 12 cm ;
Fig. 17 Dessin du décor moulé d'une tuile, à glaçure verte , provenant du mausolée des Jin, Fangshan, 2ème moitié du 12e siècle à début du 13e siècle, inv. n° 2001 FJL *cai* : 69 ; D. 12, 5 cm.


fig. 18 a.


.fig. 18 b

Fig. 18 a Paroi orientale du sarcophage M6-4, à décor de dragon enroulé en relief, provenant du mausolée des Jin, Fangshan, 2ème moitié du 12e siècle au début du 13e siècle ;
b, Estampe du décor de dragon enroulé.

kaogu wenji = Papers on Cultural Relics and Archaeology in Inner Mongolia, II, WEI Jian éd. , The Encyclopedia of China Publishing House, 1997, Beijing, p. 688-712.

[825] Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, *Kaogu*, n°2 , fig. 12-2, pl. 6-4.

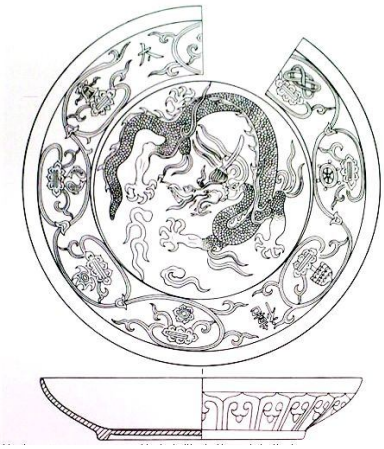


fig. 19



fig. 20

Fig. 19 Dessin d'assiette « blanc d'œuf », à décor de dragon enroulé, avec l'inscription Taixi, datée du 1329 à 1352, conservée au Sackler Museum of Pékin University ; H. 3,4 cm, D. ouverture 17,8 cm, D. base 11,4 cm ;
Fig. 20 Bol de porcelaine bleu et blanc, à décor de dragon enroulé, exhumé dans le site de Karakorum, 14^{e} siècle, conservé dans l' Académie des Sciences de Mongolie, Oulan-Bator, inv. n°KAR 1-04/8-10-23 ; H. 5,1, D. ouverture, 18, 2 cm, D. base 6 cm.

Au contraire, l'enlacement de la queue et d'une patte arrière n'est pas constaté sur les porcelaines contemporaines en Chine. Les exemples (fig. 19, 20) présentent un modèle plutôt officiel de la dynastie Yuan au 14^{e} siècle. La porcelaine « blanc d'œuf », avec l'inscription Taixi (fig. 19), est attribuée à la période 1329 à 1352 car les caractères signifient l'édifice « Taixi zongyin yuan », où ont lieu des rites sacrificiels pour les empereurs décédés des Yuan, établi en 1328[826]. L'autre exemple de porcelaine bleu et blanc, découvert dans le site de Karakorum, est probablement une offrande de la manufacture impériale à Jingdezhen (fig. 20)[827]. Le manque de ce détail d'enlacement est en fait hérité du modèle de la porcelaine du type Ding (fig. 21, 22), qui a prospéré au nord de la Chine à partir de la dynastie Song du Nord jusqu'à la dynastie Jin[828]. De plus, ce manque ne se forme pas à cause d'une simplification du motif, mais d'un modèle officiel des Song du nord qui néglige ce détail. Ce dernier est représenté par plusieurs matériaux architecturaux impériaux des Song du Nord. Par exemple, le piédestal d'une colonne commémorative dans le mausolée Yongxi, dédié à l'empereur Taizong des Song du Nord (fig. 23)[829], sur lequel, la queue de

[826] LIU Xinyuan, 2001, *Wenwu*, n° 11, p. 52-53, notes 5,6, fig. 5.
[827] ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , *Dschingis Khan und seine Erben,* Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepubulik Deutschland éd. , 2005, Munich, p. 165-166, cat. n° 149
[828] MIAO Jihao, XUE zengfu, « Hebei Quyant Beizhen faxian Ding yao ciqi », *Wenwu*, 1984, n° 5, p. 86-88, fig. 5, 7; LIU Miao, « Jindai dingyao ciqi de chubu yanjiu », *Wenwu chunqiu*, 2006 n° 2, p. 8-19.
La découverte archéologique des fours de l'officine Ding se trouve dans la même région. Dans ce site, un tesson à décor de ce type de dragon a été constaté en 1965. Cf. Hebeisheng wenhuaju wenwu gongzuodui, « Hebei Quyangxian Jiancicun Dingyao yizhi diaocha yu shijue », *Kaogu*, 1965, n° 7, p. 394-412, fig. 2-21.
[829] MENG Fanren, « Bei Song diling shixiangsheng yanjiu = Researches on the Mausoleum Sculptures of the Northern

dragon, qui tombe entre les deux pattes arrières jusqu'à la tête, ne croise plus pour la deuxième fois la patte arrière, comme sur l'exemple du mausolée des Jin.



Fig. 21



fig. 22



fig. 23

Fig. 21 Dessin d'assiette de porcelaine Ding à décor moulé, provenant de la cache de Quyang, Hebei, dynastie Song du Nord ou Jin ; H. 5 cm, D. ouverture 23,2 cm, D. base 8, 9 cm ;
Fig. 22 Dessin d'assiette de porcelaine Ding à décor gravé, provenant de la cache de Quyang, Hebei, dynastie Song du Nord ou Jin ; H. 5, 9 cm, D. ouverture 30,4 cm, D. base 13, 6 cm ;
Fig. 23 Dessin du décor gravé du piédestal de la colonne commémorative, provenant du mausolée Yongxi, Henan, fin du 10e siècle.

Ce détail de l'enlacement pour le dragon enroulé est probablement observé pour la première fois sur l'orfèvrerie de l'époque Tang[830]. Ce modèle est repris par les Khitan (au lieu des Song du Nord) qui le diffusent dans les arts artistiques à partir de la période médiane de l'époque Liao[831]. Les exemples, provenant des tombes impériales des Khitan datées du début du 11e siècle, peuvent servir d'un jalon du dragon officiel des Liao (fig. 24, 25)[832]. Le modèle officiel, apparu dans le mausolée des Jin, provient très probablement de ces derniers exemples. D'ailleurs, les Tangoutes, installés au corridor du Hexi, s'inspirent de ce type de dragon enroulé, le présentant dans les

Song Dynasty », *Kaogu xuebao,* 2010, n° 3, p.323-360, fig. 1-3.
En fait, le dragon enroulé avec l'enlacement de la queue et d'une patte arrière est observé une fois sur une sculpture gravée en relief dans le mausolée Yongzhao, daté du milieu du 11e siècle. Mais, la plupart des dragons enroulés n'a pas préservé ce détail, d'après les exemples dispersés dans les huits mausolées des empereurs des Song du Nord. Cf. Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Bei Song huangling*, Zhongzhou guji chubanshe, 1997, Zhengzhou, p. 185, fig.137 ; p. 231, fig. 210 ; p. 287, fig. 264-3 ; p. 332, fig. 296-2.

[830] DUAN Pengqi, « Xi'an nanjiao Hejiacun Tangdai jinyinqi xiaoyi », *Kaogu*, 1980, n° 6, p.536-541, fig. 2;
Dantu xian wenjiao ju, Zhenjiang bowuguan, « Jiangsu Dantu Dingmao qiao chutu Tangdai yinqi jiaocang », *Wenwu*, 1982, n° 11, p. 15-27, fig. 10;
HAN Wei, *Hai nei wai Tangdai jinyinqi cuibian,* Sanqin chubanshe, 1999, Xi'an, p. 23, fig. 1-3

[831] D'après les découverts d'orfèvries des Khitan, le dragon enroulé à queue entourée sur une patte s'observe fréquemment à partir du milieu de l'époque Liao. cf : ZHU Tianshu, *Liaodai jinyinqi*, wenwu chubanshe, 1998, Beijng, p. 26-27, fig. 4- 6, 8, cat. n° 33, 61.

[832] TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, *Tombs and Mural Paintings of Ch'ing-Ling …* , vol. 1, p. 201, fig. 214-3;
Neimenggu zizhiqu wenwu kaogu yanjiusuo, Zhelimu meng bowuguan, *Liao Chenguo gongzhu mu*, wenwu chubanshe, 1993, Beijing, fig. 24-1, p. 45.

grottes bouddhiques à Dunhuang[833]. D'après ces exemples, le dragon enroulé avec la queue entourée sur une patte arrière se transmet donc plutôt entre les peuples actifs au nord de la Chine, par rapport au peuple Han.

En fait, les deux types de dragons, rampant et enroulé, sur les carreaux ilkhanides peuvent être constatés sur les exemples antérieurs à l'époque mongole. Les légères différences sont représentées par les exemples contemporains des Yuan. Une variation du motif passe séparément sur les carreaux iraniens et les porcelaines chinoises[834]. Cela exprime un phénomène asynchrone entre les développements du motif d'origine et du motif importé. Néanmoins, la haute similarité entre les dragons des deux pays démontre les mêmes prototypes de dragon représentés par les matériaux architecturaux du mausolée impérial des Jin. Les peuples actifs au nord de la Chine entreprennent effectivement la transmission de ce motif.

Fig. 24 Dessin de décor gravé sur dais de la stèle funéraire de l'impératrice Rende (décédée en 1032), provenant du mausolée impérial de Qingling, Mongolie-Intérieure.
Fig. 25 Dessin de coffre de toilette argenté, à décor doré aux motifs de dragon et de phénix, provenant de la tombe de la princesse Chenguo (décédée en 1018), Mongolie-Intérieure ; H.21 cm, D. ouverture 25, 4cm, D. base 20,8 cm.



fig. 24

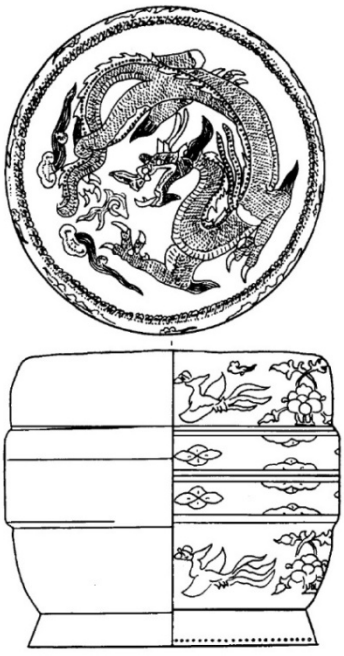


fig. 25

1.2.2 Dragon représenté sur textile

Les dragons sur textile présentent une variété de la figure. De plus, il y a des objets peu nombreux, conservés jusqu'à nos jours, pour analyser l'évolution de ce motif. Pratiquement, le

[833] ZHU Tianshu, 1998, *Liaodai jinyinqi …*, p. 28-29, fig. 6-2.
[834] Cette variation du motif de dragon est surtout représentée sur la porcelaine bleu et blanc à partir du 14e siècle. Cf. LAM, P. , « The David Vases Revisited II : The Dragon Bands », *Orientations*, 2012, vol. 43, n° 1, p. 40-49.

dragon, souvent sur échantillon unique, peut se distinguer par ses propres particularités. Plusieurs échantillons sont attribués à l'origine de l'Asie centrale, mais découverts dans les sites funéraires ou les reliques ecclésiastiques en Europe ou en Asie de l'Ouest. La possibilité de leur apparition via le monde iranien est également considérée dans cette étude. Malgré la variété individuelle, trois groupes se distinguent d'après la forme générale du dragon : celui rampant, celui enroulé et celui dressé. De plus, un autre animal fantastique, le makara, se transforme en une sorte de dragon, apparaissant avec le phénix.

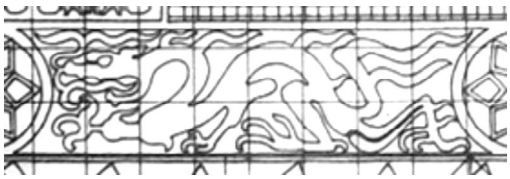


Fig. 26



fig. 27

Fig. 26 Dessin de décor reconstitué des fragments de soierie du Cat. III-3, découverts dans la tombe de Cangrande della Scalla, fin 13^{e} à début du 14^{e} siècle, conservé au Civici Musei, Vérone, inv. n° 99 36281, 36283 ;
Fig. 27 Dessin de décor du vêtement de *diyi* 翟衣, découvert dans la tombe de la dame Cao, Jiangsu, milieu du 14^{e} siècle.

A. Dragon rampant

Le seul exemple de dragon rampant est présenté sur le textile découvert dans la tombe de Cangrande della Scalla à Vérone (cf. Cat. III-3). Les bandes larges à décor d'inscription prévalent sur le tissu, qui est alors attribué à une origine islamique. D'une hauteur de moins de 3 cm, le dragon est seulement un des motifs sur la bande bleue entre les deux bandes jaune d'or. D'après le dessin du décor reconstitué, le cou du dragon en forme de « S » inversé, très sinueux, évoque en fait le profil du dragon des Grottes de Dâsh Kasan, également avec la patte arrière accentuée par sa longueur. Mais la disposition infime sur le tissu exprime une indifférence pour ce motif.

Aucun exemplaire à décor façonné n'est trouvé en Chine, pour cette période équivalente. Par contre, ce type de dragon rampant est constaté sur les portraits des khans et des impératrices, comme le décor sur la bande au niveau des genoux (*xi lan*) et la bande des bras (*jian lan*) (fig. 29 a, b)[835]. Ce type de bandes décorées est préservé pour le costume officiel de la dynastie suivante, les Ming. Le dragon rampant, réservé pour décorer la bande, est donc souvent observé, par exemple

[835] WATT, J. C. Y. et WARDWELL. A. , 1997, *When Silk …*, p. 95-99, cat. n° 25.

sur les découvertes dans le mausolée de l'empereur Shenzong (1563-1620)[836]. Par ailleurs, deux exemples peuvent aider à illustrer le dragon rampant sur tissu à l'époque mongole. L'un en tapisserie de soie, tissé par les Ouïgours, présente dans un espace rubané, un dragon assez schématisé, mais clairement sinisé avec ses quatre pattes. L'autre exemple est une broderie sur le bord d'un vêtement réservé à l'impératrice, ayant appartenu réellement à la mère (décédée en 1365) de Zhang Shicheng, gouverneur d'une force locale[837]. Le dragon sur ces deux exemples est différencié de celui de Cangrande della scalla, par le corps beaucoup moins onduleux, dont le cou est visiblement réduit.



Fig. 28 Fragment de tapisserie de soie, *kesi*, Asie centrale, 12e-13e siècle, conservé à la Chris Hall collection, Singapur, inv. n°CH 207 ; H. 34 cm, L. 45, 5 cm.



Fig. 29 a



fig. 29 b

Fig. 29 a Détail des portraits des Khans mongols (Tugh Temür et Khoshila) sur le *Mandala*, tapisserie de soie, des années 1330, conservé au Métropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1992. 54 ;
b, Détail des portraits de leur épouse respective (Budashiri et Babusha).

Ces exemplaires, conservés jusqu'à nos jours, démontrent une rareté extrême du dragon rampant sur textile islamique. Une figure rapprochée du « prototype » ilkhanide est distribuée. Ce

836 HUANG Nengfu, Chen Juanjuan, *Zhongguo fuzhuangshi*, Zhongguo lüyou chubanshe, Beijing, 1995 1ère éd., 2001 2ème éd. , p. 317, fig. 9-124.
837 ZHAO Feng, JIN Lin, *fangzhi kaogu*, wenwu chubanshe, 2007, Beijing, p. 157-159.
Suzhoushi wenwu baoguan weiyuanhui et al. , « Suzhou WuZhang Shicheng mu Cao shi mu qingli jianbao », *Kaogu*, 1965, n° 6, p. 289-300, fig. 7-7.

type de dragon rampant n'est pas un motif important, ni sur tissu islamique, ni sur vêtement impérial chinois.



Fig. 30



fig. 31



fig. 32

Fig. 30 Détail de décor du spécimen Cat. II-7, textile lampas, Iran ou Est du monde Iranien, fin du 13e jusqu'au milieu du 14e siècle, conservé au Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 00. 53 ;
Fig. 31 Détail de décor du spécimen Cat. II-9, textile lampas, nord de la Chine, dynastie Yuan, conservé au The Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1995. 73;
Fig. 32 Dessin de décor du spécimen Cat. II-8, textile lampas, nord de la Chine, dynastie Yuan, conservé au Palace Museum, Beijing. (Dessin Y. Zhai)

B. Dragon enroulé

Dans cette catégorie, un exemple est probablement fabriqué dans le monde iranien (cf. Cat. II-7) : une sorte de « tiraz », bande portant une inscription kufique en miroir[838]. Le dragon enroulé, dans un médaillon lobé d'un diamètre de moins de 11 cm[839], constitue effectivement le motif principal du tissu (fig. 30). Certaines similarités sont très remarquables avec les exemples chinois (fig. 31, 32, cf. Cat. II-8, 9) : ramures fourchues en forme de « Y », mâchoire ouverte, pattes à trois griffes, queue entourée avec une patte arrière. Néanmoins, le dragon sur les exemples chinois présente plus de finesse, surtout pour les yeux qui sont posés sur le front au dessus de la gueule. Cela fait allonger la tête dans le sens vertical. Mais la tête du dragon iranien est plutôt en arrière de la gueule. Cette longueur importante de la tête diminue en fait l'espace pour la perle enflammée. Cette dernière est donc simplifiée en un petit rond fusionné avec la flamme.

L'absence de détail de l'exemple iranien évoque d'un exemplaire antérieur du nord de la Chine (fig. 33). Il s'agit des fragments à décor broché, dont les deux datations sont proposées séparément

[838] D'après H. W .Glidden, la lettre arabe *hā'* est répétée dans chaque entrelacement d'inscription. Cf. WARDWELL, A. , 1989, in *Islamic Art*, p. 128, note 141 ; WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. ,1997, *When silk was* … , p. 141, note 52.
[839] Cette dimension est déduite par la largeur de 11 cm du rapport de dessin.

par les musées. Le fragment conservé au musée Guimet (inv. n° MA 11145, (AEDTA 3270)) à Paris est daté à l'époque des Liao[840]. L'autre fragment, conservé au Metropolitan Museum of Art (inv. n° 1989. 205) à New York est attribué à la dynastie Jin[841]. Les descriptions publiées de technique démontrent par contre une forte concordance des deux fragments. Si les datations sont crédibles, elles indiquent par conséquence une longue durée de cette fabrication au nord de la Chine. En tout cas, le dragon, sur ces deux fragments, respecte le même dessin de motif, sur lequel le détail de la tête et les nuages l'accompagnant ne sont pas illustrés. Cela répond à l'exemple iranien, qui est également simplifié. Par contre, il y a deux détails en désaccord : la patte à cinq griffes et la queue sans enlacement avec une patte arrière. Ils correspondent en fait au dragon des Song, sur un entoilage en tapisserie d'une peinture de l'empereur Huizong (1082-1135). Comme mentionné plus haut, le modèle officiel de dragon enroulé n'est pas forcément présenté avec la queue entourée d'une patte arrière (fig. 23, 34[842], 42) dans la dynastie Song. Mais une hiérarchie de cet emblème s'est plus vite formée : le dragon à cinq griffes est déjà constaté sur les objets impériaux[843]. Pour cette raison, ces deux fragments sont probablement inspirés du modèle des Song. Par contre, cette inspiration n'est pas représentée sur leur « successeur » iranien.

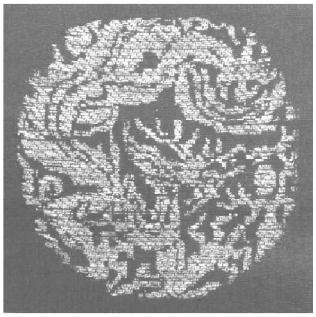


Fig. 33



fig. 34



fig. 35

[840] Cet échantillon de Musée Guimet est examiné par carbone 14 : (Oxford), 720-1010 après J.-C. à 95%. Cf. RIBOUD, K. , « A Cultural Continuum : A New Group of Liao & Jin Dynasty Silks », *Hali,* 1995, Issue 82, vo. 17, n° 4, p. 95-105, 119-120, fig. 3-5.

[841] WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. ,1997, When silk was gold … , p. 116-117, cat. 30.

[842] HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, 2002, *Zhongguo sichou keji yishu qiqian nian,* p.185 fig. 7-132

[843] À Voir également un autre exemple de tapisserie en soie, conservé dans le Cleveland Museum of Art (inv. n° 1995. 1), attribué à la fin du 12e siècle, qui présente un patte à cinq griffe. Cf. WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. ,1997, *When silk was … ,* p. 85, cat. 22.

Fig. 33 Détail de décor à fil d'or, soierie brochée, dynastie Liao, conservé au musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11145 ;
Fig. 34 Entoilage, tapisserie de soie *kesi*, dynastie Song du Nord, conservé au Palace Museum, Beijing ;
Fig. 35 Détail de décor brodé, gaze en soie, dynastie Liao, milieu du 11e siècle, provenant de la pagode blanche de Qingzhou, Monglie-intérieure, conservé au Bairin Right Banner Museum.

En revanche, un autre exemple des Liao correspond plus précisément au textile iranien (fig. 35). C'est une offrande bouddhiste de la part de la cour des Liao, découverte dans La pagode blanche, *baita,* en Mongolie-Intérieure[844], sur laquelle, chacun des quatre dragons du même dessin, sont brodés entourés par perles. Ce type de dragon, observé généralement sur les textiles des Liao[845], exprime éventuellement un modèle stable employé par les Khitan. Il se caractérise par la tête épatée à mâchoire ouverte, et par deux croisements de la queue avec une patte arrière. Puis, le textile iranien représente fidèlement ce modèle de dragon, à l'époque mongole.



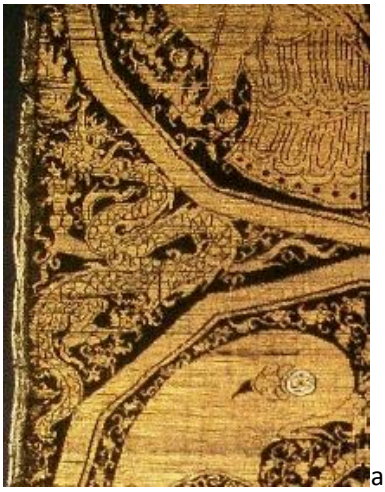
Fig. 36 Détail de décor à dragon enroulé du spéciment Cat. I-9, pendant de tente, lampas, conservé à la David Collection, Copenhague, inv. n° 40/1997

Le dernier exemple (cf. Cat. I-9) d'origine non-iranienne, probablement d'Asie centrale ou du Nord de la Chine, présente le dragon enroulé dans des médaillons lobés périphériques. D'après la dimension modeste et la disposition accessoire sur cette tenture, l'importance de l'emblème du dragon est remplacée par le motif de faisans dans le médaillon central. La figure du dragon est également simplifiée : la ligne d'échine est complètement ignorée. Sur les exemples précédents, peu importe l'origine, une ligne d'échine est toujours illustrée, en exprimant l'enroulement du corps du dragon entre les pattes antérieures et postérieures. De plus, l'enlacement de la queue et d'une patte arrière est également omis. Ces simplifications expriment une inspiration possible du motif constaté souvent sur la céramique, plus populaire pour les Song (fig. 19-23).

Après les comparaisons entre les exemples contemporains ou successifs, la stabilité du modèle des Liao est bien démontrée par le textile iranien. Par contre, les étoffes fabriquées en Chine, ou en

[844] DE Xin, et al. , « Neimenggu Balinyouqi Qingzhou baita faxian Liao dai fojiao wenwu », w*enwu*, 1994, n° 12, p. 4-28, fig. 42, 43.
[845] ZHAO Feng, 2004, *Liaodai sichou…*, p. 135-136, fig. 150-152<

Asie centrale, présentent plus ou moins des différences.



a



b

Fig. 37 a, Détail de décor du spécimen Cat. I-7, textile lampas, fin du 13e à milieu du 14e siècle, Iran, conservé au Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 1875. 258 ;

b, dessin de décor de dragon, avec pattes surlignées en bleu.

C. Dragon dressé

Ce type de figures n'est pas observé dans les céramiques. Cet échantillon textile est attribué à une origine de l'Est du monde islamique (Est d'Iran ou Asie centrale) (fig. 37, Cat. I-7)[846]. D'après l'inscription, « Nāṣir, al-Malik al-ʻĀdil al-ʻAlim Nāṣir (?) », cet échantillon est considéré comme une offrande diplomatique de la part d'un khan mongol, destinée au sultan mamelouk, probablement Nāṣir Muḥammad ibn Qalā'ūn (1293-1341 ap. J.-C.)[847]. Sur le tissu, le dragon se trouve entre des grands médaillons. Dans chaque écoinçon, le corps est plié en trois dans le triangle. Par contre, les détails sont bien décrits, par rapport à l'exemple précédent, comme les poils en forme de vrille autour de la tête, les mèches sinueuses aux coudes, les flammes ondoyantes. Ils sont indispensables pour remplir l'espace. La patte du dragon est également bien détaillée, surtout à cinq griffes épineuses.

[846] Voir Cat. I-7.

[847] WARDWELL, A. , 1988-89,in *Islamic Art*, p. 101;
WILCKENS, L. von*, Mittelalterliche Seidenstoffe,* 1992, Berlin : Staatliche Museen, p.47, Kat.75



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

Fig. 38 Détail de décor en médaillon du spécimen Cat. I-10, textile lampas, dynastie Yuan, conservé dans la Chrit Hall collection, Singapour, inv. n° CH 206.
Fig. 39 Dessin de décor en médaillon, broderie, dynastie Liao, 10e à 11e siècle, collection privée, Londre.
Fig. 40 Dessin de décor, sculpture en pierre, Song du Nord, provenant du mosaulée de Yonghou, Henan.

Malgré cette réduction de la figure du dragon dressé, un exemple des Yuan peut être comparable (fig. 38, cf. Cat. I-10) : une paire de dragons affrontés chassant une perle enflammée. D'après cette composition, le médaillon limité demande aussi une figure « comprimée ». Le cou et le corps devant et derrière les pattes antérieures, pliés en trois, sont semblables aux ceux sur le dragon iranien, sauf la forme en « S » de la queue qui est remarquablement présentée. Cette figure de dragon provient en fait d'un modèle des Liao (fig. 39). Ce dernier exemple est un décor principal, brodé en fil d'or, sur un caftan, probablement une robe impériale[848]. Les deux dragons se poursuivent en forme de *yin-yang*. Celui de droite est un prototype qu'on peut tracer pour l'échantillon des Yuan. Les positions des pattes et la mâchoire ouverte sont bien gardées à l'époque Yuan. Mais, comme sur la figure du dragon enroulé (fig. 33), l'enlacement de la queue et d'une patte arrière n'est plus obligatoire sur le dragon des Yuan. Cette ignorance de l'enlacement est probablement la cause d'une inspiration des modèles des Song (fig. 39). Par exemple, ce type de dragon est présenté sur la colonne mémorielle du mausolée Yonghou de l'empereur Yingzong des Song du Nord (r.1063-1067) (fig. 40)[849]. Ce modèle est ensuite constaté, à petit format, sur le vêtement d'un prince Jurchen (fig. 41), dans sa tombe découverte à Archeng, au nord de la Chine[850].

[848] ZHAO Feng, 1999, *Treasures in Silk* , Cat. n° 09. 01, p. 270-271.
[849] Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Bei Song huangling*, Zhongzhou guji chubanshe, 1997, Zhengzhou, p. 179, fig.157 droite.
[850] Heilongjiang kaogu yanjiusuo, « Heilongjiang Acheng Juyuan Jindai Qi guo guowangmu fajue jianbao », *Wenwu*,





Fig. 41 fig. 42 fig. 43

Fig. 41 Détail de décor imprimé à l'or, gaze, 12e siècle, du prince Qi (décédé en 1162), dans la province Heilongjiang, inv. n° 88 ACHM : 61.
Fig. 42 dessin de décor du spécimen Cat. I-15, soierie en lampas, fin du 13e au 14e siècle, provenant du site funéraire de Juhta-2, région de la Volga, inv. n° 2 ;
Fig. 43 Détail de décor de dragon, tapisserie de soie *kesi*, dynastie Song ou Yuan, conservé au Musée national du Palais, Taipei, 1er folio de l'album « lou hui ji » ; H. 22, 5 cm, L. 31,3 cm.

Le deuxième exemple du dragon dressé non-chinois est présenté comme un des deux motifs principaux, sur un caftan provenant d'un site funéraire au nord du Caucase (cf. Cat. I-15). Les détails, comme les griffes épineuses et les petites mèches vrillées, expriment une forte ressemblance avec le dragon de l'Est du monde islamique. Mais, la figure du mouvement des pattes arrières correspond mieux aux exemples chinois (fig. 41, 43). La mutation est surtout représentée par la descente des pattes antérieures qui montre une tendance rampante du dragon. Puis, la tête, retournée vers le dos, se distingue de la figure sur le dernier échantillon islamique. Un prototype chinois est découvert sur une tapisserie de soie[851]. Bien que la composition de ce dernier soit plus libre, les plis du corps correspondent bien. Sauf la tapisserie, ce type de dragon apparaît plus stylisé en petite dimension sur les textiles des Yuan (fig. 44), qui succède probablement au modèle des Jin (fig. 41).

1989, n° 10, p. 1-10 ; ZHAO Pingchun, ZHAO Xianji, 2001, *Jindai sizhi yishu …*, p. 74, fig. 52-54.

[851] Deux datations sont proposées pour cette tapiesserie. L'une est de la dynastie Song, selon le musée national du Palais à Taipei. cf : Guoli gugong bowuyuan bianji weiyuanhui, *kesi – Special Exhibition of Tapestry*, Guoli gugong bowuyuan, 1989, Taipei, cat. n° 5, p. 18. L'autre est proposée pour la dynastie Yuan par les experts du Palace Museum à Pékin. Cf. HUANG Nengfu éd. , *Zhongguo meishu quanji : gongyi meishu bian – zhi xiu yin ran*, jinxiu chuban Ltd. , 1993, vol. 7, p. 8, pl. 19 ; HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, 2002, *Zhongguo sichou keji yishu qiqian nian*,p.185, fig. 7-132



Fig. 44 Détail de décor de dragon dressé, soirie, dynastie Yuan, provenant de la cache de Gezidong, Hebei.

Selon ces comparaisons, le dragon dressé sur les textiles islamiques présente les caractéristiques comme la subtilité des détails, les pattes à griffes épineuses, en même temps qu'une absence d'enlacement de la queue avec une patte arrière. Ces caractères présentent plus de facteurs des Yuan issus des mutations chez les peuples au nord de la Chine et les Song. Ces particularités expriment une évolution de dragon non-chinois qui commence effectivement à se dégager des modèles archaïques des Liao.


fig. 45

fig. 46

fig. 47

Fig. 45 Dessin de décor de capuche, tapisserie de soie, 10e siècle, provenant du site de Yemotai, Mongolie-Intérieure.
Fig. 46 Détail de décor broché de fil d'or, soierie, 12e à 13e siècle, conservé au Musée Guimet, Paris, inv. n° 11414 (AEDTA 3549).
Fig. 47 Détail de décor (silhouetté par Zhai Yi), soierie brochée de fil d'or, début du 14e siècle, conservé au Tokyo National Museum, Tokyo.

D. Dragon-Makara

Le makara, créature mythique indienne[852], parvient en Chine accompagnant l'importation du Bouddhisme. Ses premières apparitions sont constatées surtout dans les sources bouddhiques, à partir du 4e siècle[853]. Il est décrit comme un poisson monstrueux. Sa figure identifiable est constatée sur les arts des Tang, régulièrement comme un poisson à tête de monstre, dont la gueule

[852] VOGEL, J. , « Le makara dans la sculpture de l'Inde », *Revues des Arts Asiatiques,* 1929-1930, Tome VI, n° III, p. 146, pl. 33 ; VIENNOT, O. , « Typologie du makara et essai de chronologie », *Arts Asiatiques,* 1954, Tome I, fasc 3, p. 189-208.
[853] CEN Rui, « mojie wen kaolüe », *Wenwu*, 1983, n° 10, p.78-80, 85.

est ouverte avec les dents affilés et le nez tourné vers le haut[854]. Les découvertes archéologiques, concernant les objets artistiques à décor de ce type de makara, se concentrent au nord de la Chine, surtout chez les Khitan[855].

Le motif de makara est présent par un modèle assez stable et pérenne sur les textiles fabriqués au nord de la Chine à partir de la dynastie Liao jusqu'à l'époque mongole. Sur une capuche en tapisserie de soie, découverte dans le site funéraire de Yemaotai à Faku[856], quatre makaras ailés sont illustrés dans un contexte aquatique (fig. 45). Une tête typique du dragon contemporain est employée, mais avec un corps couvert d'écailles, encore en forme du poisson. Les ailes de cette créature mythique proviennent probablement des nageoires exagérées de la figure des Tang. Représenté sur une bannière bouddhiste datée du 12^{e} au 13^{e} siècle, un makara semblable est broché de fil d'or, stylisé en forme de bulbe (fig. 46)[857]. Dans ce bulbe, la tête de l'animal est bien rehaussée avec les mèches derrière et sous la mâchoire. Les deux ailes étendues et un ventre bombé ressemblent à celui sur la tapisserie des Liao, sauf que la description de la queue est obscure. D'après la forme fourchue sous un rond (signifiant probablement la perle enflammée) devant la gueule, il semble que la queue est cachée par l'aile, retournant vers le haut à l'arrière. Un fragment orné du même dessin, également avec l'inscription bouddhiste, est conservé au Cleveland Museum of Art (inv. n° 1994. 27), attribué à la dynastie Jin[858]. Ensuite, il y a encore un tissu à décor de makara broché en fil d'or (fig. 47), attribué à la dynastie Yuan, conservé au Tokyo National Museum[859]. Le makara sur ce dernier est disposé en diagonale dans le médaillon, dont la queue est également en forme d'une nageoire caudale. Probablement à cause d'une présentation exagérée

[854] La première observation de cette créature identifiée se trouve sur un sarcophage daté de la fin du 6^{e} siècle. Seule, la tête est présentée avec un nez long tourné vers le haut. Habituellement, la figure, représentée avec un corps de poisson, est constatée à partir de l'époque Tang : par exemple, les argenteries découvertes en Mongolie-Intérieure. Cf. CEN Rui, « mojie wen kaolüe », *Wenwu*, 1983, n° 10, p. 79 -80 ; Kalaqingqi wenhuaguan (Cultral Center of Karachin Banner), « Liaoning Zhaomeng Kalaqingqi faxian tangdai liujin yinqi », *Kaogu*, 1977, n°5, p. 327-334, fig. 3, 4 ; CHOW A. et al. éds. , *The silk road in Inner Mongolia*, University Museum and Art Gallery, The University of Hongkong, 2007, Hongkong, cat. n° 5, p. 57-58 ; GYLLENSVÄRD, B. , « T'ang gold and silver », in *The Museum of Far Eastern Antiquites*, 1957, Bulletin 29, p. 97, fig. 56 a, b.

[855] YANG Boda, « mojie, mojie bian », *gugong bowuyuan yuankan*, 2001, n° 6, p. 41-46 ; XU Ying, « Mojie zaoxiang de yuanxing yu liubian », *Neimenggu daxue yishu xueyuan xuebao = Journal of Art College of Inner Mongolia University*, 2006, vol. 3, n° 2, p. 45-51 ; SUN Ji, « Mojie deng : jiantan yu qi xiangguan de wenti », *Wenwu*, 1986, n° 12, p. 74-78 ; LI Xing, « huashuo yulong bianhua : mojie wen », *Wenwu chunqiu*, 1995, n° 3, p. 72-73.

[856] Liaoning sheng bowuguan et al. , « Faku Yemaotai liaomu lüeji », in *Wenwu*, 1975, n° 12, p. 29.

[857] RIBOUD, K. , « A Cultural Continuum : A New Group of Liao & Jin Dynasty Silks », *Hali,* 1995, Issue 82, vo. 17, n° 4, p. 104, 120, fig. 36,37; LEFVÈRES, V. et al. , *Lumières de soie : Soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Réunion des musées nationaux, 2004, Paris, cat. n° 16, inv. n° 11414 (AEDTA 3549), p. 61.

[858] WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. , 1998, *When Silk Was Gold … ,* cat. n° 32, p. 120-121.

[859] OGASAWARA, S. , « Chinese Fabrics of Song and Yuan Dynasties preserved in Japan », *Orientations,* 1989, vol. 20, p. 26-38, fig. 10.

des ailes étendues, tous ces trois exemples sont invraisemblablement identifiés comme un motif de phénix ou d'oiseau, dans les publications.


fig.48

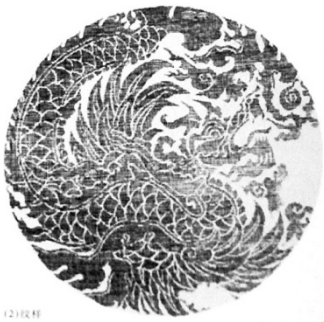

fig. 49


fig.50

Fig. 48 Détail de décor du spécimen Cat. IV-4, textile lampas, conservé dans la David Collection, Copenhague, inv. n° 46a-b/1992.
Fig. 49 Dessin de décor broché, textile taffetas, début du 13e siècle, provenant du site funéraire de Mingshui, Mongolie-Intérieure, conservé au Inner Mongolia Institute of Archaeology, Huhhot ; D. 27-28 cm.
Fig. 50 Pendant d'écharpe, orfèverie à décor gravé et estampé, provenant du site de Xijiao yaochang, Anhui, conservé au Musée de la province Anhui, Hefei ; H. 7,8 cm, épaisseur, 0,7 cm.

À l'époque mongole, ce type de figure, non seulement employé sur les textiles brochés (étoffes de fil d'or traditionnelles chinoises *jindazi*), est également représenté sur le textile lampas. Sur l'exemple à l'origine probablement du Nord de la Chine (fig. 48, cf. Cat. IV-4), le makara conserve tous les caractères principaux des Liao : tête de dragon à gueule ouverte, ailes étendues, corps à ventre bombé et queue de poisson. Son apparition avec un phénix évoque un autre exemple, attribué à l'Asie centrale (fig. 51). Sur cette chasuble découverte dans l'Alte Kapelle à Ratisbonne (cf. Cat. III-6), un dragon sans patte arrière est disposé en face d'un phénix. Les chercheurs le considèrent souvent comme une représentation du dragon de l'Asie centrale[860], en comparant avec les exemples dans les grottes bouddhiques, par exemple celles de Kizil du 8e siècle[861]. Ce dernier est souvent présenté avec un corps serpentiforme, comme mentionné au début du chapitre. Néanmoins, cet emploi sur textile à l'époque mongole, se combinant avec le phénix, s'éloigne d'un contexte religieux. De plus, une apparence plus proche du dragon chinois est illustrée, comme le corps couvert d'écailles, les épines dorsales, les poils et flammes ondoyants. Le dessin de ce textile islamique représente en fait l'iconographie chinoise d'un animal hybride entre le dragon et le

[860] WARDWELL, A. 1988-1989, *Islamic Arts …* , p. 100, note 48.
[861] LE COQ, A. von, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien 3 - Die Wandmalereien*, Dietrich Reimer et Vohsen, 1924, Berlin, p. 31-33, Tafel 5.

makara, considéré comme une espèce de dragon, connu sous les appellations variées, *jiao long, yu long,* etc. ... (fig. 52)



Fig. 51



fig. 52

Fig. 51 Détail de décor de chasuble du spécimen Cat. III-6, textile lampas, début du 14e siècle, découvert dans la Alte Kapelle, Ratisbonne.
Fig. 52 Détail de décor d'épingle à cheveux, en or, dynastie Song ou Yuan, provenant de la réserve Yajiangqiao à You xian, Hunan ; H. 2, 6 cm, longueur 19, 7cm.

L'évolution du motif de makara chez les Song a été analysée par J. Rawson[862]. D'après les représentations sur les métaux et les céramiques[863], elle indique une transformation du makara au poisson (surtout la carpe). Ce processus est bien possible pour une digestion de ce motif étranger reproduit sur des fabrications locales. En fait, à partir de l'époque Song, l'appellation du makara, *mojie*, est de plus en plus remplacée par le « poisson-dragon », *yu long*. L'intégration de ce type de transformation avec la culture chinoise commence effectivement à partir des premières périodes de l'apparition du Bouddhisme en Chine. Comme un type de prestidigitation à l'époque Han de l'ouest, l'idée de la transformation d'une créature marine en dragon s'est formée, et distribuée en Chine[864]. D'après le moine Shi Xuanying de la dynastie Tang, il y a un animal, nommé *jiao long*, comme le poisson à corps serpentiforme, mentionné dans son œuvre du type dictionaire des sutras, le *yi qie jing yin yi, 一切经音义*[865].

La figure, illustrée comme la combinaison du dragon et du poisson, est souvent constatées sur les bijoux d'orfèvrerie, à la dynastie Song (fig. 50, 52)[866]. Sur l'épingle à cheveux, l'animal hybride,

[862] RAWSON, J. , *Chines Orenament : The Lotus and the Dragon*, British Museum Publications, 1984, Longdre, p. 114-117.
[863] Outre le tesson du céladon Yue, mentionné par J. Rawson, il y a les exemples de la porcelaine Ding, et du céladon de Yaozhou à décor de motif de makara, appelé également *yulong*, le poisson-dragon. Cf. WIRGIN, J. , *Sung Ceramic Designs*, Han-Shan Tang Ltd. , 1970, Londres, p. 186-187 ; LI Huibing éd. , *Zhongguo taoci quanji : Song xia*, vol. 8, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, cat. 36, p. 248.
[864] XI Wenqian, « Zhang heng *xijingfu* « yulong manyan » fafu : jian lun fojiao huanshu de dongchuan jiqi yishu biaoxian », *wenxue yichan*, 2012, n° 6, p. 15-27.
[865] YANG Zhishui, *shehua zhi se – Song Yuan Ming jinyinqi yanjiu*, Zhonghua shuju, 2010, vol. 1, p. 49.
[866] Pour le pendant d'écharpe, cf. HAO Yanfei, « jianghuai xiezhen : Anhui bowuyuan guancang jingpin shangxi », *shoucangjia = Collectors,* 2012, n° 6, p. 96-100. http://www.ahm.cn/cangpindetail_82_117,121.jsp (21/06/2015) L'épingle à cheveux est datée de la dynastie Song , d'après Yang Zhishui, cf. Idem. ; mais selon Pan Qiuyang, attribuée

d'après Yang Zhishui le *jiao long*, présente une position tout à fait identique à celui sur le textile Cat. III-6 (fig. 51), sauf que la queue se termine en perle enflammée. Un autre exemple de bijou est un pendant d'écharpe. Ce type d'écharpe fonctionne comme le ruban pour marquer un rang ou une distinction aristocratique, sous le nom *xia pi*. La hiérarchie de costume de la cour, concernant ce type d'écharpe et le pendant, commence à partir de la dynastie Song du Sud[867], puis complétée à la dynastie Ming en détaillant les mesures d'étoffe et les motifs employés[868]. Selon ce critère postérieur, le motif de dragon, sur le pendant d'écharpe, est uniquement réservé à l'impératrice[869]. Par conséquence, l'exemplaire à décor de poissons-dragons affrontés signifie probablement un certain degré de noblesse. Pendant une période avant 1537 à l'époque des Ming, ce type de figure, sous le nom *fei yu* (poisson s'envolant) est utilisé sur la robe - cadeau impérial, pour le décor du *buzi,* grand ornement broché ou en borderie sur le devant et le dos du vêtement, en forme de médaillon ou de carré[870]. Son modèle antérieur est connu sous le nom *xiongbei* (décor de la poitrine et du dos), à l'époque mongole[871].Un fragment découvert dans la nécropole de Mingshui en Mongolie-Intérieure fournit un exemple (fig. 49)[872]. La figure à corps allongé et ondulé souligne une similarité avec le corps du dragon. En même temps, les caractéristiques développées du makara des Liao continuent, comme les ailles couvertes d'un plumage épais et la queue en forme de nageoire caudale. Effectivement, l'apparition du makara sur le textile à fil d'or (fig. 48, Cat. IV-4), provenant du modèle des Liao, exprime une étape de plus dans l'intégration de ce motif importé dans la culture chinoise. C'est aussi un exemplaire qui constitue un chaînon de l'incorporation du motif de poisson-dragon dans le système de costume officiel. Le textile Cat. III-6, probablement fabriqué par des musulmans, représente en fait la transformation du makara en poisson-dragon des Song, et son iconographie hiérarchique dans le système du costume officiel.

à la dynastie Yuan, cf. YANG Boda éd. , *Zhongguo jinyin boli falang qi quan ji, jinyinqi 3*, Hebei meishu chubanshe, 2004, Shijiazhuang, p. 51, cat. n° 151.

867 *Songshi*, « yufuzhi 輿服志 » 3, *juan* 151, p. 3535.

868 ZHAO Feng, « dashan yu xiapi », *Wenwu*, 2005, n° 2, p. 75-85 ; YU Changying, « Mingdai fanwang mingfu xiapi zhuizi de tansuo », *Nanfang wenwu=Relics from South*, 2008, n° 1, p. 87-92.

869 YU Changying, 2008, *Nanfang wenwu*, n° 1, p. 92.

870 ZHOU Xun, GAO Chunming, *Zhongguo yiguan fushi da cidian*, Shanghai cishu chubanshe, 1996, Shanghai, terme « Feiyu fu (robe à *feiyu*) », p. 153-154.

871 ZHAO Feng, 2005, *Zhongguo sichou yishu shi … ,* p. 211-212.

872 ZHAO Feng, 1999, *Treasures in Silk…* , p. 200-201, cat. n° 06. 08.



Fig. 53, Dessin du décor du vase, type Cizhou, à décor peint sous glaçure, provenant de la tombe M5 de Jinling (mausolée impérial des Jin), à Pékin, conservé au Capital Museum, Beijing ; H. 29 cm, D. ouverture 18 cm, D. base 13 cm.

1.3 Comparaison des dragons sur la céramique et sur le textile

Après les analyses du motif de dragon représenté sur les céramiques ilkhanides et les textiles islamiques, deux différences sont observées.

D'abord, le dragon sur la céramique ilkhanide est invariable, concernant seulement la figure rampant et celle enroulée. Les modèles officiels des deux types peuvent tous être tracés jusqu'à l'autorité des Khitan. Les caractéristiques constantes sont bien gardées, comme la gueule ouverte, la queue enroulée sur une patte arrière, la perle enflammée. D'après les exemples architecturaux, son utilisation, réservée aux cours des peuples des steppes, n'est pas interrompue dans leurs villes capitales. Les études récentes d'Y. Porter, concernant les carreaux palatiaux ilkhanides à motif de dragon, présente une variation de la combinaison des motifs secondaires divers et la bande principale de dragon. Cela dévoile de plus l'utilisation plus large de ce type de carreaux dans les palais en Il-khanat qu'aux palais de Takht-e Soleymân[873]. De plus, les dragons en sculptures de pierre, déjà mentionnés plus haut, ornent les grottes bouddhiques de Dâsh-Kasan, à Viar. Cette relation évidente entre les édifices des khans et ce type d'ornements exprime la particularité du motif de dragon comme un insigne régalien.

Par ailleurs, les modèles chinois, tracés d'après la ressemblance aux dragons ilkhanides, présentent une tendance à l'origine du Nord de la Chine. Le dragon enroulé, préservant le détail de l'enroulement de la queue et de la patte arrière, s'attache particulièrement au modèle des Liao, populaire à partir du milieu de cette dynastie. De plus, les autres types figuratifs ne sont pas vus du

[873] PORTER, Y. , « Images and Decoration in the Persianate World » conferences à SOAS de l'University of London, « Use & re-use of Persian tiles » séance du 14 janv. 2013 ; « Phénix et dragon de la Chine à l'Iran », Journée d'étude Iconographique « Monstres et merveilles a Moyen Âge », L. A. M. M. , MMSH, le 22, avril, 2011.

tout en céramique ilkhanide, bien qu'ils soient constatés aux cours des Song du Nord (fig. 40) ou des Jin. Par exemple, le vase du type Cizhou, découvert dans le mausolée impérial des Jin à Pékin, est décoré en même temps des motifs de dragon et de phénix (fig. 53, voir Partie II, chap. V, fig. 16)[874]. Les modèles de dragon, très limités, utilisés sur les carreaux ilkhanide, et la fidélité pour certains détails indiquent qu'un moyen de la transmission et des reproductions de ce motif soient particulièrement limité ou contrôlé.

Par rapport à la fidélité aux modèles des Jin et des Liao du dragon sur les carreaux ilkhanides, la variation de ce motif sur les textiles est très remarquable. Pour presque chaque variété, il y a un ou plusieurs exemplaires chinois analogues, incluant ceux des Song. Cela indique un rôle plus considérable des œuvres d'art des Song dans les échanges de textiles, par rapport à ceux en céramique. C'est relativement lié à la stratégie diplomatique pratiquée par les Song d'« acheter » la paix temporaire par des soieries offertes aux peuples du nord-ouest[875]. La variation de dragon, représentée sur ces prototypes éventuels, est également constatée : les mutations divers des figures de dragon (fig. 39-44), le détail de l'enroulement de la queue et de la patte arrière (fig. 33-34), et la variété des « espèces » de dragon, le makara ou le *yu long* (fig. 45-50, 52). C'est-à-dire, les dragons sur les textiles de l'Est du monde islamique sont inspirés des modèles chinois d'actualité, dont le « renouvellement » de prototypes est plus fréquent que sur la céramique. Ou bien, la source d'inspiration pour les dragons sur textile est nettement plus riche en modèle original que celle sur céramique.

Si on considère que les textiles chinois contiennent une partie des modèles originaux pour les dragons sur les carreaux ilkhanides, il faut trouver une explication pour cette différence entre l'invariabilité des dragons sur les céramiques et la variabilité des dragons sur les textiles.

Ensuite, le dragon représenté sur les carreaux constitue le motif principal. Mais celui sur les textiles sert également de motif secondaire. L'importance du motif est notamment affaiblie sur le textile, surtout représentée par le spécimen du Cat. I-7, considéré comme un cadeau diplomatique ilkhanide. En revanche, seulement le spécimen du Cat. II-7 (fig. 30) contient le motif principal de

[874] Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, *Kaogu*, n°2 , fig. 18, p. 39.

[875] TAO Jingshen, « Barbarians or Northerners : Northern Song Images of the Khitans », in *China among Equals, the middle kingdom and its neighbors, 10th – 14th centuries,* ROSSABI, M. éd. , University of California Press, 1983, Berkeley and Los Angeles, p. 68-71 ; SHIBA Yoshinobu, « Sung Foreign Trade : Its Scope and Organization », in *China among Equals … ,* ROSSABI, M. éd. , 1983, p. 94-108.

dragon. De plus, il respecte toujours le modèle des Liao ; l'enroulement de la queue et de la patte arrière est sauvegardé, comme celui sur les carreaux ilkhanides. Mais l'absence de ce détail des dragons enroulés sur le spécimen Cat. I-9, qui constituent un motif secondaire, nous fait pressentir une relation entre l'importance du motif et la fidélité à un modèle original stable. Ce modèle stable est surtout représenté sur les carreaux palatiaux. À la suite de cette logique, il est difficile d'approuver que le textile, par rapport à la céramique, constitue l'intermédiaire principal de cette évolution figurative de l'animal fantastique.

Les différences représentées par les exemples en céramique et ceux en textile, concernant le motif de dragon, suggèrent une discussion plus concrète pour les moyens et le contexte de sa transmission.

Chapitre II Le phénix

Au lieu d'appeler directement le motif de phénix, il faut rappeler que l'objet de recherche dans ce chapitre concerne principalement la figure inspirée de l'oiseau fantastique chinois, le *fenghuang*, représentée sur les céramiques iraniennes et les textiles de l'Est du monde islamique. Cet animal est conventionnellement compris comme phénix, d'après les chercheurs occidentaux. Simplement, le terme « phénix », utilisé dans l'étude suivante, exprime seulement cette figure sinisée d'un oiseau aux plumes splendides de la queue. Au niveau iconographique, l'évolution de ce type de figure présente une signification différente de la transmission du motif, par rapport à celle du motif de dragon. Ce dernier est introduit dans le monde iranien bien avant l'invasion mongole, connu par les iraniens lors des échanges avec les peuples nomades, surtout dans un contexte turc. Il est donc juste de considérer qu'à l'époque mongole, un changement du « style chinois » a lieu sur le motif de dragon. Mais la transmission du phénix présente un cas divergent : à l'époque ilkhanide, le motif de *simorgh*, à l'origine mythique tout à fait persane, commence à emprunter une figure du *fenghuang*. Afin d'analyser ce changement du motif iranien, il faut distinguer l'identification des motifs et la recherche des mutations figuratives.

2.1 Iconographie des motifs

2.1.1 Motif de *simorgh*

L'oiseau fabuleux, *simorgh* en persan, *sēnmurw* en Pahlavi, apparaît à l'époque sassanide[876]. Il est décrit comme un oiseau de proie dans l'*Avesta*, s'occupant de distribuer les graines de l'arbre médicinal où il se juche. Puis, dans le *Bundahišn* (*création primordiale*), une compilation cosmographique zoroastrienne, l'animal mythique est considéré comme un type de chauve-souris composé des trois animaux : le chien, l'oiseau et le rat musqué. Pour cette raison, la figure hybride à buste de chien, à deux ailes et à queue de paon (fig. 1), est, pour la première fois, identifiée comme le *simorgh* sassanide par K. Trever[877].

[876] SCHMIDT, Hanns-Peter , « SIMORḠ », in *Elr.* , cf. http://www.iranicaonline.org/articles/simorg (22/10/2014)
[877] TOLL, N. , « Book Review: The Dog-Bird Senmurv-Paskudj by C. Trever », *American Journal of Archaeology*, 1942, vol. 46, n° 3, p. 464; TREVER, K. , *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj*, The Hermitage museum, 1938, Lenigrad, 71 p.





Fig. 1 fig. 2 fig. 3

Fig. 1, Dessin de l'ornement de *simorgh* sur la robe du Roi Khosrow II, 6e à 7e siècle, Taq-e Bustan, Iran.
Fig. 2, Illustration du *simorgh*, *Manāfeʿ-e ḥayawān (Traité sur l'utilité des animaux)* d'Ibn Bakhtishuh, Maragha, 1297-1300 apr. J.-C. , conservée au Pierpont Morgan Library, New York, inv. n° Ms. M. 500, fol. 55r.
Fig. 3, Illustration du combat entre Esfandyâr et le *simorgh*, *Shâh-nâme* des injouïdes, Chiraz, 1330, conservée au Topkapi Serayi Museum Library (TSMK),Istanbul, inv. n° Hazine 1479, fol. 145r.

À l'époque islamique, les légendes populaires, concernant le *simorgh*, se succèdent. Dans le *Shâh-nâme*, le *simorgh* est présenté « ambivalent ». D'un côté, l'oiseau protecteur élève le bébé Zâl abandonné dans les montagnes Alburz par son père Sâm. Il témoigne de la naissance du fils de Zâl, Rostam, en aidant l'accouchement. Il guérit la blessure de Rakhsh, la monture de Rostam, des années plus tard. D'un autre côté, le *simorgh* joue le rôle d'adversaire du héros, comme le dragon, dans une des sept aventures d'Esfandyâr[878]. La transformation figurative de l'animal fantastique est illustrée dans les manuscrits concernant ces légendes. Une figure d'un oiseau aux plumes splendides à la queue s'attache de plus en plus au *simorgh* dans les manuscrits ilkhanides à partir de la fin du 13e siècle (fig. 2, 3)[879]. L'emploi de cette apparence sinisée, rappelant incontestablement le phénix chinois, est probablement lié à une conception fondamentale établie dès le 12e siècle, concernant cet oiseau et la Chine[880]. Dans le *Manṭeq al-ṭayr* (Le cantique des oiseaux) achevé avant l'invasion mongole par le poète soufi, ʿAṭṭār, le *simorgh* offre sa première manifestation en *Chîn* (éventuellement la Chine), laissant une plume comme témoignage[881]. Ce récit représente

878 *Shâh-nâme*, FERDOWSI, WARNER, A. & WARNER, E. trad. en anglais, Kegan Paul Ltd. , 1910, Londres, vol. V, p. 131-134.
879 PORTER, Y. , 2011, Journée d'étude Iconographique « Monstres et merveilles a Moyen Âge », L. A. M. M. , MMSH, le 22, avril, 2011.
İPŞIRĞLU, M. , *Chefs-d'œuvre du Topkapi : peintures et miniatures*, Bibliothèque des arts, 1980, Paris, pl. 12, p. 55.
880 MELIKIAN-CHIRVANI, A. , « Le Shāh-nāme, la gnose soufie et le pouvoir mongole », *Journal Asiatique*, Tome 272, 1984, n° 3-4, p. 322-323.
881 *Le Cantique des Oiseaux (Manteq ot-Teyr),* Farîd od-dîn ʿAṭṭār, ANVAR, L. trad. en français, Diane de Selliers

notamment un héritage spirituel de la considération de la Chine : « *en Chine cette plume est toujours exposée, d'où l'ordre de chercher la science jusqu'en Chine* ». Ce vers provient d'une parole du prophète Mohammad, « *Rechercher la science, fût-ce jusqu'en Chine* »[882]. Cette transformation figurative du *simorgh,* achevée à l'époque mongole, est affirmée par ces œuvres visuelles avec des contextes explicatifs.

Mais, l'identification de cette figure sinisée, apparue pendant cette transformation, s'avère divers. A. Melikien-Chirvani l'interprète, dans un contexte soufi, comme un « oiseau souverain » exposée dans *shâh nâme*[883]. Le *simorgh* compose un symbole double avec le dragon, *ezhdehā*, qui représente la « double souveraineté » des Il-khans : d'un côté, l'autorité traditionnelle des peuples turcs, d'un autre côté, la réputation provenant des empereurs keyanides respectés chez les iraniens, comme cités dans le *shâh nâme*[884]. D'après une étude concernant les carreaux attribués au site de Takht-e Soleymân, T. Masuya souligne l'imitation des palais ilkhanides aux palais des Grands Khans mongols à Xanadu et à Khanbaliq[885]. Elle tend à le considérer comme un insigne régalien, autorisé par les Grands Khans, qui est représenté avec d'autres motifs zoomorphes comme symboles de bonheur en Chine. Enfin, d'après une distinction des détails figuratifs sur la céramique ilkhanide, Cl. - Y. Mathias-Imbert sépare le motif de l'oiseau fabuleux, sur les carreaux du site Takht-e Soleymân, comme une imitation du phénix chinois ; et celui simplifié, représenté plutôt sur les vaisselles, comme une adaptation conceptuelle du *simorgh*[886]. Concernant ce problème, notre étude se développe d'après une comparaison de l'évolution en Chine au sujet de la combinaison des motifs de dragon et de phénix (voir § 2.3).

2.1.2 Motif de *fenghuang*, le phénix chinois

L'oiseau mythique, qui incarne le Bien, apparaît dans le premère recueil des poèmes chinois *Shijing 诗经 (Classique des vers)*, une anthologie rassemblant des textes qui vont du 2e au 5e siècle

éditeur, 2012, Paris, p. 106.

[882] Idem. , ANVAR, L. trad. , p. 106, note 16.

[883] MELIKIAN-CHIRVANI, A. ,1984 , *Journal Asiatique*, Tome 272, n° 3-4, p. 325-331,

[884] MELIKIAN-CHIRVANI, A. , « Conscience du passé et résistance culturelle dans l'Iran mongol », in *L'Iran face à la domination mongole*, Institut française de recherche en Iran, 1997, Téhéran, p. 176.

[885] MASUYA Tamako, 2002, « Ilkhanide Courtly Life », in *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 75-103. Sa thèse doctorale, concernant la recherche concrète des carreaux du site Takht-e Soleymân, n'a malheureusement pas pu être consultée pour cette étude.

[886] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , *La céramique il-khanide et ses motifs décoratifs*, thèse doctorale de l'Universié de Paris-Sorbonne, sous la direction de SOURDEL-THOMINE, J. , 1992, Paris, vol. II, p. 496-499

av. J.-C. . D'après le commentaire de Mao Heng, cet oiseau, le *fenghuang* 凤凰, est distingué en mâle le *feng* 凤, et en femelle, le *huang* 凰[887]. Plus tard, dans le recueil de données géographiques et de légendes de l'antiquité chinoise le *Shanhai jing* 山海经 (Classique des montagnes et des mers), un autre oiseau, appelé *luan*, est ajouté, partageant une apparence similaire avec le *feng* et le *huang*[888]. Le *feng* et le *luan* sont décrits dans le dictionnaire des caractères chinois *Shuowen jiezi* 说文解字, rédigé par Xu Shen au 2e siècle ap. J.-C. Le *feng*, oiseau divin, est un composite polychrome d'animaux différents : corps d'oie sauvage en haut, corps de *qilin* 麒麟 en bas ; cou de serpent, queue de poisson ; front de cigogne, barbe de canard mandarin ; écailles de dragon, dos de tigre ; menton d'hirondelle et bec de coq. Le *luan* 鸾 représente l'esprit divin, en forme de volaille, de couleurs polychromes rougeoyantes. Mais, les termes divers, composés de ces trois oiseaux, comme *luan-feng* 鸾凤, *feng-huang* 凤凰, *feng-luan* 凤鸾, apparaissent largement dans les sources historiques, sans différencier leur espèce, ni leur apparence.

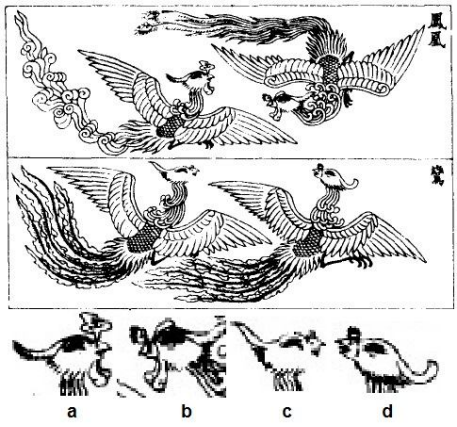


Fig. 4

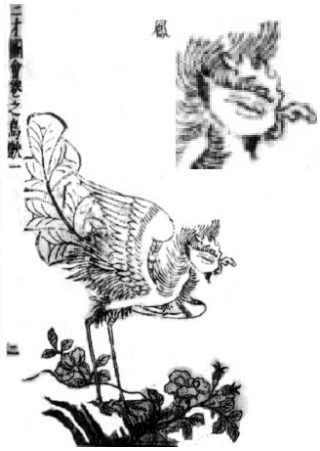


fig. 5



fig. 6

Fig. 4, Illustration du *fenghuang* (en haut) et du *luan* (au milieu) et détails des têtes, *Yingzao fashi* , version des Song, publiée en 1954, Shanghai ;
a, b : Détails des têtes du *fenghuang* ; c, d : Détails des têtes du *luan.*
Fig. 5, Illustration du *feng* et détail de la tête, *Sancai tuhui*, Wang Qi éd. , version datée du 17e siècle, publiée en 1989, Shanghai.
Fig. 6 Illustration du *luan* et détail de la tête, *Sancai tuhui*, Wang Qi éd. , version datée du 17e siècle, publiée en 1989, Shanghai.

À partir de l'époque des Song, les distinctions illustrées semblent être identifiées par la première

[887] « 凤凰于飞，翙翙其羽 » [les phénix volant, leurs plumes vrombissant], in *Maoshi* 毛诗, compilé par MAO Heng, édition de Jinxiang (*巾箱本*) datée de la dynastie Song, 20 *juan*, Hanfenlou éd. , 1936, Shanghai, vol. 4, 17 *juan*, p. 14.
[888] « 名曰鸾鸟， 见则天下安宁 [se nommant l'oisieau *luan, il se présente comme l'auspice de la paix du monde*]», cf. In *Shanhaijing* 山海经, GUO Pu de la dynastie Jin de l'Ouest, revisé par HU Wenhuan des Ming, édition de la dynastie Ming, 18 *juan,* conservé à la bibliothèque de l'Université Waseda, vol. 1, *juan 2,* p. 7.

fois. Le traité technique d'architecture et d'artisanat *Yingzao fashi* 营造法式 *(État des standards de construction)* de Li Jie, publié au 12e siècle, présente directement les modèles de ces oiseaux fantastiques en deux espèces, le *fenghuang* et le *luan* (fig. 4)[889]. Ils se distinguent principalement par les plumes de la queue. La stylisation figurative commence à partir de cette époque, signalée par certains chercheurs[890]. D'après Gu Fangsong, l'aigrette ou la crête en forme de *lingzhi* (*fungus,* champignon ligneux, assimilé en général au *ganoderma lucidum*) des oiseaux inspirée probablement de la crête de coq, exprime la masculinité de l'oiseau[891]. Cette caractéristique est particulièrement constatée sur un des trois types de phénix le plus stable (type I), représenté sur les orfèvreries des Liao (fig. 15)[892]. Mais selon les illustrations, cette distinction n'est pas toujours identique. Dans l'encyclopédie *Sancai tuhui* 三才图会 compilé par Wang Qi et on fils, datée du 17e siècle, le *feng* et le *luan* sont tous les deux couronnés de crête[893]. Puis, celle en forme de *lingzhi* est sur la tête de *luan*. Le *huang,* la féminité du phénix n'est plus représentée. La plume de la queue siginifie encore la différence entre les espèces d'oiseaux fantastiques, mais ne correspondant plus à celle dans le traité *Yingzao fashi*.

Ces illustrations présentent certaines connaissances générales sur ces oiseaux fabuleux pendant le processus de stylisation entre la dynastie des Song et des Ming. La différence entre le mâle et la femelle du *fenghuang* devient ignorée. Mais, le *luan* est toujours considéré comme une espèce distincte de ce dernier. Les plumes de la queue illustrent la variante figurative la plus considérable. Selon une étude sur les porcelaines postérieures, fabriquées dans la manufacture impériale des Ming à Jingdezhen, la queue du *feng* est composée d'une plume lobée plusieurs fois (semblable à fig. 34), et la queue du *luan* de trois à cinq plumes étendues à frange dentelée[894]. Par contre, il est encore difficile d'identifier les espèces pour l'époque mongole. Certaines différences entre les phénix sont confirmées par des œuvres d'art (fig. 19, 28, 30), mais avec aucun contexte explicatif.

889 *Yingzao fashi*, LI Jie, shangwu yinshu guan, Shanghai, 1e édition 1933, 2e édition 1954, vol. 4, *juan 33*, 129 p.
890 YE Liu Tianzeng*, Zhongguo wenshi yanjiu*, Nantian shuju, 1997, Taipei, p.84-85.
891 GU Fangsong, *Fengniao tu'an yanjiu*, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1984, Hangzhou, p. 59
892 ZHU Tianshu, « Liao dai jinyinqi shang de feng wen », *Neimenggu wenwu kaogu*, 1997, n° 1, p. 33; ZHU Tianshu, 1998, *Liaodai Jinyin qi,* p. 29-30.
893 *Sancai tuhui*, compilé par WANG Qi & WANG Siyi*,* vertion *Wanli*, datée du 17e siècle, *« niaoshou juan (osieaux et bête) » 1,* Shanghai guji chubanshe, 1989, Shanghai, vol. 3, p.2155-2156
894 DING Pengbo, « Ming yuyao fengwen tanxi », *Zhongguo lishi wenwu*, 2009, n° 2, p. 45.

2.2 Phénix dans les arts ilkhanides

2.2.1 Phénix sur la céramique ilkhanide


fig. 7


fig. 8

Fig. 7 Carreau à décor de lustre sur glaçure opaque blanche, peint partiellement en turquoise et bleu de cobalt, sur pâte siliceuse, 13e siècle, Iran, provenant du site Takht-e Soleymân, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 12. 49. 4 ; H. 37,5 cm, L. 36, 2 cm.
Fig. 8 Carreau à décor moulé avec inscription coranique et phénix à la frise, lâdjvardina, 2ème moitié du 13e siècle, Iran, conservé dans la Collection David, Copenhague, inv. n° 12/1962 ; H. 41, 5cm, L. 38, 5 cm.

Le motif de phénix sur la céramique ilkhanide est plus employé que le motif dragon. Outre celui du site de Takht-e Soleymân (fig. 7, 10, 11), il est également observé sur le carreau provenant du sanctuaire de Pir-i Bakran (fig. 12)[895], et sur le carreau daté en 1329 (fig. 13)[896], montant une longue durée de son utilisation. De plus, il est représenté, non seulement sur les carreaux, mais aussi constaté sur les vaisselles, connues sous l'étiquette « Sultanabad » (fig. 14, 20, 22, 23, 25, 26). Presque toutes les techniques de la céramique ilkhanide sont représentées dans ces échantillons : décor de lustre, application de feuilles d'or, peinture polychrome sous glaçure. Selon l'inventaire de Cl. - Y. Mathias-Imbert, les pièces de forme décorées de phénix concernent des bols, des plats, des vases et des aiguières. L'auteure distingue principalement deux types de phénix d'après les caractéristiques figuratives qui sont justement illustrées sur la céramique architecturale et sur la

[895] La provenance exacte de ce carreau n'est pas précisée, cf. MATHIAS-IMBERT, Cl.–Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 490, 497, note. 553 ; aucune information concernant la provenance n'est fournie par le site du musée à la date du 03/11/14 : http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/448203 ; par contre, P. Morgan signale également le décor du phénix sur le sanctuaire de Pir-i Brakan à Isfahan.mais ce sont des carreaux avec inscription coranique et frise aux phénix, comme celui de la figure 8, conservés au Museum für Islamische Kunst à Berlin. Cf. MORGAN, P. , « Some Far-Eastern Elements in Coloured-ground Sultanabad Wares », in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, ALLAN, J. éd., Oxford Unisversity Press, 1995, Oxford, vol. 2, p. 30, note . 38.

[896] POPE, A. et al. , 1981, *S. P. A. ,* vol. X, pl. 723 D ; MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* ,thèse doctorale, Paris, vol. I, p. 116, n°. 383.

vaisselle.



Fig. 9



fig. 10

Fig. 9, Tesson de carreau en étoile, à décor doré de phénix (*lâjvardina*) sur glaçure turquoise, à pâte siliceuse, 2ème moitié du 13e siècle, Iran, conservé au Metropoltan Museum of Art, New York, inv. n° 66. 95. 8 ; H. 10, 2 cm, L. 17, 1 cm.
Fig. 10, Carreau en étoile à huit pointes, à décor doré de phénix peint (*lâjvardina*) sur glaçure turquoise, à pâte siliceuse, 13e siècle, Iran, conservé à la Smithsonian Institution, Washington D. C. , inv. n° S1997, 114 ; D. 20 cm.



Fig. 11



fig. 12



fig. 13

Fig. 11 Carreau à décor en relief de phénix, à glaçure turquoise, Iran, fin du 13e siècle au début du 14e siècle, conservé au Shangrila Centrer for Islamic Art and Cultures, Hawaii,
inv. n° 48. 110 ; D. 20, 6 cm
Fig. 12 Carreau à décor en relief de phénix, peint sur fond bleu, Sultanabad (probablement), 14e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 28. 89. 11 ;
H. 14, 3 cm, L. 14, 6 cm.
Fig. 13 Carreau à décor lustré de phénix, avec inscription en relief sur fond bleu, daté en 1329 (*Shawwâl 729 H.*), conservé au British Museum, Londre, inv. n° 1907,6-10-2 ; D. 20, 5 cm

D'abord, une analyse des figures du motif est présentée. Le premier type de phénix, décoré sur les carreaux, montre les détails suivants : aigrette sur la tête en deux mèches, barbe ondulant en avant sous le menton, crinières flottant au vent à l'arrière de la tête, crête en forme de *lingzhi* 灵芝

quelques fois présentée (fig. 7, 9[897], 11[898]). Le plumage de l'oiseau fabuleux s'étend aux ailes déployées et flottant à la queue, limité par l'espace du carreau. Le deuxième type semble une version simplifiée du premier : plumes de la tête souvent réduite à une mèche d'aigrette (fig. 20a-b, 22, 25, 26) ; dos avec plumes en forme d'écaille mal interprété comme le ventre (décoré de traits comme du duvet, et deux points probablement des pieds, cf. fig. 20a, 25, 26) ; plumes de la queue moins ondoyantes mais plus stylisées en bande frangée. En revanche, ce processus de simplification évolue. Certaines caractéristiques du phénix des carreaux sont encore préservées sur certaines vaisselles. Le plumage du dos, même réduit, est encore constaté sur les bols du British Museum (fig. 22), de l'Ashmolean Museum (fig. 20b) et du musée de Los Angeles (fig. 23). Sur ce dernier, les plumes de la tête sont aussi concrètement illustrées. Les plumes stylisées du dos sont déjà apparues sur les carreaux, même de qualité exceptionnelle (fig. 7, 9, 10). Les carreaux en relief gardent mieux ce détail, grâce probablement au modèle stable du moule (fig. 8[899], 11, 12). Par ailleurs, un bol conservé au Metropolitan Museum of Art montre un exemple exceptionnel (fig. 14)[900]. Le motif de lustre est aussi précis que les dessins sur les carreaux (fig. 7, 13) : aigrettes sur la tête, crinières, plumage des ailes et des épaules, plumes de l'extrémité des ailes (rémiges), ondoiement de la queue étendue en panache.



fig. 14



fig. 15

Fig. 14 Bol à décor lustré de phénix, Kâchân, début du 14e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, inv. n° non communiqué ; D. 18,1 cm

Fig. 15 Dessin du décor de coronne en argenterie dorée, dynastie Liao, provenant de la tombe à Chaoyang, Liaoning, conservé au musée de la ville de Chaoyang ; H. 20 cm, L. 62 cm (D. 19,4 cm).

[897] Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/451861 (13/11/14)
[898] Cf. http://shangrilahawaii.org/Islamic-Art-Collection/Search-The-Collection/?id=4175 (13/11/14)
[899] Cf. http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/ceramics/art/12-1962 (13/11/14)
[900] POPE, A. et al. , 1981, *S. P. A.* , vol. IV, p. 1634, vol. X, pl. 774 ; LANE, A. , *The Early Islamic Pottery*, *Mesopotamia, Egypt and Persia*, Faber & Faber, 1947, Londres, p. 40, pl. 65 C

Les phénix ilkhanides, qu'ils soient constatés sur un carreau ou une vaisselle, présentent une queue identique composée de trois à cinq plumes à frange dentelée. Aucune queue de modèle différent, comme mentionné plus haut pour les phénix chinois (fig. 4-6), n'est observée. Ce type de queue à plusieurs plumes, hérité d'un des types de phénix des Tang, est pour la première fois confirmé comme un modèle stable : phénix type I (fig. 15[901], voir aussi fig. 25 du Chap. I) représenté sur les orfèvreries apparu à la cour des Liao[902]. En même temps, dans l'empire des Song, ce type de queue semble se fixer à partir de la deuxième moitié du 11^{e} siècle, représenté régulièrement sur les sculptures d'un oiseau fantastique *ruiqin* 瑞禽, souvent à tête de cheval et à queue de phénix (fig. 16, 17)[903]. D'après ces sculptures dans les mausolées impériaux, la présentation stable de cette queue constitue une partie du modèle officiel des Song. Concernant ce type de queue, le modèle de phénix des Jin s'unifie avec les modèles des Liao et des Song du Nord. Le phénix à plumage caudal étendu s'illustre comme le seul type apparu dans le mausolée des Jin à Pékin, même pour le motif des paires de phénix (fig. 18 a, b)[904].





Fig. 16 (droite) Dessin de la sculpture du *ruiqin* 瑞禽, dans le mausolée Yongchang de l'empereur Taizu (décédé en 979), Song du Nord.

Fig. 17 (gauche) Dessin de la sculpture du *ruiqin* 瑞禽, dans le mausolée Yongyu, de l'empereur Shenzong (décédé en 1085), Song du Nord.

Presque tous les détails du phénix du premier type, représentés sur les carreaux ilkhanides, correspondent aux phénix des Jin sur le sarcophage du tombeau 6 (fig. 18). Ceux-ci se concentrent sur la tête : crête en forme de *lingzhi* (fig. 7, 9, 11), mèche d'aigrette isolée de la tête (provenant probablement de sourcil, cf. fig. 7, 9, 10, 13), barbe courte « sub-crânienne » en avant des crinières longues et barbe sous le menton (fig. 7, 9, 11). Le thème du jeu avec la perle enflammée est parfois conservé sur les carreaux iraniens (fig. 9). Mais la plupart du temps, un fond nuageux ou végétal

[901] ZHU Tianshu, 1998, *Liaodai Jinyin qi,* p. 104, 166, fig. 94.
[902] ZHU Tianshu, 1997, *Neimenggu wenwu kaogu*, n° 1, p. 33 ; ZHU Tianshu, 1998, *Liaodai Jinyin qi,* p. 29-30.
[903] Presque dans chaque mausolée impérial des Song du Nord, il y a au moins une sculpture de cet oiseau fantastique comme standard impériet al. Quatre parmi sept sculptures présentent la queue composée de plumes à frange dentelée. Cette figure est surtout employée dans les derniers trois mausolées Yonghou, Yongyu et Yongtai. Cf. Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , 1997, *Bei Song huangling*, p. 43, fig. 25-1,2, p. 70, fig. 48, p. 116, fig. 98, p. 143, fig. 121, p. 181, fig. 160, p. 218, fig. 196 (yongyu), p. 263, fig. 241.
[904] Beijingshi wenwu yanjiu suo, *Beijing Jin dai huangling=Jin-Dynasty Imperial Mausoleum in Beijing,* wenwu chubanshe, 2006, Beijing, p. 78-82, fig. 42-47, Pl. 18-2.

remplace la perle. Malgré ce dernier point, le phénix des Jin semble être le prototype du modèle ilkhanide.



Fig. 18a



fig. 18 b

Fig. 18 a Estampe du décor de phénix sur la paroi extérieure orientale du sarcophage du tombeau M6-3, provenant du mausolée des Jin, Fangshan, 2ème moitié du 12e siècle au début du 13e siècle ;
b, Estampe du décor de paire de phénix sur la paroi extérieure du même sarcophage.



Fig. 19 a, Sculpture en relief, à décor d'une paire de phénix, et d'une paire d'animaux marins fantastiques, découverte au temple taoïste Fushouxingyuan 福寿兴元, Pékin, dynastie Yuan, conservé au Musée National de Chine ; H. 105 cm, L. 120 cm ; b, Détail des têtes des phénix.

a  b

Après l'établissement de l'autorité des Yuan, le phénix à la queue aux plumes dentelées joue un rôle important, coopérant avec l'autre à la queue à une plume lobée (fig. 19[905]), héritant probablement du modèle des Song (fig. 16, cf. Fig. 4). Une classification des genres mâle et femelle est donc rehaussée. Les caractéristiques sur la tête du phénix des Jin sont conservées : crête en forme de *lingzhi*, deux mèches d'aigrette, barbes et crinières. Mais, les palais à Takht-e Soleymân, considérés comme des édifices contemporains aux palais de Khanbaliq (Pékin actuel), ne fournissent pas de deuxième modèle de phénix à queue embellie d'une plume lobée.

[905] LIN Meicun, « Yuan gongting shidiao yishu yuanliu kao shang », *zi jin cheng*, 2008 a , n° 06, p. 214, fig. 10.



Fig. 20a



fig. 20b



fig. 21

Fig. 20 Poteries aux deux phénix, type « Sultanabad » :
a, Assiette à décor engobé et peint sous glaçure, 1ère moitié du 14e siècle, Iran, conservée au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1974. 13 ; H. 6, 2 cm, D. 18, 2 cm.
b, Bol à décor d'engobe blanc sur engobe gris, peint sous glaçure, fin du 13e siècle au milieu du 14e siècle, Iran, conservé à l'Ashmolean Museum, Oxford, inv. n°EA1956. 59 ; H. 9,8 cm, D. 21,2 cm.
Fig. 21 Dessin du décor aux deux phénix sur un couvercle, porcelaine blanc-bleuté, *qingbai*, provenant du site de Hutian, Période V (1225-1279 ap. J.-C.), Jiangxi, inv. n° 96B·cai :901 ; H. 1,8 cm, D. 8 cm.

Ensuite, une observation de la composition décorative concernant le motif est mise en lumière. Le décor sur les carreaux comporte souvent un seul phénix principal, dont l'arrangement s'avère soit circulaire, soit étendu en rectangulaire. Mais, les phénix sur les pièces de forme, différencié du motif de dragon, peuvent se présenter au pluriel. Connues sous l'étiquette « Sultanabad », ce groupe de pièce de forme, caractérisé par les motifs figuratifs sinisés, est décoré avec des techniques diverses (voir Partie II, p. 2 et chap. IV.). Il y a souvent plus de deux phénix circulant sur la panse ou la paroi du récipient (fig. 22[906], 23, 25[907], 26). La composition avec seulement deux phénix (fig. 20a-b[908], 22) est probablement inspirée d'une composition du *yin* et *yang* des deux animaux de même espèce se regardant. Elle est célèbre sous le nom chinois *xixiangfeng* 喜相逢 (rencontre joyeuse) (fig. 19, 21[909], 29). Mais, sur ces céramiques iraniennes, les deux oiseaux se croisent au lieu d'être affrontés. Cette composition ilkhanide correspond mieux à celle sur les exemples chinois datés du 14e siècle (fig. 28, 29, 32), où la distance entre les têtes des oiseux

[906] Cf :http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236444&partId=1&searchText=ceramic+iran&page=1 (14/11/14)
[907] Cf : http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452078 (14/11/14)
[908] Cf : http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452511 (14/11/14)
http://jameelcentre.ashmolean.org/object/EA1956.59 (14/11/14)
[909] Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo éds. , 2007, *Report on excavations from 1988 to 1999…* , vol. 1, p. 248, 445-448, 457-459, fig. 217-3.

s'élargit. P. Morgan met également en relation un bol « sultanabad » de l'Ashmolean Museum (inv. n° EA. 1956. 59, fig. 20 b) et la boîte en argent découverte près de Suzhou (fig. 28)[910] . Mais, la tête de l'oiseau du modèle iranien, jamais tournée vers l'arrière, montre une imitation imparfaite de cette composition. Puis, le décor concernant trois ou quatre oiseaux trahit une conception plus originale islamique, non observé sur le fond des vaisselles ouvertes chinoises (fig. 23). Ce groupe d'oiseau sur les pièces de forme montre une certaine distance avec les exemples chinois, surtout au point de vue de l'arrangement décoratif.



Fig. 22



fig. 23



fig. 24

Fig. 22 Bol à décor en relief d'englobe, peint sous glaçure, à motif de phénix, type « Sultanabad », Iran, 1ère moité du 14e siècle, conservé au British Museum, Londre, inv. n° G. 280, H. 9,5 cm, D. ouverture 18,6 cm, D. base 7, 5 cm.
Fig. 23 Coupe aux phénix peints sous glaçure, type « Sultanabad », Iran, conservée au Los Angeles County Museum of Art, inv. n° M.73.5.215 ; H. 10, 2 cm, D. 21,5 cm.
Fig. 24 Dessin de décor du moule convexe de bol, grès, avec l'inscription d'une date en 1184 et d'une provenance à Quyang, conservé au British Museum (ancienne collection du David Foundation), inv. n° PDF. 181 ; H. 5,4 cm, D. 21,9 cm.

Quant aux motifs secondaires, ou au contexte, le fond végétal riche en petites feuilles ou pétales constitue un autre caractère comparable avec le modèle chinois. Il correspond, en fait, à un thème artistique chinois, *feng chuan hua* 凤穿花 « phénix traversant des fleurs », un des sujets les plus populaires à l'époque. Le motif de phénix accompagnant des fleurs devient une conception conventionnelle, représentée sur la céramique, surtout pour les porcelaines blanches du type Ding et du *qingbai*[911]. Les moules de récipient, concernant ce sujet, sont souvent découverts, par

[910] MORGAN, P. 1995, in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, vol 2 , p. 30, note 39; Jiangsusheng wenwu guanli weiyuanhui, « Jiangsu Wuxian Yuan mu qingli jianbao », in *Wenwu*, 1959, n° 11, p. 21, fig. 3-2.
[911] WIRGIN, J. , *Sung Ceramic Designs*, Han-Shan Tang Ltd. , 1970, Londres, p. 190-193 ; les exemples du *qingbai* voir pl. 24 a-b, 25, les exemples du Ding, voir, fig. 22, pl.84 b-c, 85 a.

exemple celui du David Foundation (fig. 24) et celui provenant du site à Jiancicun, une officine du type Ding, daté de la dynastie Song du Nord[912]. D'après les fouilles du site à Hutian, une officine du type *qingbai* et du « blanc d'œuf » postérieur, le sujet des phénix traversant des fleurs apparaît dans la 2ème moitié de la Période III, donc à partir du début du 12e siècle[913]. La réussite du thème sur ces deux types de porcelaine exprime clairement sa bienvenue dans les marchés au nord et au sud de la Chine. Le fond du type « Sultanabad » aux feuilles luxuriantes peut être compris comme un contexte assemblé avec le motif de phénix, accepté par les potiers iraniens. Mais, quant à l'expression, certains chercheurs montrent une relation avec le textile[914]. Y. Crown signale particulièrement la ressemblance de le décor foliolé sur la céramique et celui sur les tissus provenant du tombeau Cangrande della Scala à Vérone (voir spécimens Cat. IV-1, 2)[915]. Puis, l'étude, développée dans la Partie I, présente une similarité de la composition artistique entre les textiles du groupe IV et la tapisserie de soie, le *kesi*. Une relation est donc mise en évidence entre la céramique du type « sultanabad » et la tapisserie de soie (fig. 43[916]), malgré certaines différences figuratives de l'oiseau (voir la partie suivante). Les feuilles rondes et lobées, ainsi que les petites fleurs incrustées de temps en temps, expriment une inspiration remarquable entre les deux supports. Mais, les lotus sur les vaisselles servent plutôt, comme virgule, à séparer l'espace pour chaque oiseau dans la composition. Le sujet des phénix accompagnés de fleurs, largement représenté sur les œuvres artisanales chinoises, est également retrouvé sur les poteries iraniennes, via probablement plusieurs intermédiaires.

---

912 Hebeisheng wenhuaju wenwu gongzuodui, « Hebei Quyangxian Jiancicun Dingyao yizhi diaocha yu shijue », *kaogu*, 1965, n° 7, p. 409, fig. 10-12, pl. 10-11

913 Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo éds. , 2007, *Report on excavations from 1988 to 1999…* , vol. 1, p.443-445, 453-455

914 LANE, A. , *Later Islamic Pottery,* Faber, & Faber, 1971, Londres, p. 9; CROWE, Y. , « Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles », *Bulletin of the Aian Institute*, 1991, vol. 5, p. 155-157 ; MORGAN, P. 1995, in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, vol. 2 , p. 33, fig. 13.

915 FRATTAROLI, Paola, « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande…*, MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 124-129, 138-144 ; MARINI, P. , NAPIONE, E. et VARANINI, G. M. éds., *Cangrande della Scala : La morte e il correto di un principe nel mediœ vo europeo*, Marsilio Editori, 2004, Venise, Cat.no 25, p. 285, Cat. n° 29, p. 289.

916 ZHAO Feng, 1999, *Treasures in Silk …* , 226-227, cat. 07. 07 ; KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, *The Legacy of Genghis Khan …* , p. 174, 284, fig.203, Cat. n° 187.



Fig. 25



fig. 26



fig. 27

Fig. 25 Bol aux phénix et au cerf, type « Sultanabad », Iran, 1ère moitié du 14e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1970. 27 ; H. 7 cm, D. 16,8 cm.
Fig. 26 Bol aux phénix et à l'éléphant peint sous glaçure, type « Sultanabad », Iran, 14e siècle, conservé au Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne, inv. n° 930 ; H. 12 cm, D. 24 cm
Fig. 27 Dessin de décor du bol en porcelaine du type Ding, provenant de la cache à Zibo, dynastie Jin, inv. n° III :③ ; dimension non communiquée

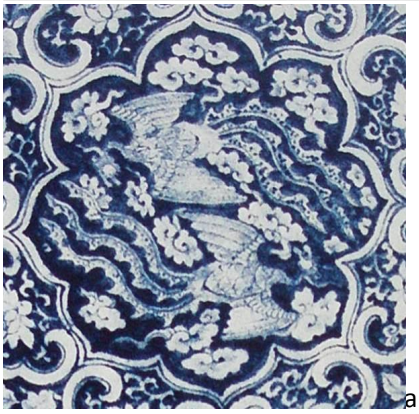
Troisièmement, l'interprétation du phénix ilkhanide comme *simorgh* est liée avec la composition artistique sur les vaisselles iraniennes. Les phénix sont souvent disposés sur la paroi ou la panse, entourant un autre motif au fond du récipient (fig. 25, 26). Pour Cl. - Y. Mathias-Imbert, les phénix, plutôt les *simorgh*, jouent un rôle protecteur, sauvegardant des animaux ou des personnages au milieu[917]. Une composition comparable est aussi constatée sur les poteries chinoises (fig. 27), développée probablement pour s'adapter à la forme du récipient. Sur le moule de la David Foundation, daté en 1184, le décor aux plantes aquatiques sur le fond fait encore partie du sujet des phénix et des fleurs (fig. 24). Celui-ci est facilement remplacé par un autre motif. Sur un autre bol, plutôt attribué aujoud'hui à la dynastie Jin[918], deux poissons sont moulés en relief entre les vagues de l'eau (fig. 27)[919]. La scène présentée évolue donc plus clairement vers « l'étang des précieux charmants » (voir Chap. IV), observée également sur les autres céramiques de la même provenance. Un rôle « protecteur » n'est pas du tout développé pour le motif sur les exemples chinois. Il n'est pas évident d'indiquer, pour ce cas, une relation entre les poteries « sultanabad » et les porcelaines chinoises, car l'inspiration d'une composition ne peut être confirmconfirmée comme un motif ou un thème. Il est déjà observé sur la céramique iranienne que des animaux se poursuivant, sont

[917] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* ,thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 498-499.
[918] LIU Miao, 2006, *Wenwu chunqiu*, n° 2, p. 9-10, note. 5.
[919] Ziboshi bowuguan, Ziboshi wenguansuo, « Shandong Zibo chutu Song dai jiaocang ciqi », *Kaogu*, 1985, n° 3, p 237, fig. 5-3.

disposés sur la paroi du récipient, entourant parfois un autre dessin, avant l'invasion mongole[920]. Il est bien possible que le motif de phénix s'adapte à cette conception, déjà connue par les potiers iraniens, en s'approchant du rôle protecteur, comme *simorgh*.



Fig. 28 Boîte en argenterie, au bord dentelé, aux deux phénix gravés sur le couvercle, avec l'inscription « wen xuan zao,闻宣造 » (fabriqué sous jussion), provenant de la tombe datée du début du 14e siècle, dans la province Jiangsu ;
H. 10, 3 cm, D. max 25,5, D. base 17,5 cm.


a


b

Fig. 29 a, Détail du décor central des deux phénix se poursuivant, porcelaine bleu et blanc, 1ère moitié du 14e siècle, Jingdezhen, conservée au Bastâm Museum, Téhéran, inv. n° 29, 46 ;
b, Plat entier avec ce décor, H. 7,5 cm, D. 46 cm


a


b

Fig. 30 a, Détail du décor central avec deux phénix se poursuivant, porcelaine bleu et blanc, 1ère moitié du 14e siècle, Jingdezhen, conservée au Bastâm Museum, Téhéran, inv. n° 29, 127 ;
b, Plat entier avec ce décor, H. 8 cm, D. 45,5 cm

Enfin, les céramiques chinoises, plutôt postérieures aux poteries « sultanabad », concrètement la porcelaine bleu et blanc, constituent un exemple contraire pour mettre en lumière une différence de l'évolution du motif phénix en Iran et en Chine. Les exemples, sélectionnés à la suite, sont des importations arrivées dans le monde islamique ou sur la route de leur trajet. La conception de « rencontre joyeuse » est observée sur les plats de l'ancienne collection du sanctuaire d'Ardebil (fig.

[920] POPE, A. , 1981 , *S. P. A.* , vol. X, pl. 598B, pl. 625 A. ; WATSON, O. , 2004, *Ceramics from Islamic Lands … ,* p. 256-157, Cat. Ia. 5.

29[921], 30[922]). Le thème des phénix traversant des fleurs se développe également sur la panse ou sur une zone d'anneau (fig. 31[923], 35[924], 36[925]). Une aiguière ronde aplatie, découverte près d'Almaliq, l'ancienne capitale des Djaghataï en Asie centrale, pourrait confirmconfirmer en quelque sorte cette conjecture (fig. 33)[926]. Disposé en haut du récipient, le motif de phénix, dont la tête de l'oiseau sert de bec verseur, présente des plumes caudales dentelées. Une autre aiguière exhumée à Pékin, le Khanbaliq, simulant aussi le phénix, montre une queue à pennes en vrille avec quelques franges de flamme (fig. 34)[927]. La similitude de conception peut indiquer une origine de fabrication identique, peut-être du même four. D'après ces exemplaires, une distinction entre l'oiseau mâle et femelle est plus nettement présentée, par rapport aux spécimens antérieurs des Jin (fig. 24, 27). C'est probablement lié avec leur provenance supérieure de la manufacture officielle de Jingdezhen.



fig. 31



a b

fig. 32

Fig. 31 Dessin du décor intérieur du bol, céladon de Longquan, 14e siècle, découvert à Almaliq (Huocheng actuel), Xinjiang ; H. 8 cm, D. ouverture 19, 5 cm, D. base 6, 5 cm.
Fig. 32 a, b Coupe à piédouche aux deux phénix, porcelaine bleu et blanc, 14e siècle, découverte à Almaliq (Huocheng actuel), Xinjiang ; H. 11, 4 cm, D. 16,1 cm.

[921] POPE, J. A. , *Chinese Porcelains from the Ardebil Shrine*, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, 1956, Washington, pl. 17 ; ZHU Yuping, *Yuan dai qinghuaci*, Shanghai kexue jishu chubanshe, 2010, Shanghai, p.127.
[922] POPE, J. A. , 1956, *Chinese Porcelains from …,* pl. 21; ZHU Yuping, *Yuan dai qinghuaci*, wenhui chubanshe, 2000, Shanghai, p. 188, pl. 8-1.
[923] Xinjiang bowuguan, « Xinjiang Yili diqu Huocheng xian chutu de Yuan qinghuaci deng wenwu », *Wenwu,* 1979 n° 8, p. 27, fig. 3
[924] POPE, J. A. , 1956, *Chinese Porcelains from …,* pl. 19; XU Ming, *Tu'erqi Yilang guancang Yuan qinghua kaocha qinli ji*, Shanghai renmin chubanshe, 2012, Shanghai, p.189.
[925] KRAHL, R. , *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul : a complete catalogue,* AYERS, J. éd. , Sotheby's Publications, 1986, Londres, vol. II, p. 390, cat. n° 557; ZHU Yuping, 2000, *Yuan dai qinghuaci*, p. 205, pl 8-27a ,b.
[926] Beijing yishu bowuguan (Beijing Art Museum) et al. éds. , *Blue and White of the Yuan*, Hebei jiaoyu chubuanshe, 2009, Shijiazhuang, Beijing, p.66-67 ; CHEN Yongzhi, SONG Guodong, « Zhongguo beifang caoyuan didai chutu de Yuan qinghua ciqi », *Caoyuan wenwu = Steppe Cultures Relics,* 2011, n° 01, p. 81, note 24.
[927] Yuan Dadu kaogudui, « Yuan Dadu de kancha he fajue », *Kaogu*, 1972, n° 01, p. 24, pl. 10-3 ; ZHU Yuping, 2010, *Yuan dai qinghuaci*, p. 199.

La raison de l'absence du phénix à plusieurs plumes caudales variées sur la poterie ilkhanide ne serait pas la même que celle du dragon à cinq griffes découverte dehors de la Chine. L'interdiction adressée aux peuples non mongols concerne l'emploi du dragon et du phénix sur les vêtements des Yuan[928]. La variation du phénix sur les porcelaines bleu et blanc découvertes en Iran et en Asie centrale, le prouve par l'absurde. Mais selon les caractères figuratifs du phénix présenté sur la céramique ilkhanide, un retard de la transmission du motif émerge. Le seul modèle stable montre la haute cohérence avec le phénix des Jin, qui ne distingue pas le genre de l'oiseau par la queue. Héritant des styles artistiques des Liao et des Song du Nord, ce modèle des Jin aurait dû présenter des phénix à queues différentes. Ce caractère réellement homogène peut probablement être expliqué par l'évolution hiérarchique du motif : seul le phénix à la queue à plumes dentelées est considéré comme l'emblème d'impératrice. Cette situation, semblable à celle du phénix ilkhanide en céramique, peut témoigner de façon plus convaincante que le prototype du phénix sur la céramique ilkhanide est du modèle des Jin. Cette figure pourrait avoir été introduite dans le monde islamique avant l'époque mongole, mais florissante sous les Il-khans.



fig. 33



fig. 34

Fig. 33 Aiguière aplatie simulant le phénix, porcelaine bleu et blanc, découverte dans la région d'Almaliq (Huocheng actuel), Xinjiang ; H. 18, 5 cm, D. ouverture 4 cm.
Fig. 34 Aiguière aplatie simulant le phénix, porcelaine bleu et blanc, découverte à Khanbaliq (Pékin actuel) ; H. 18 cm, D. ouverture 4 cm.

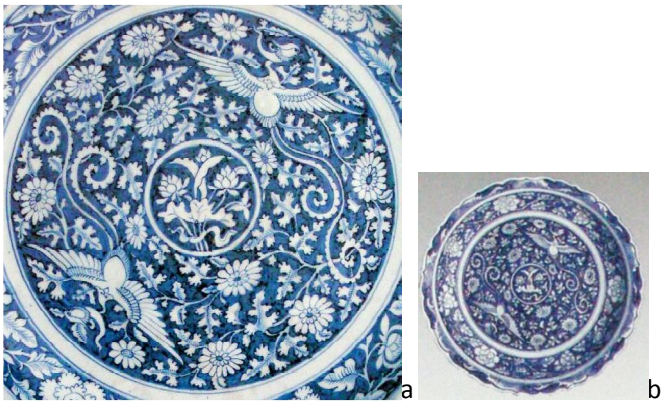
[928] *Tongzhi Tiaoge(Codes universelles des Yuan)*, *juan* 9, article « *yifu* (vêtement) », avec commentaires de GUO Chengwei, falü chubanshe, Beijing, 1999, p. 139.



a b

Fig. 35 a, Détail du décor des quatre phénix sur l'anneau, entourant le dessin central, porcelaine bleu et blanc, 1ère moitié du 14e siècle, Jingdezhen, conservée au Bastân Museum, Téhéran, inv. n°29, 49 ;
b, Plat entier avec ce décor, H. 9 cm, D. 57,5 cm

Une variation figurative du motif de phénix, inspirée de la porcelaine bleu et blanc, apparaît sur la céramique islamique, seulement à une période postérieure d'après mes connaissances. Une étude, concernant un groupe de poteries à décor peint en bleu cobalt, attribué à l'époque timouride, présente certaines évolutions du motif de phénix[929]. Parmi ces échantillons, un tesson de chandelier(fig. 37), découvert probablement à Samarcande, présente un phénix à queue composée de pennes en spirale à frange festonnée, comparable avec un modèle chinois représenté sur le bleu et blanc du 14e siècle (fig. 36)[930].



a b

Fig. 36



fig. 37

Fig. 36 a, Détail du décor des deux phénix au fond, au thème « phénix traversant des fleurs », porcelaine bleu et blanc, milieu du 14e siècle, Jingdezhen, conservé au Topkapi Sarayi Müzesi, inv. n° TKS 15/1434 ; b, Plat entier, D. 45, 5 cm.
Fig. 37 Fragment d'un chandelier, à décor de phénix peint en bleu cobalt sous glaçure, 14e à 15e siècle, provenant du site de citadelle à Samarcande, conservé à l'Institut d'Archéologie à Samarcande ; H. 8,5 cm, D. 16 cm.

[929] GOLOMBEK L. et al. , *Tamerlane's tableware : a new approach to chinoiserie ceramics of fifteenth-and sixteenth-century Iran*, Mazda Publishers, Costa Mesa, 1996, Toronto, p. 102, 107. 185, pl.23-a

[930] Idem. pl. 23, pl. Couleur 3 ; *ABDULLAEV,* K. ,A. et al. , *Culture and Art of Ancient Uzbekistan, Exhibition catalogue*, Institute of Archeology of the UzSSR, Academy of Sciences, State Art Museum of the Peoples of East, Khamza Institute of Art Research of the UzSSR Ministry of Culture, 1991, Moscow, vol. 2, p. 201, cat. 760,

2.2.2 Phénix sur les textiles islamiques

Les phénix, représentés sur les textiles de l'Est du monde islamique, présentent une situation similaire à celle du motif de dragon. C'est-à-dire, le phénix sur chaque échantillon a un caractère unique. Puis, l'ensemble des données sélectionées montre une variété du motif sur textile. Selon leur caractère en générale, les textiles islamiques, concernant le phénix, sont classés en troix groupes.

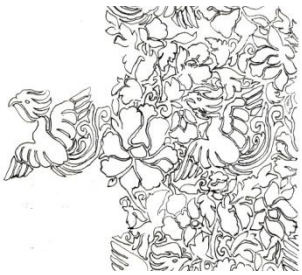


Fig. 38



fig. 39



fig. 40

Fig. 38 Dessin du décor de phénix volant sur fond floral du spécimen Cat. IV-3, lampas, de la fin du 13^{e} siècle jusqu'au 14^{e} siècle, Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1989. 19. 1. (Dessin Y. Zhai)
Fig. 39 Détail du décor de paire de phénix volant entre les fleurs du spécimen Cat. IV-7, lampas, dynastie Yuan, provenant du site de Gezidong, musée du district Longhua, Longhua.
Fig. 40 Fragment de tapisserie de soie, *kesi*, 11^{e} à 12^{e} siècle, ancien support d'une peinture de Wang Zhenpeng (1280-1329), conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1966. 174 b ; H. (chaîne) 22 cm, L. (trame) 34 cm.

Les phénix, représentés sur les premières étoffes, se caractérisent par deux plumes caudales principales en spirale. Leur apparence schématique provoque un doute sur leur appellation de « phénix ». Le motif de l'oiseau, sur le textile à fil d'or du Metropolitan Museum of Art (fig. 38, Cat. IV-3), est arrangé en quinconce avec une orientation inversée à chaque rang. La figure entière s'arrondit à cause des pennes écourtées, puis rapprochées des ailes déployées. Les plumes sur la tête sont également simplifiées en quelques mèches similaires sans distinction entre l'aigrette et les crinières. Cette étoffe est discutée pour son origine de fabrication en Asie centrale ou au nord de la Chine. Effectivement, un modèle concis du phénix apparaît également sur le textile chinois, sans aucun doute sur sa provenance (fig. 39, cat. IV-7). Les phénix sur cette couverture de lit présentent la conception de « rencontre joyeuse » entre les tiges florales. Les plumes sur la tête, également stylisées, se distinguent quand même pour l'aigrette, les crinières et la barbe. Les deux plumes vrillées de la queue, comme celles du dernier spécimen, proviennent probablement du motif de

l'oiseau sur la tapisserie de soie à l'époque des Song (fig. 40)[931]. Cette dernière figure s'approche plus de l'oiseau réel à longues pennes, probablement inspirée des peintures d'un mode réaliste prospère à l'époque[932]. Cette présentation concise du phénix, affaiblissant la déité de l'oiseau fantastique, suggère en fait une classification hiérarchique moins importante de ces textiles.



Fig. 41

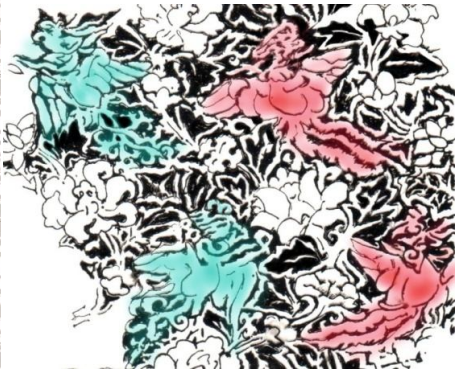


fig. 42

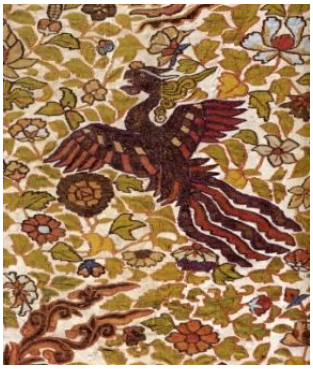


fig. 43

Fig. 41 Dessin de décor de tissu n° 1 du cafetan du spécimen Cat. IV-5, lampas, époque mongole, provenant d'une tombe au nord du Caucase.
Fig. 42 Dessin de décor du spécimen Cat. IV-6, lampas, dynastie Yuan, conservé au musée national de la soie, Hangzhou, n°d'inventaire non communiqué (Dessin Y. Zhai)
Fig. 43 Détail de décor à phénix, tapisserie de soie *kesi*, 13e siècle, l'Est de l'Asie centrale, conservé au Los Angeles Museum, n° inv. T- 0292.

Le deuxième type de phénix sur les textiles présente la figure populaire à queue de plumes longues à frange dentelée. Les tissus à la provenance diverses - ceux du nord de Caucase (fig. 41, Cat. IV-5), et de l'Asie de l'Ouest (fig. 44, Cat. II-16) - démontrent une large distribution de ce modèle. Une autre caractéristique commune de ce groupe est les plumes retroussées sur la tête et le cou. Malgré la figure schématisée (fig. 44) ou omettant la crête de l'oiseau (fig. 41), le motif de phénix ne peut être nié sur ces exemplaires. Le tissu, découvert au nord du Caucase, montre la conception des phénix traversant des fleurs. Comparé avec un lampas du même sujet tissé en Chine (fig. 42, Cat. IV-6), le décor du tissu Cat. IV-5 (fig. 41) semble plus raide, où des « bandes », formées par les

[931] Comparant avec un autre exemple de *kesi* conservé au Liaoning Provincial Museum, qui comportent des oiseaux réels comme le paon, l'oie sauvage etc, les oisieaux à longues pennes sur ce tapisserie de soie à New York ne peut être considéré comme un oisieau fantastique. Cf. WATT, J. C. Y. et WARDWELL. A. , 1997, *When Silk …*, p. 84, cat. n° 21; HUANG Nengfu & CHEN Juanjuan, 2002, *Zhongguo sichou keji yishu … ,* p. 175, fig. 7-116.
Un groupe de *kesi*, orné du même sujet (oiseaux entre des fleurs), a été présentés en 1948, par J. - P. Dubosc, afin de clarifier l'attribution d'un exemplaire du Liaoning Provincial Museum. L'auteur a également signalé une relation inspiratrice entre l'Académie Peinture des Song et les modèles décoratifs de *kesi*. Cf. DUBOCS, J. - P. , « Contribution à l'étude des tapisseries d'époque Song », *Artibus Asiae*, 1948, n° 1-2, p. 73-89.

[932] Par exemple la peinture « xiesheng zhenqin tu (dessin des oiseaux rares d'après nature) » de Huang quan, cf. XU Bangda, « tan Xu, Huang huaniao huapai de yixie wenti », *Meishu yanjiu = Art Researche*, 1959, n° 04, p. 23-26.

phénix et les fleurs, montrent clairement des zigzags. Puis, le phénix à queue de plumes croisées, embellies de vrilles (fig. 42, phénix colorés en bleu), n'est pas présenté sur le textile du Cat. IV-5. Pour le tissu fabriqué probablement en Asie de l'Ouest (fig. 44, Cat. II-16), le motif de phénix est encore plus stylisé. Mis en parallèle avec des exemplaires chinois (fig. 45, Cat. I-10 ; fig. 46, Cat. II-8) dont la dimension du motif s'approche de celui-ci, plus grande que les deux spécimens précédents, le phénix du Cat. II-16 n'est plus tapissé de plume en écailles. Les extrémités des mèches grossies, ainsi que l'œil de l'oiseau arrondi, présentent plutôt une image banale du motif. Son origine de fabrication, probablement en Iraq, explique en quelque sorte cette schématisation. Dans ce cas, le textile découvert au Caucase conserve plus de détails sinisés du motif. Il est donc probablement d'une origine en Asie centrale ou de l'Est du monde iranien.



Fig. 44

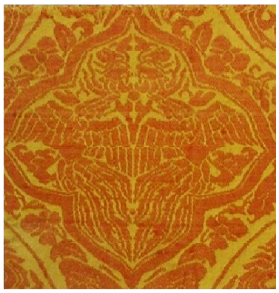


fig. 45



fig. 46

Fig. 44 Détail du décor de phénix du spécimen Cat. II-6, lampas, 13^{e}-14^{e} siècles, Asie de l'Ouest, conservé au Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1945. 14.
Fig. 45 Détail du décor de phénix du spécimen Cat. I-10, lampas, dynastie Yuan, conservé dans la Chris Hall collection, Singapour, inv. n° CH 206.
Fig. 46 Dessin du décor de phénix en médaillon lobé sur la cape de statue bouddhiste, du spécimen Cat. I-8, lampas, dynastie Yuan, conservé au Palace Museum (Cité interdite), Beijing. (Dessin Y. Zhai)


a


b

Fig. 47 a Détail de décor du spécimen Cat. IV-4, lampas, conservé dans la David Collection, Copenhague, inv. n° 46a-b/1992.
b, Dessin reconstruit du motif de phénix de ce textile (Dessin Y. Zhai).

Le dernier spécimen (fig. 47, cat. IV-4) du deuxième type de phénix en textile a été attribué aux deux origines possibles : Asie centrale et nord de la Chine. Comme le motif de makara discuté plus

haut, le motif de phénix hérite également les caractères conventionnels chinois. Comparé avec le tissu Cat. IV-6 de dimension similaire du motif, l'oiseau fantastique sur l'échantillon Cat. IV-4 présente la même expression du ventre et des ailes ; des plumes plus raffinées sur la tête et le cou ; et les pennes dentelées plus ondoyantes. Par ailleurs, les fleurs entre les animaux, témoignant du même style de décor que sur l'étoffe chinoise (fig. 42), sont plus lobées, plus sophistiquées que les fleurs sur spécimen Cat. IV-5 (fig. 41). D'après ces comparaisons, il semble plus convainquant que l'étoffe Cat. IV-4 de la figure 47 ait une provenance chinoise.

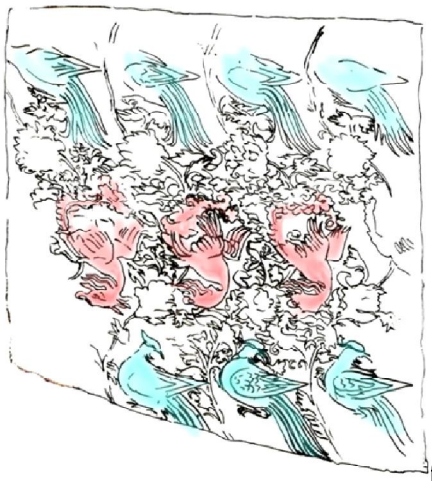

fig. 48


fig. 49

Fig. 48 Dessin du décor aux oiseaux perchés sur la vigne florale, spécimen Cat. IV-8, lampas, fin du 13e siècle à début du 14e siècle, conservé au Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1985, 4.
Fig. 49 Détail du décor des phénix d'un vêtement en soie, damas, fin du 13e siècle à début du 14e siècle, provenant de la tombe M 13 de la nécropole de la famile Wang, Gansu, conservé au Gansu Provincial Museum, Lanzhou.

Deux exemplaires d'origine non chinoise, ornementés de ce troisième type de phénix, présentent une queue à plumes lobées et vrillées, différente du modèle commun. Le premier textile est fabriqué à l'Est du monde iranien ou à l'Ouest de l'Asie centrale ; origine confirmée par le caractère de sa lisière (fig. 48, Cat. IV- 8)[933]. Malgré une conservation défectueuse de cette étoffe, deux types d'oiseaux se différencient : l'un baissant la tête ornée de mèches flottant visiblement (fig. 48, oiseaux colorés en rouge) ; l'autre à tête tournée vers arrière avec une seule aigrette retroussée (fig. 48, oiseaux colorés en bleu). Quant à la queue, ce deuxième oiseau porte cinq pennes simples, sans frange et sans ondulation. Cette apparence simplifiée empêche en fait d'identifier ce motif comme

[933] WARDWELL, A. ,1988-89, in *Islamic Art,* vol. 3, fig. 30, p. 105-06; WATT, C.Y. & WARDWELL, A. ,1997, *When silk… ,* Cat. n° 47, p. 162

phénix. Mais, les plumes caudales du premier type d'oiseau, confondu avec le contexte végétal, impliquent une forte inspiration du phénix à queue à plumes vrillées, comme celui sur la figure 49. Ce dernier textile chinois (vêtement funéraire) a été découvert dans la nécropole d'un clan éminent de la dynastie Yuan, située dans le corridor du Hexi, la voie obligatoire d'accès à la Chine depuis l'Asie centrale[934]. La paire des phénix sur ce dernier peut être considérée comme un prototype de l'exemplaire islamique : le phénix à pennes vrillées se baissant, l'autre à plumes caudales à frange dentelée tournant la tête vers l'arrière. La conception des « phénix traversant des fleurs » est interprétée comme les « oiseaux se perchant entre des fleurs » sur le textile du Cat. IV-8 (fig. 48). La vigne structure la composition en joignant verticalement les oiseaux. Cela peut être lié avec une habitude de la composition décorative en bande pour les tisserands islamiques (voir Partie I, §1.4). Par conséquent, les ailes des oiseaux sur l'exemplaire islamique ne s'étendent plus. En dépit de ces mutations par rapport au modèle d'origine, la conception d'une paire d'oiseaux avec les caractères distinctifs de queue est constatée pour la première fois.


fig. 50


fig. 51 a


b

Fig. 50 Détail de décor de chasuble du textile Cat. III-6, lampas, début du 14e siècle, découvert dans l'Alte Kapelle de Ratisbonne.
Fig. 51 a Détail du décor central du plat, à phénix à queue d'une penne embellie de feuilles, porcelaine bleu et blanc, milieu du 14e siècle, Jingdezhen, conservée au Topkapi Sarayi Müzesi, inv. n° TKS 15/1419 ; b, Plat entier, D. 46 cm.

Le deuxième textile (fig. 50, Cat. III-6), mentionné déjà plus haut pour le motif de dragon, présente aussi une figure particulière du motif de phénix. Sa queue est composée de trois plumes : une au milieu avec plusieurs niveaux de vrilles symétriques, flanquée par deux pennes à frange dentelée. Il n'y a pas encore d'exemplaire chinois découvert équivalent et/ou contemporain. Mais l'existence de ce type de figure en Chine peut être crédible, car une image similaire du *zhuque*, l'oiseau rouge mythique, est constatée sur la sculpture en pierre datée du 3e au 4e siècle (fig. 52 a[935]).

[934] Gansusheng bowuguan et al. , « Gansu Zhangxian Yuan dai Wang Shixian jiazu muzang: jianbao zhi yi », *Wenwu*, 1982, n° 2, p. 1-12 ; KUHN, D. et ZHAO Feng éds. , 2012, *Chinese Silks … ,* p. 361, fig. 7. 30
[935] CHEN Mingda, « Han dai shique », *Wenwu*, 1962, n° 12, p. 9-23, fig. 23, p. 19 ; PU Anguo, *fengwen zhuangshi*,

Pour une période comparable avec ce tissu Cat. III-6 (fig. 50), un plat, conservé au Topkapi Sarayi Müzesi, présente un phénix à queue composée d'une penne embellie de feuilles (fig. 51). Avec la sculpture en pierre des Yuan découverte à Pékin (fig. 19a), ils fournissent les seuls exemples chinois inspiratifs possibles à l'époque. La figure du phénix du Cat. III-6 peut provenir d'une combinaison des deux types de phénix chinois employés à l'époque mongole. En fait, ce type de développement figuratif s'avère remarquable sur la peinture persane (fig. 3), notamment celles postérieures peintes plus méticuleusement, comme le *simorgh* présenté dans le manuscrit *Shâh-nâme* achevé vers 1370, à Tabriz (TSMK, Hazine 2153, fol. 23r). Cette figure à queue feuillée ou fleurtée est même transmise en Italie (fig. 52 b), représentée sur un fragment, ayant été attribué à l'origine d'abord chinoise[936], puis des mamelouks[937], maintenant identifié comme italienne par l'établissement[938].



fig.52 a



b

Fig. 52 Estampe du décor en relief à l'oiseau fantastique *zhuque*, sur la façade du *que* (tour de portail), dynastie Jin de l'Ouest (265-316 ap. J.-C.), Sichuan.
b Détail de décor d'un fragment textile, lampas, Italie, 14e siècle, avec pseudo-arabe lettres, conservé au Victoria & Albert Museum of Art, inv. n° 765-1893.

La plupart des échantillons islamiques dans les trois groupes précédents présente le sujet populaire à l'époque : les phénix traversant des fleurs. Bien que la conception soit parfois modifiée (fig. 48), un fond floral accompagne principalement le motif de phénix. Le dernier spécimen (fig. 53, Cat. III-5), d'origine attribuée à l'Asie centrale ou à l'Est du monde iranien, illustre un thème qui n'est pas observé sur la céramique islamique contemporaine. Ce décor, représenté sur l'espace en bande de 6, 5 cm de largeur, présente un phénix piquant vers un animal léonin. Probablement à cause de l'espace limité, la bête est accroupie, avec deux flammes s'élevant des épaules, bien accentuées. Une serre de l'oiseau fabuleux, qui est rarement présentée pour le motif de phénix, trahit un

Zhongguo qinggongye chubanshe, 2000, Beijing, p. 31, fig. 28.

936 KENDRICK, A. F. , *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period*, Victoria & Alberbt Museum, Departement of Textiles, 1924, Londres, p. 67-68, Cat. n° 999.

937 Selon W. Mannowsky, le fragment est considéré à l'origine des Mamelouks. Cf. WARDWELL, A. , « The Sylistic Development of 14th and 15th Century Italian Silk Design », *Aachener Kunstblätter*, vol. 47, 1976-77, p. 185, fig. 10, note. 53.

938 FALKE, O. von, 1936, *Kunstgeschichte der Seidenweberei … ,* 3e éd. , p. 39-40, fig. 343; http://collections.vam.ac.uk/item/O114482/textile-fragment-unknown/ (12/12/14).

caractère de rapace. De plus, le bec pointu de l'oiseau, dirigé tout droit vers l'animal à terre, exaspère la tension de la scène. Tout cela implique un thème de deux animaux s'affrontant.



Fig.53



fig. 54





fig. 55

Fig. 53 Détail du décor du spécimen Cat. III-5 sur chasuble, lampas, 13e siècle à milieu du 14e siècle, conservée à Hall au Tyrol.
Fig. 54 a, Détail du décor à motifs de phénix et *qilin*, porcelaine bleu et blanc, 14e siècle, conservé au Bastân Museum, Téhéran, inv. n°29,475 ;
b, Gourde aplatie avec ce décor, H. 36,5 cm, L. 26, 5 cm.
Fig. 55 Détail du décor d'épingle à cheveux, découverte dans la cache de Xinhe, Hunan, conservée au Hunan Provincial Museum, Changsha.

Une référence contemporaine existe sur la porcelaine bleu et blanc (fig. 54) : une gourde aplatie, ancienne collection du sanctuaire d'Ardebil[939]. Sur la gourde, deux animaux se regardent entre des fleurs : un phénix se baissant et un *qilin*, bête mythique divinatoire, avec la tête levée. La combinaison de ces deux animaux fabuleux, *fenglin* 凤麟[940], constitue une représentation de l'expression d'admiration d'un talent extraordinaire, souvent employée par les lettrés. Une anecdote concernant cette expression, citée par un prince mongole, est notée dans une inscription de la stèle funéraire d'un dignitaire du peuple Han[941]. Ce prince, futur Biligtü Khan après l'effondrement du pouvoir mongol en Chine, a offert une calligraphie autographique des deux caractères de cette expression à ce mort pour louer son génie excellent. D'après cette histoire, il semble raisonnable et approprié de décorer une porcelaine bleu et blanc, comme cadeau diplomatique, avec les motifs conjoints de phénix et de *qilin*. Bien entendu, la céramique ne serait pas l'unique support de ce

939 POPE, J. A. , 1956, *Chinese Porcelains from …,* pl. 28 ; XU Ming, 2012, *Tu'erqi Yilang …* ,p.132.
940 Le mot « fenglin » est composé du caractère « *feng* » provenant du phénix « *fenghuang »,* et du caractère « lin » venu du *qilin*, animal cervidé mythique.
941 LIN Meicun, 2013, *Dachao chunqiu … ,* p. 301, note 4.

thème artistique. Il a déjà été observé sur les parures d'or ciselé à partir de l'époque des Song du Nord (fig. 55), puis prospère encore à l'époque mongole[942].

Le spécimen Cat. III-5 (fig. Cat. III-5), comme les autres échantillons dans la catégorie III, est orné de motifs fortement sinisés, mais à la composition en bandes, habituellement utilisée sur le textile du monde islamique. Les thèmes décoratifs, choisis pour être reproduits, impliquent en fait leur célébrité à l'époque, comme celui de la combinaison du phénix et du *qilin*. Malgré la popularité des sujets, certaines mutations s'exercent sur la reproduction à cause d'interprétations différentes. Les affrontements entre des animaux divers, comme thème artistique, peuvent remonter jusqu'à une époque préislamique, souvent représentés dans les arts et transmis par des légendes[943]. Une scène d'ensemble des motifs de phénix et de *qilin* non affrontés est donc naturellement mal comprise par les artisans islamiques.

2.2.3 Comparaison des phénix sur la céramique et sur le textile du monde islamique

Le contraste de la variété figurative du phénix, similaire à celui du motif de dragon, est présent sur la céramique ilkhanide et sur le textile de l'Est du monde islamique. Le phénix à queue de plusieurs pennes à frange dentelée constitue un modèle homogène, employé par les potiers iraniens. Outre ce type de phénix, le textile présente plus d'autres modèles d'oiseau. Quant aux thèmes décoratifs concernant le motif, les phénix traversant des fleurs sont largement représentés sur la céramique ainsi que sur le textile. Mais, le thème artistique incluant d'autres motifs d'animal n'est constaté que sur des étoffes. Ces différences de représentation du même motif sur deux supports artistiques suggèrent certaines particularités liées avec la valeur sociale de ces objets d'art.

Le motif de phénix, de qualité la plus fidèle au prototype chinois, est représentée sur les carreaux architecturaux palatiaux. Certaines modifications, manifestant une sorte de simplification figurative, sont déjà constatées sur les carreaux, surtout pour ceux à décor peint. Une filiation du motif, sur le carreau et sur la poterie du type « Sultanabad », découle de ces mutations. Dans le chapitre précédent du dragon, il est déjà discuté sur les carreaux palatiaux, précisément ceux provenant du site de Takht-e Soleymân, qui partagent le même emblème régalien, observé dans les autres sites palatiaux mongols en Mongolie et en Chine. L'utilisation de l'emblème de dragon,

[942] YANG Zhishui, 2010, *shehua zhi se*, vol. 1, p. 78-79, fig. 1-11 :1, fig. 1-22 : 2.
[943] GAYRAUD, C. , 2001, « Les combats d'animaux », in *L'Etrange et les Merveilleux …* , p. 95.

d'abord par Gengis Khan chez les Mongols, est témoignée par une ambassade des Song du Sud, Zhao Gong (Meng Gong). Dans son œuvre sur cette mission en 1221 dans le territoire mongole, au Nord de la Chine, *Mengda beilu*[944], les bannières blanches, réservées à la troupe « prétorienne » de Gengis khan, sont ornées du motif de dragon enroulé de couleur or. Son trône, en forme d'un lit « étranger » *huchuang*, probablement un *takht*, est aussi doré et embelli avec tête de dragon. À la suite, les princes font orner l'emblème du dragon en argent sur leurs brides de cheval. Représentés sur les édifices, ces détails attestent, de plus, que les pouvoirs mongols dans chaque région sont justifiés par la même origine descendant de Gengis Khan. Cette notion implique en fait un intermédiaire officiel de la distribution de ce type d'emblème, au moins sous certains contrôles officiels.

Parmi les prototypes chinois éventuels, les modèles officiels du dragon et du phénix des Jin sont plus plausibles d'après plusieurs cohérences visibles. Au point de vue diachronique, les contacts directs avec les Jin *Jurchen* commencent à partir de l'époque des tribus protomongols. Considérés comme des barbares, ces peuples protomongols sont souvent en conflit, harcelant à la frontière des Jin. Après des années de batailles, les Jin préfèrent leur offrir des cadeaux pour la paix[945]. Selon Zhao Gong, le système bureaucratique des Mongols est aussi inspiré des Jin[946]. Il est donc plus que probable que les styles artistiques des Jin inspirent également les Mongols. Les motifs de dragon et de phénix, au modèle invarié sur les carreaux ilkhanide palatiaux, présentent une fidélité à un modèle antérieur officiel des Jin, qui exprime, d'une certaine façon, une autorité justifiée, héritée de Gengis Khan.

Le thème des phénix traversant des fleurs sur la poterie du type « Sultanabad », surtout pour le fond enrichi de végétaux, exprime un emprunt probable de l'ornement sur tapisserie de soie. Il peut être aussi compris par ce point de vue de hiérarchisation des motifs réservés. D'abord, les poteries du type « Sultanabad », considérées comme un type moins luxueux à la technique plus simple, ne seraient pas comparables avec le textile précieux[947], comme le textile à fil d'or *nasij* de l'époque. Donc, une variation figurative, représentées sur les textiles chinois et ceux du monde oriental islamique, n'est pas constatée sur ce type de céramique iranienne. Ensuite, l'intermédiaire éventuel

[944] *Mengda beilu 蒙鞑備録*, ZHAO Gong, compilé par TAO Zongyi dans *Shuo fu 说郛*, *juan 54*, version de Hanfenlou, Zhongguo shudian éd. , 1986, Shanghai, vol. 8, p. 21.
[945] Idem. , p. 16.
[946] Idem. , p. 20
[947] WATSON, O. , 2006, in *Beyound the Legacy of Genghis Khan …* , p. 327.

de l'expression du fond feuillu est une sorte de tapisserie de soie *kesi*, différentiée des *kesi* au thème pictural, qui se caractérise par ses ornements stylisés denses et de petite taille[948]. Ce type de tapisserie de soie est considéré moins précieux, car il sert souvent de couverture d'album de peintures, ou de support de peinture en rouleaux (fig. 40). Il y aurait peu de contrôles pour son exportation. Au contraire, ses artisans sont connus pour leur origine ouïghour en Asie centrale[949]. Il prospère au moins à partir du 12e siècle. Ce type de *kesi*, serait donc plus accessible dans le monde iranien que d'autres importations provenant d'Extrême-Orient. Mais le motif de phénix lui même, qui ne présente toujours pas de variation figurative sur les poteries iraniennes, confirme en fait, un modèle stable introduit chez les potiers, lié forcément avec le modèle impérial des carreaux palatiaux.

2.3 Evolution du phénix au *simorgh*

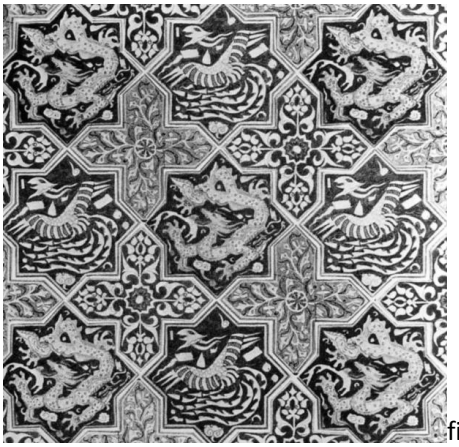

fig. 56


fig. 57

Fig. 56 Dessin reconstitué de décor aux dragons et phénix de revêtement palatial, provenant du site de Takht-e Soleymân, 13e siècle.
Fig. 57 Carreau à décor moulé de dragon et de phénix à la frise, à pâte siliceuse, type *lâjvardina*, avec l'inscription centrale « the kingdom of the world », conservé au British Museum, Londre, inv. n°1896,0314.32 ; H. 51 cm, L. 45 cm.

2.3.1 Combinaison des motifs de dragon et de phénix

Une présentation côte à côte des motifs de dragon et de phénix est constatée sur les murs revêtus de carreau des palais à Takht-e Soleymân (fig. 56)[950]. Cette combinaison est comprise

[948] DUBOCS, J. - P. , « Contribution à l'étude des tapisseries d'époque Song », *Artibus Asiae*, 1948, n° 1-2, p. 73-89
[949] *Songmo jiwen*, HONG Hao, version de l'époque Ming, *juan* 1, p. 6, conservé à l'université de Waseda.
[950] NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , « Ein Kösk im Sommerpalast des Abaqa chan auf dem Tacht-i Sulaiman und Seine dekoration », in *Forschungen zur Kunst Asiens : in memoriam Kurt Erdmann*, GRABAR, O. éd. , Istanbul

comme des emblèmes de la souveraineté[951], quelques fois simplifiée comme les symboles de l'empereur et l'impératrice[952]. Un autre carreau ilkhanide, probablement palatial d'après l'inscription, confirme aussi cet emploi de l'ensemble des deux animaux (fig. 57[953]). Mais, une conception décorative, incluant ces deux motifs ensemble, est moins observée en Chine sur les objets d'art attribués à l'époque antérieure ou contemporaine aux exemples de Takht-e Soleymân. Cette observation est probablement liée avec le développement de l'estime hiérarchique concernant ces deux motifs.

Au début de notre ère, les motifs de dragon et de proto-phénix, *zhuque* 朱雀 (l'oiseau rouge), ont été représentés ensemble, mais avec le tigre blanc et la tortue au serpent constituant les emblèmes des quadrants célestes, *sishen* 四神 (quatre divinités)[954]. Les décors thématiques du *sishen* sont souvent observés sur des objets funéraires. À partir de l'époque Tang, l'importance du dragon et de l'oiseau fantastique est rehaussée. Mais leur interprétation n'est pas limitée au symbole impérial. Une classification hiérarchique n'est non plus clairement décidée. Un bol d'orfèvrerie, découvert dans la cache de Hejiacun, est à décor central de phénix à l'intérieur et de dragon sous le récipient[955]. Au lieu de représenter la souveraineté, ces deux animaux fantastiques sont plus largement considérés comme des signes de présage propice[956]. Jusqu'aux dynasties des Song et des Liao, le motif de dragon, constaté sur leurs mausolées impériaux, est confirmé pour son importance suprême entre les animaux fantastiques. Mais, il n'est pas uniquement réservé à l'empereur. Sur les stèles d'épitaphe des impératrices Khitan, les dragons sont identiques à ceux des stèles des empereurs (Chap. I fig. 24)[957]. Les phénix ne collaborent pas avec les dragons en composant la même scène ; mais apparaissent à une position subordonnée, comme sur les

---

üniversitesi edebiyat fakültesi, 1969, Istanbul, p. 53, fig. 11.

[951] MASUYA Tamako, 2002, in *Legacy of Genghis Khan …* , p. 96-97.

[952] MORGAN, P. , 1995, *Islamic Art in the Ashmolean Museum…* , vol. 2, p. 29; MATHIAS-IMBERT, Cl.–Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 497 ;

[953] Cf. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=302066001&objectId=238434&partId=1 (14/03/15)

[954] ROWSON, J. , 1984, *Chinese Ornements …* , p. 95.

[955] Shaanxi Lishi bowuguan, « Xi'an Nanjiao Hejiacun faxian Tang dai jiaocang wenwu », *Wenwu*, 1972, n° 1, p. 30-42, fig. 34 ; Shaanxi Lishi bowuguan (Shaanxi History Museum) et al. , *Hua wu da Tang chun : Hejiacun yibao jincui = Selected Treasures from Hejiacun Tang Hoard*, wenwu chubanshe, 2003, Beijing, p. 172-175, Cat. n° 40.

[956] « shangshu libu 尚书礼部 (Ministère de Rites) », in *Tang liu dian, [Six Codes des Tang]*, compilé par LI Linfu et al. , *juan* 4 version de Siku quanshu, conservé à la bibliothèque de l'Université de Zhejiang, Zhonghuashuju éd. , p. 10.

[957] TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, *Tombs and Mural Paintings of Ch'ing-Ling …* , vol. 1, p. 201, fig. 214 ; vol. 2, pl. 136, 137.

peintures murales sous la coupole du tombeau oriental de Qing *ling* (fig. 58)[958]. Cet écart hiérarchique est aussi représenté par un exemple des Song du Nord. Sur la stèle commémorative de l'empereur Taizu (décédé en 976), le décor de dragon occupe la façade, et les phénix les côtés[959]. En contraste avec ces derniers exemples, la présentation du thème des quadrants célestes constitue la seule occasion pour les deux emblèmes régaliens d'être sur un même plan d'égalité : par exemple, celui illustrant une stèle d'épitaphe princière des Song du Nord, et celui sur un sarcophage des Khitan daté en 1018.

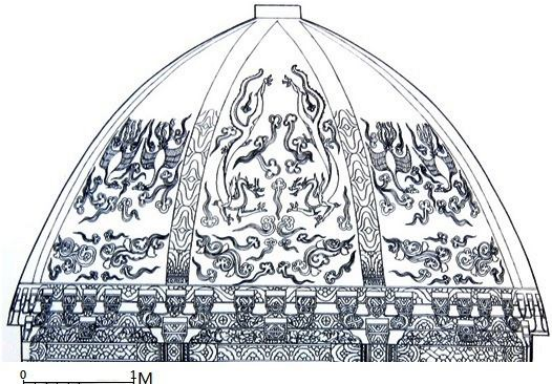


Fig. 58 Dessin de décor de la coupole, avec une paire de dragons au milieu, flanquée de deux paires de phénix, tombeau oriental de Qingling (mausolée impérial des Liao), attribué à l'empereur Shengzong (décédé en 1031), Mongolie-Intérieure.

À la dynastie des Jin, le motif de phénix est plus souvent observé avec le motif de dragon sur le même objet, dans une position d'égalité. D'un côté folklorique, ce type de décor constitue un des sujets principaux pour la céramique du type Cizhou (Chap. I, fig. 53)[960]. Il exprime une expression populaire *longfeng chengxiang* 龙凤呈祥 (l'ensemble de dragon et de phénix présageant le bonheur). Elle provient probablement de la conception des signes de présage à l'époque Tang. En fait, il est même difficile d'exclure l'effet de cette popularité à la cour des Jin, car le vase de Cizhou à ces deux motifs est découvert dans la tombe impériale. D'un autre côté officiel, un emploi homologue du phénix, comme celui du dragon, est constaté de la manière suivante dans le mausolée impérial des Jin à Pékin (fig. 18a, b)[961] : phénix sur le sarcophage (M6-3) de l'impératrice Qingxian ; dragon sur l'autre sarcophage (M 6-4) à (Chap. I, fig. 18a, b), attribué à l'empereur Taizu des Jin. Le phénix signale clairement un degré à peine inférieur. D'après ce dernier point de vue, les dragons et phénix sur les carreaux palatiaux à Takht-i Soleymân peuvent être séparément

[958] Idem. , vol. 2, fig. 39.
[959] Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Bei Song huangling*, Zhongzhou guji chubanshe, 1997, Zhengzhou, p. 37, fig. 18.
[960] Les exemples identiques du type Cizhou sont surtout découverts dans l'épave de Sandaogang, attribuée à la dynastie Yuan. La découverte confirme la continuité de ce thème populaire. Cf. ZHANG Wei éd. , 2001, *Suizhong Sandaogang Yuan dai chenchuan… ,* p. 92-111.
[961] Beijing shi wenwu yanjiu suo, *Beijing Jin dai huangling=Jin-Dynasty Imperial Mausoleum in Beijing,* wenwu chubanshe, 2006, Beijing, p. 77-88, 153.

interprétés comme les symboles de l'empereur et l'impératrice. D'un côté, il y a une ressemblance figurative des motifs. De l'autre, le palais à Takht-e Soleymân appartient très probablement à la femme principale de l'il-khan Abaqa, Bulughan Khatun[962]. Les emblèmes du couple souverain apparaissent donc raisonnablement sur le décor du palais.

À l'époque mongole, l'interdiction des motifs de dragon et de phénix aux peuples non-mongols, renforce leur statut exceptionnel. Sans preuve directe, quelques exemples de porcelaine bleu et blanc constituent une référence pour illustrer l'écart d'estime entre motifs de phénix et de dragon. Deux caches, découvertes à Gao'an et à Baoding, sont séparément attribuées aux deux familles dignitaires locales, d'après les études des documents historiques[963]. Six vases de Gao'an (fig. 59) sont similairement décorés de paire de phénix dans un bandeau sur l'épaulement, et de dragons dans un bandeau sur la panse. Ressemblant à ces derniers, les deux vases (fig. 60), découverts à Baoding, sont également ornés du motif de dragon à la panse, avec le décor en forme de « col de nuage »[964] sur l'épaulement. Un phénix ou un *qilin* occupe un coin lobé du « col de nuage ». D'après la disposition décorative de ces vases, l'importance du motif de dragon est rehaussée par sa position au milieu du récipient. Le motif de phénix, équivalent au motif de *qilin,* sert d'ornement secondaire. Puis, à la dynastie postérieure des Ming, une hiérarchie des motifs est plus complète. L'emblème de dragon est autorisé à l'impératrice (le phénix est réservé aux concubines impériales de premier rang) présenté sur le pendant d'écharpe du costume officiel (ex. fig. 50 dans le Chap. I)[965]. Mais, le dragon et le phénix, composant une paire d'animaux fantastiques comme un sujet décoratif, apparaissent sur la porcelaine bleu et blanc, fabriquée dans la manufacture impériale des Ming, à partir des années de Xuande (1426-1435)[966].

Ces exemples précédents présentent une évolution de l'estime des emblèmes de dragon et de phénix. D'un côté, l'importance des deux animaux fantastiques augmente. Le dragon signifie

[962] MASUYA, T. , 2002, in *The Legancy of Gengis Khan… ,* p. 85-86

[963] Pour la découverte à Gao'an et son attribution, cf. LIU Yuhei, Xionglin, « Jiangxi Gao'an xian faxian Yuan qinghua », *Wenwu,* 1982, n°4, p. 58-69 ; LIU Jincheng, « Brief Introduction of the Porclain from the Cellar of the Yuan Dynasty in Gao'an », *Gao'an Yuan dai jiaocang ciqi*, *LIU Jincheng éd.* , 2006, Beijing, p. 11-12 ;
pour la découverte à Baoding et son attribution, cf. ZHAO Juchuan, « Baoding shi faxian yi pi Yuan dai ciqi », w*enwu*, 1965, n°2, p. 17-18, 22 ; LIN Meicun, 2009, *Gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal,* n° 3, p. 24-41.

[964] La forme du « col de nuage » est inspirée d'un type de cape, à quatre pointes pendantes, au bord festonné en imitant le motif stylisé du nuage chinois : cf. LIU Xinyuan, 1982, in *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao = Journal of Jingdezhen Ceramic Institute,* vol. 3, n° 1, p. 12-13. Pour les informations sur le motif du « col de nuage », voir CAMMANN, S. , « The Symbolism of the Cloud Collar Motif », *The Art Bulletin*, 1951, march, p. 1-10.

[965] ZHOU Xun, GAO Chunming, 1996, *Zhongguo yiguan fushi da cidian*, terme « Feiyu fu (robe à *feiyu*) », p. 153-154

[966] DING Pengbo, 2009, *Zhongguo lishi wenwu*, n° 2, p. 45.

certainement l'autorité, la souveraineté suprême, le privilège de la famille impériale, ou d'une classe des peuples à l'époque des Yuan. Le phénix, très estimable, se trouve par contre à un rang inférieur à celui du dragon. Une simplification de cette hiérarchie des motifs, comme les symboles de l'empereur et l'impératrice, apparaît surtout chez les Jurchen. D'un autre côté, la popularité d'une combinaison des deux motifs se développe. Hérité de la conception des bons signes divinatoires de l'époque Tang, ce thème décoratif, représenté plutôt par une paire de dragon et de phénix, apparaît sur la céramique populaire avant l'époque mongole, puis sur la porcelaine officielle après cette dynastie.

L'interprétation des dragons et des phénix aux palais de Takht-e Soleymân peut être discutée sur la base d'un accord de ces motifs inspirés du modèle des Jurchen, avec le contexte du développement de leur valeur sociale. Ils seraient probablement interprétés de trois manières. D'abord, la présentation des animaux fantastiques peut être considérée comme les emblèmes du couple souverain, manifestant parfaitement la propriété des palais, surtout pour insister le statut de la reine. Cette opinion est développée à partir de l'expression individuelle de chaque animal fantastique. Quant à l'ensemble de ces deux motifs, la deuxième interprétation possible est liée à l'évolution de leur signification hiérarchique. La combinaison des deux dragons, ornés dans les palais de la capitale des Jin (fig. 10a du Chapitre I) et des Yuan (fig. 7 du Chapitre I), se manifeste bien supérieure à la combinaison d'un dragon et d'un phénix, comme celle à Takht-e Soleymân. Cela correspond au statut subordonné de l'Il-khanat par rapport à l'empire de Grand Khan en Mongolie et en Chine. La dernière explication possible pour l'ensemble des deux animaux, provient d'un contexte où la convention décorative folklorique des motifs s'est développée. Cette dernière est largement observée sur les céramiques populaires fabriquées au nord de la Chine, à partir au moins du règne des Jin. Cette idée de l'association dragon – phénix, considérée comme un présage de bonheur, peut être transmise avec la signification de l'autorité par les peuples gouvernants d'origine de l'Asie du nord-est. Ce sont les trois conjectures développées d'une vision possible de l'iconographie sinisée des dragons et des phénix sur les carreaux palatiaux ilkhanides.




Fig. 59 (gauche) Vase à décor aux phénix et dragon, porcelaine bleu et blanc, provenant de la cache de Gao'an, Jiangxi, conservé au Musée de Gao'an ; H. 48, 5 cm, D. ouverture 5, 9 cm, D. base 14, 1 cm.
Fig. 60 (droite) Vase à décor aux dragons, phénix et *qilin*, porcelaine bleu et blanc, provenant de Baoding, Hebei, Conservé au Hebei Provincial Relics Protected Center ; H. 51,5 cm D.ouverture 7 cm, D. base 14,5 cm.

2.3.2 Evolution vers l'iconographie de *simorgh*

Il est difficile d'identifier les premiers *simorgh* à l'apparence inspirée du phénix chinois, *fenghuang* pendant l'époque mongole. Au contraire de l'évidence illustrée dans des manuscrits évoqués ci-dessus, peu de référence identifie le motif de l'oiseau fantastique sur la céramique ou le textile. À partir des vers du *Shâh-nâme* cités sur les carreaux de Takht-e Soleymân, A. S. Melikian-Chirvani considère cet oiseau fantastique comme le *simorgh*, métaphore de l'autorité persane traditionnelle[967]. Avec le motif associé d'*ezhdehā* (dragon), symbole du pouvoir des « Turcs », ils sont interprétés comme les symboles de la double souveraineté des Il-khans[968]. Pour les poteries du type « Sultanabad », le rôle protecteur du motif centrale permet à Cl. - Y. Mathias-Imbert de l'identifier également au motif de *simorgh*[969]. Mais, T. Masuya met l'accent sur un ensemble de représentations des motifs zoomorphes sinisés. Elle signale la décoration des citations du *Shâh-nâme* déjà constatées sur des édifices à l'époque Seljukide[970]. Cela confirme que les histoires des rois constituent un thème apprécié par les peuples des turcs en Iran. Les mongols l'apprenaient probablement comme une méthode établie pour déclarer leur légitimité de leur règne en Iran. Puis, les motifs zoomorphes et les scènes de chasse correspondent mieux à la vie pastorale des Mongols, remarqués également par T. Masuya. Accompagnés de ces décors pastoraux, les motifs de dragon et de phénix sont interprétés plus convenablement par des notions mongoles,

[967] MELIKIAN-CHIRVANI, A. ,1984 , Journal Asiatique, Tome 272, n° 3-4, p. 317-331,
MELIKIAN-CHIRVANI, A. , *Les Frises du Shâh-Nâme dans l'architecture iranienne sous les lkhân,* Cahier de Studia Iranica, n° 18, L'association pour l'avancement des études iraniennes éd. , 1996, Paris, p. 49, note 70.
[968] MELIKIAN-CHIRVANI, A. , 1997, in *L'Iran face à la domination mongole*, p. 176.
[969] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* ,thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 498-499
[970] MASUYA Tamako, 2002, « Ilkhanide Courtly Life », in *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 102

inspirées des conventions culturelles des Khitan et des Jurchen. Donc, tous les deux doivent être considérés comme les emblèmes de l'autorité mongole, inspirés du *long* (dragon chinoise) et du *fenghuang* (phénix chinois).



a



b

Fig. 61



fig. 62

Fig. 61a, Détail du médaillon à phénix, bassin en laiton, de 1300 à 1320 ap. J.-C. , Iran occidental, conservé au Victoria & Albert Museum, inv. n° 546. 1905 ;
b, Détail du médaillon à dragon du même bassin.
Fig. 62 Dessin de décor central au fond d'un plateau en bronze, 14^{e} siècle, Iran, conservé au Staatliche Museum, Berlin, inv. n° I. C. 1061.

Outre un entourage ou des informations scripturaires, la mutation du thème de cet oiseau induit en fait le changement de la compréhension du motif. Du coup, l'identification du motif devient possible. D'après les exemples suivants, un détachement de l'iconographie chinoise se présente pour les deux emblèmes régaliens. Un bassin en laiton à décors incrusté d'argent et d'or, fabriqué en Iran occidental, a été mentionné par J. Rawson pour ces décors (fig. 61a, b) montrant une haute similarité avec le modèle des Liao[971]. D'après A. S. Melikian-Chirvani, les deux animaux deviennent les témoins des souverains légendaires persans, qui sont présentés en médaillon au milieu entre deux médaillons d'animaux[972]. Ce bassin nous amène en fait à la même situation ambiguë que pour les carreaux du site de Takht-e Soleymân, afin d'identifier l'iconographie des motifs. L'exemple suivant offre une scène centrale au fond d'un plateau, composé d'une paire de phénix et de dragon (fig. 62)[973]. Un ornement semblable à ce dernier est constaté sur la couverture en ivoire d'un éloge funèbre, découverte dans la tombe de la famille d'une autorité locale à la fin de l'époque des Yuan

[971] Les motifs représentés dans le mausolée *Qingling* des Khitan sont comparés avec les décors du bassin. (Cf RAWSON, J. , 1984, *Chinese Orenements … ,* p. 149, fig. 131). Pour le phénix, voir fig. 58, pour le dragon, voir fig. 24 du chap. I.
[972] MELIKIAN-CHIRVANI, A. , 1982*, Islamic metalwork from the Iranian world, 8-18th centuries*, p. 202-207, cat. n° 93.
[973] CROWE, Y. , 1991, *Bulletin of the Asian Institute*, vol. 5, p. 159, fig. 11, note 34.

(fig. 63)[974]. Le phénix baissant la tête affronte le dragon dressé. Le manque de perle enflammée change la conception du décor présenté sur le plateau iranien. Une scène de la confrontation entre deux animaux remplace le thème conventionnel chinois des ébats avec la perle. De plus, sur un des frontispices d'un manuscrit d'*'Ajâ'ib al-Makhlûqât (Merveilles des choses créées)* d'al-Qazwînî réalisé à Chiraz en 1414 à 1435, le combat entre les deux animaux mythiques est nettement représenté (fig. 64)[975] : le dragon est tenu dans le bec de l'oiseau fantastique. Il reste donc aucun doute pour son interprétation persane. Dans la scène de combat avec un rhinocéros (à la figure cervine) d'un autre manuscrit d'*'Ajâ'ib al-Makhlûqât* contemporain du précédent, l'oiseau *'anqâ* (*simorgh* en arabe) peut être identifié sans hésitation avec une apparence de phénix (fig. 65)[976]. Dans ce cas, l'iconographie du phénix peut être considérée complètement substituée par celle de *simorgh*, pour cette figure.

Par rapport aux exemples du 15e siècle, l'iconographie de *simorgh* est moins évidente à l'époque ilkhanide. Le motif de l'oiseau fantastique sur les carreaux du site de Takht-e Soleymân montre plutôt un phénix, avec l'emblème de dragon, pour signifier une autorité légitime dans l'esprit des Mongols. Les palais de Takht-e Soleymân sont attribués à Abaqa Khan, fils du premier Il-khan Hulagu, père du Il-khan Arghun. Ces deux derniers sont connus comme bouddhistes dans l'histoire ; Abaqa Khan est lui-même au moins un partisan du Shamanisme[977]. Cela montre encore peu de pénétration de la culture ou religion iranienne chez les Il-khans à cette époque. Mais, la conversion à l'Islam de Ghazan Khan en 1295 ap. J.-C. constitue un jalon de la conjonction du pouvoir mongol, de la civilisation persane[978] et de l'Islam. Quant à son successeur, Oldjaïtu Khan, l'expression « *simorgh* du Mont Qâf de la Félicité » est directement utilisée pour le louer dans son historiographie officielle[979]. Pendant cette union avec la culture locale, les décors des palais de Takht-e Soleymân, où est élevé le futur Ghazan Khan[980], fourniraient éventuellement au jeune prince une possibilité de voir une combinaison de figure d'animaux sinisés avec les histoires persanes. Les phénix représentés

[974] Suzhou shi wenwu baoguan weiyuanhui, Suzhou shi bowuguan, « Suzhou Wu Zhang Shicheng mu Caoshi mu qingli jianbao », *Kaogu*, 1965, n° 6, p. 299, fig. 19.
[975] COLLINET, A. , 2001, in *L'étrange et le Merveilleux …* , BERNUS-TAYLOR, M. éd. , p. 58, Cat. n° 36
[976] ROBINSON, B. W. , *Persian Paintings in the John Rylands Library, A Discriptive Catalogue*, Sotheby Parke Bernet, 1980, Londres, p. 65, fig. n° 377.
[977] BAUSANI, A. , 1968, in *The Cambridge History of Iran: The Seljuq and Mongol Periods,* BOYLE, J. A. , éd. , Universtiy Press, 1968, Cambridge, vol. 5, p. 540-541.
[978] Idem. , p. 541-543.
[979] MELIKIAN-CHIRVANI, A. , 1996, *Les Frises du Shâh-Nâme …*, p. 47, note. 63.
[980] MASUYA Tamako, 2002, « Ilkhanide Courtly Life », in *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 103.

sur ces carreaux pourraient donc être considérés comme un début de l'évolution iconographique. La nouvelle interprétation comme *simorgh* serait de plus assurée par des carreaux, comme celui de la figure 8, où les oiseaux fantastiques accompagnent l'inscription coranique qui présente une valeur tout à fait persane du motif. Par ailleurs, au contraire de l'absence du dragon sur la vaisselle ilkhanide, la céramique du type « Sultanabad » avec cet oiseau reflète également une préférence du marché iranien. Bien qu'une identification du *simorgh* ne soit pas encore claire, la compréhension du décor s'approche au moins des conventions iraniennes. À l'époque postérieure, la figure de phénix devient constante pour l'oiseau mythique persan, *simorgh*, comme dans les manuscrits de Qazwînî (fig. 64, 65).



Fig. 63

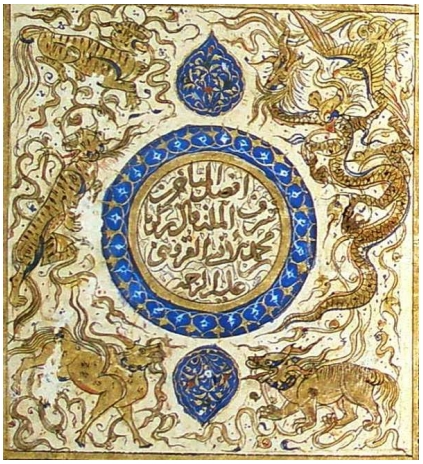


fig. 64

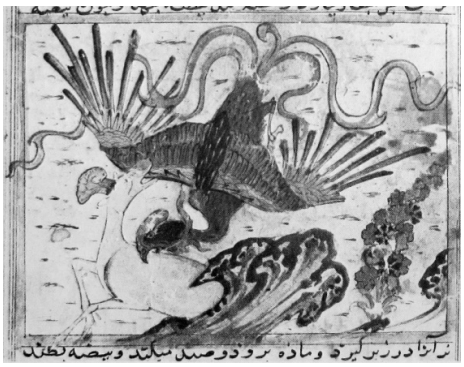


fig. 65

Fig. 63 Dessin du décor gravé de la couverture en ivoire d'éloge funèbre, provenant de la tombe de Caoshi (décédée en 1365), H. 33 cm, L. 12 cm, É. 1 cm.
Fig. 64 Détail de la peinture centrale du frontispice d' *'Ajâ'ib al-Makhlûqât,* Chiraz, 1414-1435 (?), conservée au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 34. 109.
Fig. 65 Détail de la peinture du manuscrit d' *'Ajâ'ib al-Makhlûqât,* Chiraz, 1440s, conservée à la John Rylands Lybrary, inv. n° Ryl Pers 37 *f*283a.

Animaux de la chasse et de la paix

Chapitre III Animaux de la chasse et de la paix

Au lieu d'un motif précis, l'analyse dans ce chapitre concerne plutôt des thèmes décoratifs largement représentés sur la céramique et le textile fabriqués dans le monde iranien aux 13e et 14e siècles. Ces thèmes décoratifs se distinguent généralement en deux types : présentation de la chasse, et scène d'un paysage serein de paix.



Fig. 1

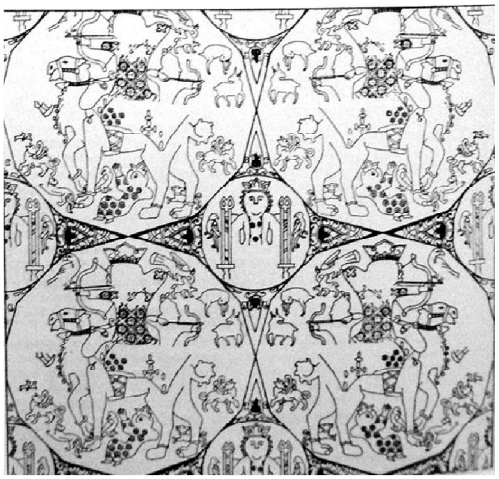


fig. 2

Fig. 1 Coupe avec un cavalier au faucon, à décor polychrome sur glaçure stannifère, type « mînâ'i », Rayy, daté 610 H. (1214 ap. J.-C.), conservée au Musée du Louvre, inv. n° MAO 440 ; D. 22 cm.
Fig. 2 Dessin du décor reconstitué de textile (Cat. I-1), samit, provenant de la tombe de l'évêque Hartmann, Augsbourg.

3.1 Scène de la chasse représentée sur l'art islamique

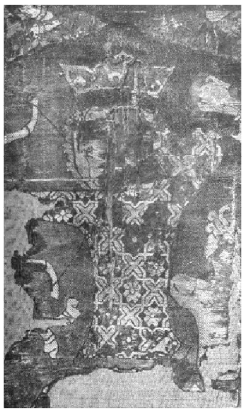
La chasse, considérée comme une activité royale sportive ou de plaisir, constitue un sujet aux racines très anciennes apparaissant sur les objets d'arts. Au moins à l'époque sassanide, la chasse de bêtes, même de grands prédateurs comme le lion, la panthère ou le sanglier, est souvent représentée sur l'orfèvrerie afin de manifester la vaillance dans la prouesse personnelle du souverain[981]. Le *traité de l'art de volerie, Kitâb al-Bayazara,* du Grand Fauconnier du Calif Fâțimide

[981] Une série d'orfèveries sassanides, conservée au Musée de l'Ermitage, présente des chasses royales aux bêtes diverses. Cf. ORBELI, J. et TREVER, C. , *Orfèveries Sasanide : objets en or, argent et bronze*, Academia éd. , 1935,

al-'Azîz (975-996 ap. J.-C.), témoigne de l'importance de cet exercice dans le monde islamique. Quant aux peuples nomades, turcs et mongols, la chasse comporte plus de significations, comme des rites, s'attachant à l'art de la guerre, à la coutume sociale[982]. Représentée sur la céramique et le textile islamique avant l'invasion mongole, elle est souvent illustrée par un cavalier principal armé de longue lance, ou d'arc et de flèches, poursuivant un gibier, accompagné d'animaux prédateurs comme des faucons, des chiens, ou des guépards (fig. 1). Sur une étoffe (fig. 2 Cat. I-1) découverte dans la tombe de l'évêque Hartmann[983], un personnage couronné accompagné d'un archer, sur un chameau, dans un contexte plein d'animaux de proie. Il est interprété comme le roi légendaire de l'époque sassanide, Bahram Gur[984]. Son archerie extraordinaire pour la chasse, chantée dans le *Shâh-nâme*[985], est plus fréquemment représentée sur la céramique à partir du 12e siècle. Une figure féminine avec un lute devient un signe d'identification, encore illustrée sur le carreau ilkhanide (fig. 3). Puis, le textile découvert à l'Est de l'Asie central (fig. 4a), Xinjiang, est orné du même genre de personnage couronné à celui d'origine probablement de Tabriz (fig. 2, 4b). Le bras élevé en avant et le vêtement semblable au denier, impliquent aussi un archer. Une présentation de l'homme, ou du cavalier, pour le thème de la chasse, s'avère continuelle après l'invasion mongole, de plus, transmise vers l'orient.


fig. 3


fig. 4a


fig. 4b

Moscou, Léningrad, cat. n° 3-15, 17,

[982] ROUX, J. - P. , *La religion des Turcs et des Mongols*, Payot, 1984, Paris, p. 215-220.

[983] Augsburger Rathaus, *Suevia Sacra : Frühe Kunst in Schwaben*, H. Mühlberger, 1973, Augsburg, Cat. n° 219, fig. 206, p. 210-211.

MULLER-CHRISTENSEN, S. , « En persisk brokade fra Domkirker i Augsburg », in *By og Bygd,* vol. 30, 1983-84, Oslo, 1985, p. 185-194

WARDWELL, A. ,« Panni Tartarici : Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries) », in *Islamic Art,* 1988-89, vol. 3, p. 95-173, fig.47A, 47, p. 110

[984] WARDWELL, A., 1988-89, in *Islamic Art*, p. 110; Augsburger Rathaus, 1973, in *Suevia Sacra*, p. 208, Cat. n° 219 ; WARDWELL, A. , 1992, in *B. C. M. A,* vol.79, n°10, p.368;

Pour l'identification du personnage « Bahram Gur ». Cf. ETTINGHAUSEN, R. , « Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification », in *Iran*, vol. 17, 1979, p. 25-48.

[985] *The Sháhnáma of Firdausí*, 1905, vol. VI, p. 382-385.

Fig. 3 Carreau à décor de lustre, peint sous glaçure en bleu cobalt et turquoise, 1270-1275 ap. J.-C., provenant du site de Takht-e Soleymân, conservé au Victoria & Albert Museum, Londres, inv. n°1841-1876, H. 31,4 cm, L. 32,3 cm, É. 5,3 cm
Fig. 4a Dessin du décor reconstitué du fragment textile (Cat. I-1 A), lampas, découvert dans le site funéraire Yanhu, Xinjiang.
4 b, Détail du fragment de la figure 2 (Cat. I-1), archer couronné.

Outre la présentation de personnage, la scène entre les animaux, prédateur et proie, présente le thème de la chasse d'une autre manière conventionnelle dans le monde islamique (fig. 5[986], 6[987]). Ce mode thématique constitue en fait le sujet de notre analyse suivante, qui est employé avec des animaux inspirés des motifs zoomorphes chinois à l'époque mongole.



fig. 5



fig. 6

Fig. 5 Coupe à marli, décorée de lustre, avec l'inscription « il veut mieux qu'on laisse un bon souvenir », 13e siècle, Kashn, conservée au Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1975. 117. 3 ; dimension non-communiquée.
Fig. 6 Cruche à décor de lustre de poursuite d'animaux, Iran, fin 12e à début 13e siècle, conservé à la Smithsonian Institution of Asian Art, Washington D. C. , inv. n°F 1909. 370 ; H. 17,9 cm.

3.2 Chasse chez les Khitan, Jurchen et mongols

Ces trois peuples non-sédentaires, émergeant au nord-est de l'Asie, pratiquent la chasse comme un moyen important de subsistance. Après l'établissement de leur pouvoir, l'activité de chasse garde toujours une place importante dans la vie à la cour, enregistrée dans l'histoire.

3.2.1 Chasse chez les Khitan (des Liao)

Les Khitan sont un peuple nomade. La cour se déplaçait dans des lieux de campement réguliers, appelés *nabo* 捺钵 en chinois, *natbat* en mongol. Dans l'histoire officielle des Liao, *Liaoshi*, au

[986] Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452739 (24/11/14)
[987] Cf. http://www.asia.si.edu/collections/singleObject.cfm?ObjectNumber=F1909.370 (24/11/14)

chapitre « Yingwei zhi 营卫志», il est dit[988] :

> Les Liao occupaient un vaste territoire dans les déserts autour de la Grande Muraille. Afin de s'adapter à la situation locale, d'échapper à la froidure en automne et en hiver, et à la chaleur du printemps et de l'été, ils erraient pour faire paître le bétail et pêcher, en suivant des lieux pourvus d'eau et de végétation ; c'était une habitude annuelle. Il y avait des lieux de campement pour chaque saison, on les appelle « *nabo* ».

Après le traité entre les Khitan et les Song du Nord signé en 1005, le déplacement de la cour suivant les quatre saisons, le *nabo*, est pratiqué beaucoup plus régulièrement, grâce à la période de paix[989]. Le *nabo* en été et en hiver concerne principalement les affaires politiques et administratives. L'empereur donne audience aux courtisans ou ambassadeurs, en profitant du temps local, frais ou doux. La chasse constitue une part importante de l'activité pendant les *nabo* au printemps et en automne.

Le *nabo* au printemps est appelé *chunshui* *春水* (eau du printemps), c'est-à-dire, l'eau où se trouve le *nabo* au printemps, actuellement situé dans la province Jilin[990]. La chasse aux cygnes était l'activité principale du *nabo* au printemps[991]. Le camp impérial s'installait entre la fin du deuxième mois et le début du troisième mois. La chasse commençait jusqu'au milieu du troisième mois pour que le lac commence à fondre. Les domestiques, aux vêtements vert foncé, entouraient le lac. À l'arrivée des cygnes, la bannière se levait et les tambours étaient battus pour faire peur aux oiseaux et les faire s'envoler. Après leur envol, toutes les bannières étaient brandies autour du lac et l'empereur lâchait le premier *haidongqing* *海东青*, un type faucon de petite taille. Le cygne tombait sous l'attaque du faucon. Le garde le plus proche de l'oiseau l'attrapait et lui perçait la tête pour que le faucon se nourrisse du cerveau. Le premier cygne était toujours sacrifié au Ciel par l'empereur Khitan.

Quant au *nabo* en automne, le champ d'activité est dans la forêt des Tigres Soumis (*fuhu lin* 伏虎林), probablement dans le nord-est de la Mongolie-Intérieure d'aujourd'hui[992]. Le nom *qiushan*

---

[988] « 辽国 尽有大漠浸包长城之境，因宜为治，秋冬违寒，春夏避暑，随水草，就畋渔，岁以为常，四时各有行在之所，谓之捺钵 », Cf. *Liaoshi*, « Yingweizhi 营卫志 », *juan* 32, p. 373 ; STEIN, R. , « Leao-tche 辽志 », *T'oung Pao*, 1939, vol. 35, fasc. 1, p. 80-104.

[989] LI Xihou, « Liao zhongqi yihou de nabo jiqi yu woluduo, zhongjing de guanxi », *Zhongguo Lishi bowuguan guankan*, 1991, n°15-16, p. 95-110, 115.

[990] FU Lehuan, « Liao dai sishi nabo kao wu pian », in *Liaoshi congkao,* Zhonghua shuju, 1984, Beijing, p. 39-52.

[991] *Liaoshi,* « Yingweizhi », *juan* 32, p. 373-374.

[992] *Liaoshi*, « Yingweizhi », *juan* 32, p. 374-375 ; FU Lehuan,1984, in *Liaoshi congkao,* p. 54-62.

秋山, (montagnes d'automne), indique le lieu du campement de la cour. La chasse au cerf constituait l'évènement le plus important. Il y avait principalement deux méthodes pour attirer les cerfs : de l'eau saline et l'imitation du brame du cerf. Les cerfs étaient chassés à courre au milieu de la nuit. Selon le code des Liao, un cerf à ramures est toujours réservé à l'empereur[993]. Pour chaque chasse, on doit également offrir des sacrifices au « dieu des cerfs » pour que le gibier soit abondant[994].

3.2.2 Chasse chez les Jurchen (des Jin)

En 1115, l'empereur Wanyan Aguda crée l'empire des Jin. Les Jurchen, héritant du territoire des Khitan, héritent aussi de leur tradition du *nabo*, bien qu'ils ne soient pas un peuple nomade[995]. Le *nabo* des Jurchen n'est plus pratiqué selon les saisons aussi clairement que sous les Khitan. Les chasses au cygne et au cerf ne sont plus perpétuées. Les Jurchen ont déjà joué un rôle important dans ces deux chasses sous la dynastie précédente. Le faucon, précieux pour la chasse au cygne, est le tribut principal des Jurchen à la cour des Liao. Il constitue même la cause ou le prétexte de la rébellion finale contre les Khitan, qui exigeaient d'excessives livraisons de faucons[996]. Quant à la chasse au cerf, imiter le brame du cerf était une des spécialités du peuple Jurchen. Des Jurchen étaient souvent au service de l'empereur Khitan, comme rabatteur pendant le *nabo* en automne[997]. D'après les documents historiques de la dynastie Jin, le terme de « l'eau au printemps » indique toujours la chasse au cygne, mais celui des « montagnes en automne » peut signifier, au sens large, tout le reste de la chasse dans l'année[998]. La chasse au cerf étaient pratiquée dans le cadre du cantonnement estival jusqu'en automne, se distinguant donc des *nabo* d'été et d'automne des Khitan. Le déplacement de la cour selon les saisons des Liao se réduit aux chasses dans l'année à la dynastie Jin.

3.2.3 Chasse chez les Mongols

Les mongols, comme un peuple nomade typique, considèrent la chasse comme une habileté indispensable pour vivre. D'après ʿAta-Malik Juvaini, la « grande » chasse à courre, sur une distance

---

993 *Liaoshil,* « Yingweizhi », *juan* 78, p. 1265.
994 *Liaoshil,* « Yingweizhi », *juan* 116, p. 1537.
995 HERBERT, F. , « The Chin Dynastie », in *The Cambridge History of China,* HERBERT, F. & Denis, T. éds. , vol. 6, p. 216.
996 Idem. , p. 220 ; *Sanchao beimeng huibian*, XU Mengxin, *juan* 3, Shanghai guji chubanshe, 1987, Shanghai, p. 20.
997 *Sanchao beimeng huibian*, XU Mengxin, *juan* 3, p. 17, 19.
998 LIU Pujiang, « Jin dai nabo yanjiu shang », in wenshi, 1999, n° 4, vol. 49, p. 169-179 ; « Jin dai nabo yanjiu xia», in wenshi, 2000, n° 1, vol. 50, p. 159-174.
Lien internet Cf. http://www.zggds.pku.edu.cn/004/001/010.htm (19/11/2014)

importante, peut durer un à trois mois à partir du début de l'hiver sous le règne de Ögödei Khan[999]. Celui-ci a même commandé de construire une enceinte en bois entre ses quartiers d'hiver et la terre de « Khitaï » afin d'amasser des gibiers. L'auteur musulman compare la chasse avec la guerre, puis les troupes mongoles comme les lions, les prédateurs. Marco Polo[1000] a témoigné des « palais » du grand Khan dans la ville nommée « lac blanc », connue pour les cygnes et d'autres oiseaux. Il a également parlé des faucons et des guépards de Khubilaï Khan, du « jardin » de réserve à Shangdu (probablement Xanadu) pour les animaux à chasser. Il a mentionné l'interdiction de battue estivale de mars jusqu'à la fin d'octobre afin que les animaux puissent se multiplier. Le caractère saisonnier de la chasse, comme chez les Khitan, n'est plus mis en accent d'après ces documents historiques. Le rythme de cette activité n'a plus d'importance, mais respecte la loi de la nature pour les animaux. De plus, la particularité d'une espèce de gibier n'est plus soulignée pour la chasse des Mongols. Toutes les espèces de gibier sont finalement entourées à la fin de la chasse ; les prédateurs (lion, loup) cohabitent bien avec leurs proies (lièvre par exemple)[1001]. Les espèces de gibier se développent naturellement sur un grand territoire, aussi vaste que celui conquis par les Mongols. La variété des animaux est probablement liée avec la situation géographique du camp. Par exemple, les palais estivaux de Takht-e Soleymân, nommé *Sughurlukh*, sont connus pour la proie de marmotte[1002].



Fig. 7



fig. 8

[999] *The history of the world-conqueror*, ʿAla-ad-Din ʿAta-Malik Juvaini, version de Mirza Muhammad Qazvini, BOYLE, J. A. trad. , Manchester University Press, 1958, Manchester, vol. 1, p. 26-27.

[1000] *The Travels of Marco Polo : the Venetian*, POLO, WRIGHT, T. et al. éds. , 1886, Londres, Book I, chap. 56-57, p. 150-156.

[1001] T*he history of the world-conqueror*, ʿAla-ad-Din ʿAta-Malik Juvaini, version de Mirza Muhammad Qazvini, BOYLE, J. A. trad. , 1958, vol. 1, p. 28

[1002] MASUYA Tamako, 2002, « Ilkhanide Courtly Life », in *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 85.

Fig. 7 Dessin de peinture murale du *nabo* au printemps, découverte sur le mur sud-est de la tombe de Shengzong (décédé en 1031) du mausolée Qingling, Mongolie-Intérieure.
Fig. 8 Dessin de peinture murale du *nabo* à l'automne, découverte sur le mur nord-ouest de la tombe de Shengzong (décédé en 1031) du mausolée Qingling, Mongolie-Intérieure.

3.3 Représentation de la chasse sur l'objet d'art Chinois et son évolution

La tradition du *nabo* incarne en fait le caractère des peuples nomades qui errent dans leur territoire. Sa représentation artistique fait ressortir des éléments saisonniers. Par exemples les peintures murales des quatre temps ornent la tombe de l'empereur Shengzong (972-1031 après J.-C.) du mausolée Qing (fig. 7, 8)[1003]. Les deux chasses au printemps et en automne, devenant en quelque sorte rituelles surtout à la dynastie Jin, constituent deux principaux sujets décoratifs pour exprimer cette vie pastorale. Selon les documents historiques et les poèmes contemporains, les termes « eau du printemps » et « montagne d'automne » sont donc empruntés pour les décors zoomorphes, inspirés de la chasse. Le motif du cygne ou de l'oie sauvage est identifiable au thème « eau du printemps » ; le motif du cerf au sujet de la « montagne d'automne ».

3.3.1 Eau du printemps



Fig. 9 a, b



fig. 10

Fig. 9 a Cafetan à décor de paires d'oies, samit, provenant de la tombe 3 à Daiqintala, dynastie Liao, Mongolie- Intérieure ; b, Dessin reconstitué du motif.
Fig. 10 Fragment textile, broderie, dynastie Liao, collection privée.

[1003] TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, *Tombs and Mural Paintings of Ch'ing-Ling …* , vol. 1, p. 71, fig. 86, p. 74, fig. 88.

Pour représenter la chasse au printemps, le cygne ou l'oie sauvage constitue le motif principal du thème[1004]. Une expression héraldique d'une paire d'oiseaux affrontés (fig. 9 a, b), héritée d'un modèle des Tang inspiré de l'art sassanide, est présenté sur un caftan princier. Le motif de cygne ou d'oie sauvage est considéré comme un emblème pour dignitaire d'un certain niveau à la dynastie Tang[1005]. Une autre expression plus naturelle (fig. 10) présente une scène paisible composée d'un étang de lotus avec les oiseaux flottant, comme sur la peinture murale dans le mausolée impérial (fig. 7). Ce paysage, s'enrichissant de plus en plus, constitue le thème décoratif célèbre à l'époque mongole, *manchijiao* *满池娇* (le charme de l'étang).



Fig. 11 a b



fig. 12

Fig. 11 a Textile à décor broché, soierie, dynastie Jin (1115- 1234 après J.-C.), Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1989. 282 ; b, Détail du décor broché du textile, silhouetté par Y. Zhai.
Fig. 12, Parure en jade s'incrustant sur la boîte en bois à l'encrier chinois, dynastie Jin (1115-1234 après J.-C.), National Palace Museum, Taipei, H. 7,61, cm ; L. 7,14 cm.

Deux étoffes présentent la troisième expression thématique de l'« eau de printemps » : une scène de la chasse au cygne. Les décors, brochés en fil d'or de ces deux fragments verts, sont composés d'un petit faucon qui fond sur un cygne volant (fig. 11 a b). Malgré la similarité forte des ornements, les deux pièces ne sont pas attribuées à la même époque : l'une conservée au Musée Guimet datée à la dynastie Liao[1006] ; l'autre conservée au Metropolitan Museum of Art (fig. 11)

[1004] La différence entre les deux espèces de volaille ne peut rarement être précisée sur l'objet d'art. De plus, une distinction spirituelle pour ces deux types d'oiseaux ne s'avère pas claire non plus, confirmé par des légendes du lac des cygnes connues chez les peuples turcs et mongols. Cf. ROUX, J. - P. , 1984, *La religion …* , p. 197-199.
[1005] ZHAO Feng, 2004, Liao Textile & Costumes, p. 150, fig. 176.
[1006] RIBOUD, K. , 1995, *Hali,* Issue 82, vol. 17, n° 4, p. 96, fig. 10, 11; LEFVÈRES, V. et al. , *Lumières de soie : Soieries tissées d'or de la collection Riboud*, Réunion des musées nationaux, 2004, Paris, cat. n° 10, p. 55, inv. n° MA 11109 (AEDTA 3233).

datée de l'époque Jin[1007]. Ces deux fragments correspondent très bien au vêtement décrit dans le poème de Zhao Bingwen « l'escorte de l'empereur se déplace tous les ans pour le *nabo* du printemps. Son vêtement est coloré en vert de montagne au printemps, en vert de l'eau au printemps[1008] ». Cette présentation de la chasse est surtout constatée sur les parures en jade (fig. 12[1009]) jusqu'au 14e siècle (fig.19, 20).



Fig. 13

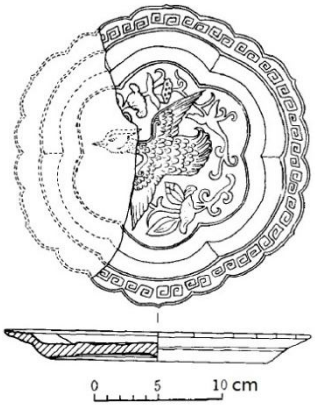


fig. 14



fig. 15

Fig. 13 Bol du type Cizhou, au décor peint en rouge et vert sur glaçure, datant de 1201, dynastie Jin, collection Ataka ; D. ouverture 15,2 cm.
Fig. 14 Dessin d'assiette à décor moulé, dynastie Jin, provenant du site Guantai, Hebei, inv. n° Y4① : 11 ; H. 2,2 cm, D. ouverture 23,7 cm, D. base 17 cm.
Fig. 15 Tesson d'assiette à décor gravé d'oie s'envolant, « céladon du nord » type Yaozhou, dynastie Song, ramassé sur le site de Fustat, conservé au British Museum, inv. n° 1923, 1112. 1 ; H. 4,6 cm, D. base 8,26 cm.

L'oiseau aux ailes étendues en croix, présenté sur le textile des Jin sur un fond végétal, probablement du lotus (fig. 11a), est bien identifié comme la proie, à cause du faucon au dessus des nuages. Ce type de figure de l'oiseau en croix est, par contre, utilisé sur la céramique contemporaine pour un sujet différent (fig. 13-15). En l'absence de faucon, l'oie sauvage s'envolant tient une branche au bec. Un fond de paysage d'étang de lotus est résumé sur cette tige par les éléments comme fleur, feuilles, et graines de lotus[1010]. D'après les exemplaires découverts, les poteries fabriquées au nord, comme le type Cizhou (fig. 13, 14)[1011] et le type Yaozhou[1012] (fig. 15), sont

[1007] WATT, J. C. Y. et WARDWELL. A. , 1997, *When Silk …*, p. 112, cat. n° 28.
[1008] « 年年扈从春水行，裁染春山波漾绿 », cf. *Fushui ji*, ZHAO Bingwen, *juan* 3, version de Qinding siku quanshu, p. 22.
[1009] WEN C. Fong & WATT. J. C. Y. éds. , *Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, The Metropolitan Museum of Art, The National Palace Museum, 1996, New York, p. 60, pl. 22
[1010] YANG Zhishui, « "manchijiao" yuan liu : cong Gezidong Yuandai jiaocang de liangjian cixiu shuoqi », in *Silk Road and Mongol-Yuan Art : paper collection of the international symposium*, ISAT/Costume Squat Ltd. , 2005, Hongkong, note 15.
[1011] ITOH, Ikutaro éd. ,, *Masterpieces of Old Chinese Ceramics from Ataka Collection : 15-28 sept. 1975*, Nihonbashi

connus pour ce sujet. Une scène sereine remplace effectivement le thème de la chasse. L'attaque du faucon, mis en relief sur le textile et le jade, est probablement liée avec l'appréciation importante du peuple Jurchen pour cet oiseau preux mais de petite taille[1013]. L'étoffe à fil d'or et la parure en jade répondent plutôt à une demande esthétique de la classe noble des Jurchen. La poterie, surtout comme celle du type Cizhou, représente un goût familier aux peuples des « Han ».



fig. 16



Fig. 17 a

fig. 17b

Fig. 16 a Textile à décor broché à fil d'or, 12e à 13e siècle, conservé au Musée Guimet, inv. n° MA 11406 (AEDTA 3541) ; b. Détail du décor broché à fil d'or.
Fig. 17 a Veste en soie, à 99 décors brodés, fin du 13e siècle à 14e siècle, provenant du site de l'ancienne ville Jining, Mongolie-Intérieure ;
b. Détail d'un décor brodé sur l'épaule, H. 30 cm, L. 37 cm.

À l'époque mongole, les trois expressions, concernant le thème du *nabo*, s'avèrent toutes prospères. Pour la première expression stylisée, le motif d'oiseau rapace, comme le faucon (fig. 66, 75), remplace l'oiseau de proie, *haidonqing,* de petit taille. La vénération d'animaux prédateurs est rehaussée par cette mutation, probablement inspirée des conventions artistiques dans le monde islamique (voir partie suivante § 3.4). La deuxième présentation de paysage d'un étang devient extrêmement abondante. Plusieurs types d'oiseaux aquatiques sont ajoutés pour compléter la scène. Avec cette évolution, le thème décoratif comporte plus de significations variées, par exemple le

Mitsukoshi, 1975, Tokyo, p. 25, cat. n° 48; Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. ,*Guantai Cizhou yaozhi = the Cizhou kiln site at guantai (résumé en anglais)*, Culture Relics Publishing House, 1997, Beijing, p. 312-314, p. 317, p. 129-7.

[1012] HOBSON, R. L. , « Chinese Porcelain from Fostat », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1932, vol. 61, n° 354, p. 108-110, 113, pl. F ; WIRGIN, J. , 1970, *Sung Ceramic Designs*, fig. 24 c; cf. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=260701&partId=1&place=41017&ware=11230&page=1 (24/11/2014)

[1013] Une sorte de métaphore du faucon pour le peuple jurchen est confirmée dans les textes historiques. Cf. CUI Guangbin, « Sushen yi ming zhi wo jian », in *Beifang wenwu = Northern Cultural relics*, 1987, n° 3, p. 76-78.

motif d'une paire de canards mandarins comme symbole de l'amour heureux. Ce sujet développé est connu sous l'expression, *manchijiao* « charme de l'étang », constatée aussi dans les poèmes de la cour des Yuan[1014]. Se dégageant en plus du contexte de la chasse, il est largement représenté sur le textiles (fig. 17) et la céramique (fig. 18 a, b). Plus tard, il se différencie par l'ornement d'un bouquet de lotus avec une racine commune et les motifs de poissons, populaires à la dynastie Ming.



fig. 18 a



fig. 18 b

Fig. 18 a Plat à décor « charme de l'étang », porcelaine bleu et blanc, milieu du 14e siècle, conservé au Topkapi Sarayi Müzesi, inv. n° TKS 15/1387 ; D. 45 cm.
B, Plat à décor « charme de l'étang », porcelaine bleu et blanc, dynastie Yuan, recueilli à Togtoh, Mongolie-Intérieure ; H. 7 cm, H. 42, 3 cm.

La troisième expression thématique qui montre l'attaque de cygne par un faucon est surtout constatée sur les parures en jade. Une agrafe en jade (fig. 19), exhumée dans la tombe de Qian Yu (décédé en 1321), illustre un cygne se cachant du faucon sous une feuille de lotus[1015]. Neuf parures en jade au sujet de l'« eau de printemps », attribuées aux dynasties Jin ou Yuan[1016], sont découvertes dans une tombe princière des Ming[1017]. La capture d'un cynge y est nettement présentée. Le contraste entre les tailles des oiseaux fait ressortir l'appréciation de la vaillance du faucon.

[1014] « Contemple des lotus dans l'étang impérial, que de l'eau frappe légèrement la rame, que les mandarins flottent sur l'émeraude et jouent entre les plantes vertes. Petit, il faut mémoriser que, c'est la scène appelée Manchijiao, qui se trouve sur le vêtement brodé (*观莲太液汎兰桡，翡翠鸳鸯戏碧苔。说与小娃牢记取，御衫绣作满池娇*) », in *Danqiusheng Ji 丹丘生集*, KE Jiusi, « quinze poèmes », *juan* 3, édition de l'année 1908, vol. 1, p. 3

[1015] Wuxi shi bowuguan, « Jiangsu Wuxishi Yuan mu zhong chutu de yipi wenwu », *Wenwu*, 1964, n° 12, p. 52-60.

[1016] YANG Mingxing et al. , « Hubei Zhongxiang Ming dai Liangzhuangwang mu chutu yuqi de tezheng », in *Baoshi he baoshixue zazhi= Journal of Gems and Gemmology*, 2005, vol. 7, n° 1, p. 17-19, pl. II-7.

[1017] Hubei sheng wenwu kaogu yanjiu suo et al. , « Hubei Zhongxiang Ming dai Liangzhuangwang mu fajue jianbao », *Wenwu*, 2003, n° 5, p. 4-23.

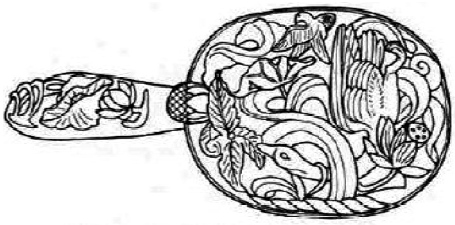


fig. 19



fig. 20

Fig. 19 Dessin d'agrafe en jade, provenant de la tombe de Qian Yu (décédé en 1321), Jiangsu, conservé au Wuxi Museum ; crochet : H. 2,4 cm, longueur 7,4 cm, largeur 2 cm ; parure ovale : largeur 2,1 cm, longueur 8,3 cm.
Fig. 20 Parure en jade, dynastie Jin ou Yuan, provenant de la tombe du prince Liangzhuang des Ming (décédé en 1441), Hubei ; L.8,3 cm. Largeur 6,7 cm, Épaisseur 2,2 cm

En revanche, la figure de l'oiseau aux ailes étendues, issue de la troisième expression, évolue complètement pour une autre conception. La branche composée du lotus, tenue au bec, est simplifiée en une tige de roseau (fig. 21a, b). La présentation répond au thème artistique *yanxianlu* 雁銜芦(l'oie sauvage au roseau), au lieu de la chasse au printemps. Elle constitue un des ornements populaires pour les porcelaines peintes à l'époque Yuan. L'oie sauvage avec un roseau est aussi décrit comme le décor du costume du garde au 5ème rang dans un livret de *zaju* des Yuan (spectacles variés, un style d'opéra-théâtre)[1018]. Comme une expression littéraire citée dans les sources à partir des premiers siècles de notre ère, par exemple du *Huainan zi*[1019], ce thème provient de l'observation d'oie sauvage qui tient une branche au bec, volant en ligne pour se défendre des flèches. Par ailleurs, la même figure de l'oiseau se présente simplement avec des nuages sur la porcelaine des Yuan (fig. 22, 23). Le bol du type « blanc d'œuf » avec les inscriptions de « fu (bonheur) » et « lu (prospérité) », trahit une convention décorative encore plus attachée à la civilisation chinoise (fig. 22).



fig. 21 a



fig. 21b

[1018] LIU Xinyuan, 1982, in *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao = Journal of Jingdezhen Ceramic Institute,* vol. 3, n° 1, p. 13.
[1019] *juan* 19 « Xiuwu xun 修务训 », in *Huainan zi jishi 淮南子集释*, LIU An , commenté par XU Shen, GAO You, compilé par HE Ning , version de ZHUANG Kuiji en 1876, Zhonghuashuju, 1998, Beijing, vol. 3, p. 1341.

Fig. 21 a Tesson de coupe à piédouche à l'oie sauvage tenant un roseau, porcelaine bleu et blanc, 14e siècle, provenant du site de Zhushan, Jingdezhen ; H. conservée 6, 8 cm, D. base 3,9 cm ;
b, Coupe à bec, porcelaine à décor rouge d'oxyde de cuivre, peint sous glaçure, provenant de la cache de Gao'an, Anhui, conservée au Gao'an Museum ; H. 4,8 cm, D. ouverture 14 cm, D. base 8,8 cm, L. bec 3,6 cm


fig. 22


fig. 23

Fig. 22 Bol à décor moulé, type « blanc d'œuf », dynastie Yuan, provenant de la cache de Gao'an, Anhui, conservé au Gao'an Museum, inv. n° 58 ZX-35 ; H. 10 cm, D. ouverture 20, 1 cm, D. base 6,6 cm.
Fig. 23 Coupe à bec, porcelaine à décor en rouge d'oxyde de cuivre, peint sous glaçure, 14e siècle, Hellen & Peter Collection, dimension non-communiquée.

À partir du thème de la chasse au cygne au printemps à l'époque des Liao, quatre types de présentations se différencient à l'époque mongole. Parmi celles-ci, il reste seulement la troisième expression qui illustre encore une scène de capture. Le paysage de l'étang et l'oiseau aux ailes étendues s'avèrent indépendants, comme des sujets différents qui montrent une scène plutôt sereine. Leur développement représente en fait une inspiration de la culture traditionnellement non-nomade. Elle indique, à cette époque, une culture des Song. L'expression littéraire du « charme de l'étang » apparaît dans la liste de confiscation du premier ministre YAN Song 严嵩[1020], comme le titre de peinture de CUI Bai 崔白, peintre célèbre de la dynastie Song du Nord.

[1020] *Tianshui bingshan lu* 天水冰山录, compilé par Wen Jia, version de Zhibuzu zhai, Shanghai gushu liutong chu, 1921, Shanghai, vol. 2, p. 52.

3.3.2 Montagne d'automne



Fig. 24

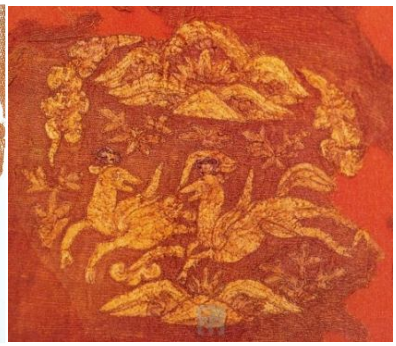


fig. 25



fig. 26

Fig. 24 Fragment textile, broderie sur gaze, provenant de la tombe princière de Yelü Yuzhi (décédé en 941), Mongolie-Intérieure.
Fig. 25 Fragment textile, broderie sur gaze à fil d'or, provenant de la tombe princière de Yelü Yuzhi (décédé en 941), Mongolie-Intérieure.
Fig. 26 Parure en jade s'incrustant sur la boîte en bois à l'encrier chinois, dynastie Jin (1115-1234 après J.-C.), *National Palace Museum*, Taipei, H. 5,55 cm ; L . 5, 2 cm.



Fig. 27



fig. 28



fig. 29

Fig. 27 Détail de décor broché, fragment textile, début du 13^{e} siècle, Mingshui, Mongolie-Intérieure ; silhouetté par Y. Zhai.
Fig. 28 Detail du patchwork, dynastie Yuan (1279-1368 après J.-C.), Metropolitan Museum of Art, NewYork, inv. n° 1999. 44.
Fig. 29 Détail de décor à fil d'or, lampas, dynastie Yuan (1279-1368 après J.-C.), galerie Rossi & Rossi, Londres ; silhouetté par Y. Zhai.

Comme la chasse au cerf constitue l'activité principale du *nabo* en automne, le motif de cerf est l'élément identifiable pour le thème de la « montagne d'automne ».D'après les exemplaires conservés de nos jours, le sujet est représenté soit par une scène claire de capture d'animaux (fig. 24), soit par le cerf courant tranquillement dans un paysage (fig. 25) à l'époque des Liao. Les Jurchen accentuent l'expression paisible. Un contexte forestier est plus enrichi (fig. 26) ; et le cerf est

souvent présenté couché (fig. 27). Cette dernière figure d'animal évoque effectivement le motif d'une licorne bovine (fig. 62), aussi reconnaissable dans les arts islamiques (voir § 3.4.2 C). Ces deux caractères s'éloignent du sujet de la chasse en automne à l'époque Jin, devenant une sorte de symbole ou de souvenir pour cette activité nomade. Les étoffes des Jin sont probablement déjà connues chez les Mongols avant leurs expéditions (fig. 27). Les modèles artistiques sont sans doute familiers aux Gengiskhanides. Donc, il est commun pour le cerf couché d'apparaître sur les textiles luxueux à l'époque mongole (fig. 28) ; également dans un contexte riche en végétaux (fig. 29). D'après ces exemplaires précédents, une mutation de la figure de cerf est présentée. Les ramures évoluent d'une forme de *lingzhi* (champignon ligneux, fig. 25) des Liao à une forme de branches pour les époques suivantes.



Fig. 30



fig. 31



fig. 32

Fig. 30 Dessin de décor moulé, porcelaine blanche du type Ding, dynastie Jin, conservé au Victoria & Albert Museum of Art, inv. n° C. 39-1935; D. 21,3 cm.
Fig. 31, Oreiller en céramique à décor incisé, type Cizhou, dynastie Jin, conservé au Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 51. 269; H. 8,7 cm, L. 16,2 cm.
Fig. 32 Oreiller en céramique à décor incisé, type Yaozhou, dynastie Song, conservé au Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 40. 229 ; H. 17,3 cm, L. 32,2 cm, largeur 23,2 cm.

Au contraire, le motif de cerf représenté sur la céramique se rattache peu au thème de la chasse. Il exprime plutôt un sujet de bénédiction : la prononciation du caractère du cerf *lu* est la même pour le caractère de prospérité. Puis, ce motif apparaît surtout sur les poteries au nord de la Chine avant l'époque mongole, comme Ding (fig. 30)[1021], Cizhou (fig.31)[1022], Yaozhou (fig. 32)[1023] ; et sur la

[1021] WIRGIN, J. , *Sung Ceramic Designs*, Han-Shan Tang Ltd. , 1970, Londres, p.199-200, fig. 20a.
[1022] Cf. http://www.mfa.org/collections/object/small-pillow-with-design-of-deer-on-pearl-ground-21609 (24/11/2014)
[1023] Cf. http://www.mfa.org/collections/object/pillow-decorated-with-dark-green-glaze-over-carved-and-incised-ground-19188 (24/11/2014)

céramique de l'officine de Jizhou au sud[1024], grâce à des immigrations de potiers du nord (voir Partie II, chap. IV). Parmi ces exemplaires, la porcelaine blanche du type Ding présente une qualité supérieure, sans doute liée avec la cour des Jin[1025]. Quant aux poteries populaires, les productions du type Cizhou conservent plus de caractéristiques pastorales, un contexte de paysage. Cette particularité semble être ignorée chez les potiers de Jizhou au sud (fig. 34)[1026], malgré une sorte de relation continuelle avec ceux du type Cizhou. Pour la porcelaine bleu et blanc des Yuan, les seuls exemplaires, d'après mes connaissances, sont découverts dans le même site de Luomaqiao à Jingdezhen, attribués à la fin de la dynastie. Ils sont interprétés comme un reflet d'un goût personnel d'un dirigeant de soulèvement contre les Mongols[1027]. Les potiers ou le marché du nord présentent une préférence du motif de cerf, se rattachant plutôt à une convention traditionnelle chinoise. Même pour le type Cizhou à l'époque mongole, la scène sereine est toujours illustrée comme un paysage naturel (fig. 33[1028]) : sur un oreiller en céramique, le tigre et le cerf sont séparés. Une présentation potentielle de la chasse semble être évitée volontairement.


a


b

Fig. 33



fig. 34



fig. 35

[1024] Un vase à couvercle est découvert dans une tombe datée 1183. Il est à décor de cerf peint, du même style que celui daté des Yuan (fig. 34). Cf. YANG Houli, « jieshao jijian Jizhou yao caihui ciqi », *Wenwu*, 1982, n° 12, p. 80, 86, pl. 7-1.

[1025] Cf. http://collections.vam.ac.uk/item/O109647/dish-dish-unknown/ (24/11/2014) ; LIU Miao, « cong Ding ci mingwen kan Ding yao shengchan yu Song, Jin gongting yongci », *wenbo*, 2006 n° 2, p. 90-94.

[1026] XU Boyuan, ZHAO Duofu, « Jiangsu Changzhou chutu Yuan dai Jizhou yao youxia caihui ciqi », in *Kaogu*, 1990, n° 2, p. 187, fig. 1.

[1027] The Fung Ping Shan Museum, et al. , 1992, *Ceramics Finds from Jingdezhen Kilns…* , cat. n° 173, 174; LIN, Meicun, 2013, *Dachao chunqiu …* , p. 344.

[1028] Cf. http://www.mfa.org/collections/object/rectangular-pillow-with-decoration-of-sword-wielding-figure-confronting-female-spirit-under-constellation-of-stars-and-moon-19308 (24/11/2014)

Fig. 33 a, b Oreiller en céramique à décor peint sous glaçure, type Cizhou, dynastie Yuan, conservé au Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 44. 619 ; H. 14 cm, L. 32 cm, largeur 16,4 cm.
Fig. 34 Bouteille à décor de cerf peint en noir sous glaçure, type Jizhou, dynastie Yuan, provenant du site de Fangzhichang, Jiangsu, conservée au Changzhou Museum ; H. 9,1 cm, D. ouverture 1,9 cm, D. base 3,5 cm.
Fig. 35 Tessons à décor de cerf peint sous glaçure, dynastie Yuan, provenant du site Luomaqiao, Jingdezhen : tesson en porcelaine à décor rouge d'oxyde de cuivre (L. 6,8 cm), tesson en porcelaine bleu et blanc (L. 16 cm).

Le sens de la chasse du thème de la « montagne de l'automne », d'après les exemplaires textile et céramique, s'affaiblit au moins à partir de l'époque Jin. Une interprétation typique de la culture non-nomade s'avère de plus en plus évidente pour le motif de cerf, surtout représenté sur la céramique. Les potiers du nord de la Chine montrent plus de motivation pour enrichir ce sujet. Semblable à la situation du thème de l'« eau du printemps », les motifs, se rattachant au *nabo,* apparaissent plus paisibles sur la céramique, par rapport à ceux sur le textile ou le jade. Une influence de la culture traditionnelle des peuples « Han »[1029] est révélée. Cette légère distinction est probablement liée à la valeur sociale variable des différents supports, ainsi qu'aux origines des artisans. La représentation d'un paysage pastoral, avec des animaux variés, présente en revanche peu de mutation au moins du 11e au 14e siècle (fig. 36 a, b, 37) sur les tapisseries de soie, fabriquées par des artisans issus de l'Asie centrale.

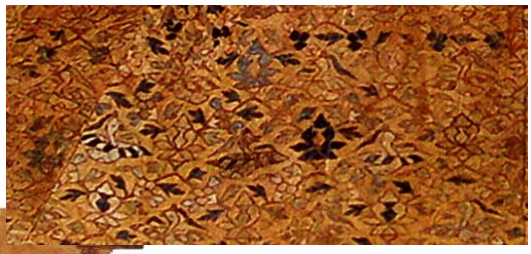


fig. 36 b



fig. 36 a

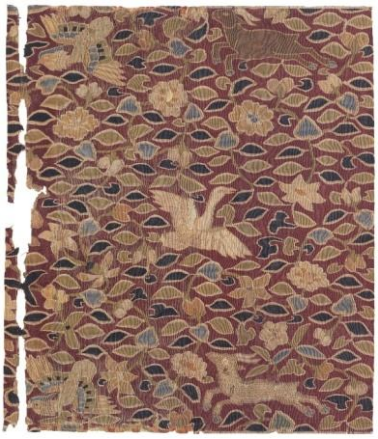


fig. 37

[1029] Ce terme « Han » présente une notion changeante chez les Khitan, les Jurchen et les Mongols. En général, il indique des peuples au nord de la Chine, mais d'origine différente du peuple gouvernant. Le nœud culturel est principalement composé de la civilisation traditionnelle chinoise, donc du peuple Han d'aujourd'hui. Cf. LIU Pujiang, « shuo hanren Liao Jin shidai minzu ronghe de yige cemian », *Minzu yanjiu*, 1998, n° 6, p. 57-65.

Fig. 36 a Cafetan en tapisserie de soie, *kesi*, dynastie Yuan, Collection privée ;
b, Détail de décor du cafetan
Fig. 37 Couverture de livre de tapisserie de soie, *kesi*, Song du nord, conservé au Metropolitan Museum of Art, New York, inv. n° 1983. 105 ; H. 36, 4 cm, L. 31, 8 cm

3.4 Trace du « *nabo* » représentée sur les arts ilkhanides

3.4.1 « *nabo* » sur la céramique ilkhanide



Fig. 38



fig. 39



fig. 40

Fig. 38 Bol à décor peint sous glaçure, type « Sultanabad », Iran (Kashan), 1260-1350, conservé au Victoria & Albert Museum, inv. n° C. 723-1909 ; D. 17,8 cm.
Fig. 39 Bol à décor peint d'oie sauvage, type *lâjvardina*, avec l'inscription de la datation du mois *muharram* de l'anné 778 H. (mai-juin 1376), conservé dans la Collection de Nasser D. Khalili, inv. n° pot 503 ; H. 9,5 cm ; D. ouverture 16,9 cm.
Fig. 40 Bol à décor en relief et peint sous glaçure, exhumé à Samarcande, 14^{e} siècle, conservé au State Museum of Timurid History, Tashkent, inv. n° MHCAPU A 49.618 ; H. 8,5 cm, D. 18 cm

A. Oiseau volant (le cyne / l'oie sauvage)

Une conception artistique du *nabo* ne peut être confirmée d'après les arts ilkhanides, car elle se fond avec la chasse, sujet habituel des artisans islamiques. Selon la statistique de Cl. - Y. Mathias-Imbert établie sur une base de données riches en céramique ilkhanide, les animaux variés sont présentés, pour une scène de chasse, séparés en grande vénerie (sanglier, onagre) et en petite vénerie (lièvre, chacal ou renard, et différents cervidés)[1030]. Parmi ces motifs zoomorphes, deux expressions particulières d'animaux évoquent notamment le thème des *nabo :* l'oiseau aux ailes déployées, et le cerf accompagné d'un ou des oiseaux volant.

[1030] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 395



Fig. 41



fig. 42



fig. 43

Fig. 41 Bol à décor en relief et peint sous glaçure, début du 14e siècle, Iran, conservé au Metropolitan Museum of Art, inv. n° 1972. 124; H. 7,1 cm; D. 16,4 cm.
Fig. 42 Bol à décor coloré d'engobes gris-vert et blanc, peint en noir sous glaçure, Iran, fin 13e à 14e siècle, conservé au Kuweit National Museum, inv. n° LNS 233 C ; H. 8 cm, D. 19,6 cm.
Fig. h43 Bol à pâte siliceuse engobée, à décor peint sous glaçure, Iran, 14e siècle, conservé au Los Angeles County Museum of Art, inv. n° M. 73. 5. 1903 ; H. 9,21 cm, D. 20,96 cm.

Une série de bols est décorée d'un oiseau monumental aux ailes étendues (fig. 38-43), se différant d'une présentation isolée d'oiseau (propablement rapace) à la convention traditionnelle dans l'art islamique (fig. 68, 74). De plus, cette figure en plein vol, sans patte, présente certaines mutations dans le détail. Le premier type de présentation se caractérise par une tête à aigrette et par un cou court (fig. 38). Comme une expression simplifiée du motif de phénix, ce type d'oiseau sert plutôt à orner la panse de récipient, se distinguant des oiseaux sur les exemplaires suivants. Mais, la similarité évidente avec la figure du type Cizhou (fig. 14) de l'époque Jurchen propose une possibilité de son apparition avant le deuxième type. Ce deuxième type d'oiseau se distingue par le cou longiligne légèrement courbé (fig. 40-43). Le cigne ou l'oie sauvage est donc plus clairement illustré. Mais ils sont croqués d'une manière plus concise : les rémiges et les plumes caudales sont de plus en plus omises.

Un exemplaire du type *lâjvardina* (fig. 39) constitue une transition entre les deux types. D'un côté, les caractères figuratifs tendent à présenter un cygne ou une oie sauvage. D'un autre côté, une tige embellie de boutons stylisés de fleurs évoque la branche tenue au bec sur la céramique chinoise (fig. 13, 14). Un fond végétal, soit vrillé[1031], soit feuillu[1032], le plus souvent accompagné de cet oiseau

[1031] Outre les exemplaires des figures 41 et 43, il y a encore un bol à l'oiseau s'envolant au dessus des vrilles, conservé au Kuweit National Musuem, inv. n° LNS 252 C. Cf. WATSON, O. 2004, *Ceramics from Islamic Lands* … , p. 387, Cat. Q17.
Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/452408 (26/11/2014)
http://collections.lacma.org/node/239969 (26/11/2014)

isolé sur la céramique ilkhanide, démontre une trace de leurs prototyes chinois pour le sujet de l'« eau du printemps ». Par ailleurs, un fond de nuages (fig. 40[1033]) ou géométrique (fig. 42) présente davantage les mutations se dégageant de ce thème. Le même type d'évolution est aussi constaté sur la porcelaine fabriquée à l'époque des Yuan (fig. 22, 23).

Les exemplaires précédents montrent une présentation stable du physique de l'oiseau, quelques fois très simplifiée (fig. 42, 43). Cette stabilisation est également illustrée au niveau conceptuel : la position dominante de l'oiseau remplit amplement l'espace de l'ornement. Cette présentation immuable illustre en fait un rapport franc avec l'expression décorative sur la céramique chinoise, provenant du sujet de la chasse au cygne. Se différant de l'ornement sur textile (fig. 11a, b), cette dernière n'est jamais constatée avec le décor d'attaque du faucon. Donc, leur « successeur » iranien (série de bols ilkhanides vue précédemment) est toujours considéré comme un autre exemple du goût bestiaire mongol, inspiré de l'art chinois, s'écartant du décor thématique de la chasse[1034].

Par ailleurs, deux autres expressions dévelopées du thème de l'« eau du printemps », peuvent aussi être constatées sur la céramique iranienne. Le « charme de l'étang » est transmis plutôt par un canard flottant, souvent constaté sur la poterie timouride[1035]. L'attaque du faucon de petite taille est présentée sur un type de carreaux pentagonaux à décor en relief, provenant du santuaire de Pir-i Bakran[1036].

[1032] Outre l'exemplaire de la figure 38, il y a encore le bol conservé au Victoria & Albert museum (inv. n° C. 703. 1909), et le bol au Kuweit National Musuem (inv. n° LNS 20C). Cf. SOUSTIEL, J. , 1985, *Céramique Islamique …* , fig. 231 ; WATSON, O. 2004, *Ceramics from Islamic Lands …* , p. 386, Cat. Q15; http://collections.vam.ac.uk/item/O209494/bowl-unknown/ (26/11/2014)

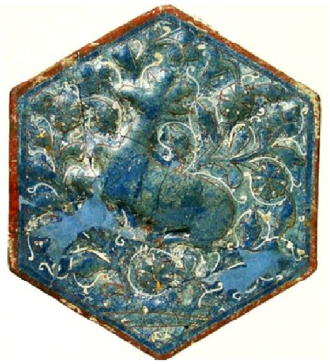
[1033] ABDULLAEV, K. et al. , 1991, *Culture and Art of Ancient Uzbekistan …* , vol. 2, p. 197, cat. 749 ; SUMNER C. & PETHERBRIDGE, G. , 2004, *Bright Flowers …* , p. 122.

[1034] Cl. - Y. Mathias-Imbert classe ce type d'oiseau dans la catégorie des échassiers, qui présente un « dynamisme harmonieux » : cf. MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 461-462.
E. J. Grube signale un groupe de céramiques timourides avec ce décor d'« oiseau s'envolant ». Il a remonté l'histoire de ce motif jusqu'à l'époque mongole, mettant l'accent sur la combinaison du fond végétal avec cet oiseau. Cf. GRUBE, E. , « Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period. III. On a Type of Timurid Pottery Designe : the Flying-bird-pattern », *Oriente Moderno*, 1996, vol. XV (LXXVI), n° 2, p. 601-09.

[1035] GOLOMBEK, L. et al. , 1996, *Tamerlane's tableware…* , p. 99-102, H3.

[1036] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. I, p. 239, n° 363, pl. 81 b.

B. Cerf (l'onagre / l'antilope)



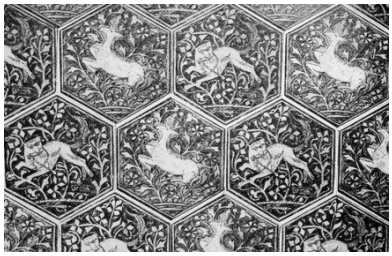




Fig. 44a, b fig. 45

Fig. 44a Carreau hexagonal à décor en relief, type *lâjvardina*, années 1270, provenant du site de Takht-e Soleymân, conservé au Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, inv. n° DAI $_2$; H. 19 cm, L. 21,3 cm.
B, Reconstitution du revêtement des palais de Takht-e Soleymân.
Fig. 45 Carreau hexagonal à décor en relief, années 1270, provenant du site de Takht-e Soleymân, conservé au Shangri La Center for Islamic Art and Cultures, inv. n° 48. 405.

Par rapport au cygne, le cerf, principal rôle du thème de la « montagne de l'automne », est largement présenté sur la céramique ilkhanide. Considéré comme un animal de grande vénerie, sa représentation est difficilement distinguée de celle de l'onagre ou de l'antilope, qui sont très familiers des artisans islamiques. Le rapport avec le thème du *nabo* d'après le cerf est donc beaucoup moins évident. Deux types de scènes décoratives de ce motif zoomorphe peuvent rappeler les expressions artistiques du *nabo* de l'automne : l'une présentant une capture et l'autre plus séreine. La première est signifiée par un prédateur accompagné ; la deuxième est montrée par un cerf couché.







Fig. 46 fig. 47 fig. 48

Fig. 46 Dessin d'un ornement d'harnachement, orfèverie, provenant de la tombe d'un gendre princier (décédé en 959) des Liao à Chifeng, conservé au Musée de la région autonome de Mongolie-Intérieure ; H. 5,9 cm, L. 9,2 cm.
Fig. 47 Dessin d'une parure en or de ceinture, 1227-1270, Horde d'or, provenant du site Gashun Uta, conservé au Musée de l'Ermitage, inv. n° KUB 705-721 ; H. 2 cm, L. 5,8 cm.
Fig. 48 Dessin de détail d'un revêtement d'or d'arcade de selle, 13e 14e siècles, provenant du site funéraire des mongoles à Wulangou, Mongolie-Intérieure ; H. 20,8 cm, L. 23 cm.

Deux types de cerf sont présentés (fig. 44, 45[1037]) sur les carreaux provenant des palais de Takht-e Soleymân. Leur corps est de profil tandis que les oreilles et les andouillers sont croqués de face. Le corps couché est identique. Le contexte des cerfs sur les carreaux (fig. 44b[1038] pour fig. 44a ; fig. 2 du chap. III dans Partie II pour fig. 45), et la disposition de l'animal orienté différemment sur le carreau hexagonal, créent tout à fait deux ambiances différentes. Un cerf bondit par surprise à cause d'un prédateur félin ; autre se repose au bord de l'eau. D'après L. Komaroff[1039], ce type de motif peu familier aux artisans iraniens est propablement appris par l'intermédiaire de textile ou de papier dessiné. Bien entendu, outre ces deux derniers supports, cette figure de cerf couché est aussi largement présentée sur les parures d'équipement de cheval (fig. 46[1040], 48[1041]) et de ceinture (fig. 47[1042]) à partir de l'époque des Khitan. Avec le textile découvert dans une nécropole des Mongols (fig. 27) et le tissu suivant (fig. 28), ces décors de cerf mettent en lumière une prédilection transmise entre les peuples des steppes. Ce motif est peut-être peu connu des artisans islamiques, différemment présenté sur la céramique chinoise contemporaine (fig. 30-35). Mais ce modèle, d'origine au moins des Tang[1043], survit sous les autorités de la Chine du nord.

[1037] Cf. http://shangrilahawaii.org/Islamic-Art-Collection/Search-The-Collection/?id=5888&clearsearch=1 (28/11/14)
[1038] NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , 1969, in *Forschungen zur Kunst Asiens …* , fig. p. 46, fig. 5
[1039] KOMAROFF, L. et CARBONI, S. éds. , 2002, in *The Legacy of Genghis Khan*, p. 186.
[1040] ZHENG Shaozong, « Chifeng xian Dayingzi Liao mu fajue baogao », *Kaogu xuebao*, 1956, n° 3, p. 1-26, fig. 8-1.
[1041] Neimenggu bowuguan, Xilinguole meng wenwu guanli zhan, « Xianghuangqi Wulangou chutu chutu yipi Meng Yuan shiqi Jinqi », in *Neimenggu wenwu kaogu wenji*, LI Yiyou, WEI Jian éds. , Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, vol. 1, 1994, Beijing, p. 605-609, fig. 2.
[1042] KOTOVA, O. V. et al. éds. , *The Treasures of the golden horde*, Musée de l'Ermitage éd. , 2000, Saint-Peterburg, p. 154, fig. 9-5a, cat. n° 23-39 ; KOMAROFF, L. et CARBONI, S. éds. , 2002, *Legacy of Genghis Khan … ,* p. 274, cat. n° 143.
[1043] Le cerf couché constitue un des sujets populaires de l'argenterie de l'époque Tang, inspiré propablement de l'art sassanide ou des sogdiens. Par exemple, un plat en argent à décor doré est découvert dans la province Liaoning. Cf. Kalaqing qi wenhuaguan , « Liaoning Zhaomeng Kalaqingqi faxian Tang dai liujin yinqi », *Kaogu*, 1977, n° 5, p.327-334, fig. 8 ; ZHU Tianshu, , 1998, *Liao dai jinyinqi …*, p. 33.



Fig. 49



fig. 50



fig. 51

Fig. 49 Plat à décor peint sous glaçure, type « Sultanabad », Iran, 14e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, inv. n° 17. 120. 99. ; D. 38,1 cm.
Fig. 50 Bol à décor peint sous glaçure, type « Sultanabad », Iran, 14e siècle, conservé au Museum of Fine Arts, Boston, inv. n° 31. 745 ; H. 9,7 cm, D.21, 5 cm.
Fig. 51 Bol à relief d'engobe et décor peint sous glaçure, type « Sultanabad », Iran, 14e siècle, conservé au Museu Calouste Gulbenkian, Lisbonne, inv. n° 907 ; dimension non communiquée.

Un type de combinaison de cerfs et d'oiseaux, sur la céramique de forme, rappelle aussi le *nabo* de l'automne (fig. 49[1044]). L'oiseau rapace constitue une sorte de jalon pour ce thème qui évoque le décor brodé sur un fragment de l'époque Liao (fig. 24). Ce type d'alliance présenté sur la céramique ilkhanide, concerne non seulement le cerf, mais aussi autres gibiers, comme l'antilope (fig. 52)[1045]. Par contre, la présentation de rapace est incertaine. Un faucon sur le carreau de l'histoire de Bahram Gur (fig. 3) se rapproche de celui sur la céramique avant l'époque mongole (fig. 1). Il se présente autrement sur les exemplaires du type « Sultanabad » (fig. 49-51) sous une apparence de phénix sans plume caudale magnifique. Mais, le cerf accompagnant, est illustré soit en courant (fig. 50[1046]), soit au repos (fig. 51). Cela embrouille l'identification de l'oiseau. Cette combinaison est différente du décor conventionnel de la chasse de fauconnerie où la proie est clairement happée par un oiseau (fig. 5). Au lieu de décrire directement l'affrontement des animaux, elle tend à illustrer le paysage entier de la chasse. Par ailleurs, une scène de promenade de cerfs est souvent constatée à l'époque ilkhanide (fig. 53[1047]). C'est une présentation partageant la même

[1044] Cf : http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446943 (29/11/14)
[1045] Pour ce dernier exemple, une scène de prédation est *confirm*ée par les vers autour du carreau (traduit par Y. Porter): « Ô ta boucle (de cheveux), entrave des lions du monde!
A cause de tes yeux, que reste-t-il aux gazelles?
Les braves du monde sont tout tremblants car ils sont séparés de toi.
Celui qui parcoure le monde a faim de ton union!. ».
Cf. ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , 2005, *Dschingis Khan und seine Erben*, p. 285, cat. n° 323.
[1046] Cf. http://www.mfa.org/collections/object/deep-bowl-17772 (29/11/14)
[1047] Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446700 (29/11/14)

conception artistique avec des parures en jade (fig. 26) et des ornements de ceinture ou d'équipement de cheval (fig. 47, 48) pour le peuple mongol.



Fig. 52



fig. 53

Fig. 52 Carreau à décor en relief, peint sous glaçure, Kashan, 1250-1375, conservé au Staatliche Museum, Berlin, inv. n° 1872. 790 ; D. 20,2 cm.
Fig. 53 Carreau à décor en relief, peint sous glaçure, Iran, 1ère moitié du 14e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, inv. n° 15. 86. 2 ; dimension non communiquée.

Il est déjà difficile d'identifier le thème décoratif comme le sujet des *nabo*, d'après le motif de l'oiseau aux ailes étendues et le motif de cerf sur la céramique ilkhanide. Mais leur popularité à l'époque implique sans doute une impulsion amenée par le peuple nomade. Pour l'art islamique, ces deux motifs révèlent une différence développée du sujet conventionnel de la chasse : une sérénité est plus exprimée par un contexte végétal ajouté au bestiaire. Cette présentation obscure de la relation entre le prédateur et la proie est probablement inspirée des expressions évoluées pour les thèmes de l'« eau de printemps » et des « montagnes de l'automne ».

3.4.2 « *nabo* » sur le textile de l'Est du monde islamique

Concernant les motifs d'oiseaux (oie sauvage, cygne ou canard) et de bovidés ou cervidés, les textiles sélectionnés ici peuvent être discutés en trois groupes.

A. Présentation bestiaire de la chasse

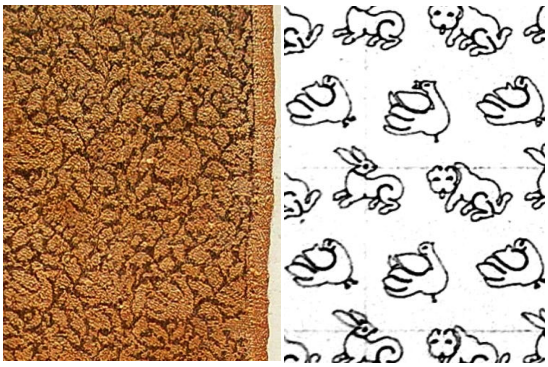


fig. 54a, b



fig. 55

Fig. 54 a, Détail de décor du textile G (Cat. IV-1), lampas, 1ère moitié du 14e siècle, inv. n° 100 ; b, Dessin de décor aux motifs zoomorphes du textile précédent.
Fig. 55 Détail de fragments du textile F (Cat. IV-2), lampas, provenant du tombeau de Cangrande I (décédé en 1329), Civici Musei, Vérone, inv. n°36294-36296, 36297-36305, 36344 ; surligné par Y. Zhai.

Deux fragments de textile de la catégorie IV présentent une scène bestiaire (fig. 54 Cat. IV-1 ; fig. 55 cat. IV-2), dont les motifs minuscules sont peu importants à première vue. D'après une observation plus poussée, l'ornement des tissus est composé de deux groupes d'animaux : un rang de canards alterne avec un rang d'animaux mammifères. Les canards évoquent le thème de l'« eau du printemps » alors que le lapin et le tigre représentent une scène de prédation, liée au *nabo* de l'automne. Cette présentation des motifs zoomorphes dispersés sur un fond feuillu, rappelle l'expression des tapisseries de soie fabriquées notamment par les artisans ouïgours. Cette similarité décorative correspond à l'attribution de ces deux textiles à l'Asie centrale.

Une autre expression artistique de la chasse est réalisée par une poursuite de deux animaux. Elle sert conventionnellement à décorer une bande fine. Cette dernière est souvent observée comme une bordure entre deux grandes bandes sur les textiles rayés : trois exemples de la catégorie III présentent ce type de bestiaire (fig. 56 a-c). Ce type de bordure est aussi flanqué d'une bande d'inscription horizontale (le *tiraz* oriental) qui traverse les deux épaules de caftan : par exemple celui conservé dans la collection David à Copenhague (inv. n°23/2004)[1048]. D'après ces exemplaires, la combinaison des animaux de chasse constitue un décor secondaire. Le bestiaire minuscule montre peu de valeur picturale. Mais ces représentations thématiques de la chasse sont très populaires sur les textiles à l'époque mongole.

[1048] Cf : http://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/materials/textiles/art/23-2004?image_index=2 = (29/11/2014)

B. De l'oiseau « proie » à l'oiseau « rapace »

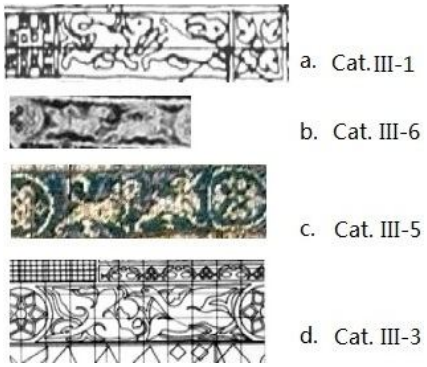








Fig. 56 fig. 57 a b fig. 58 fig. 59

Fig. 56 Présentation du bestiaire de la chasse :
a, Dessin de décor sur la bande B du textile (Cat. III-1), lampas, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 8288-1863 ; b, Détail de décor sur la bande B du textile (Cat. III-6), lampas, découvert à l'Alte Kapelle, Ratisbonne ; c, Détail de décor sur la bande B du textile (Cat. III-5), lampas, Hall au Tyrol ; d, Dessin de décor sur la bande B du textile (Cat. III-3), lampas, découvert dans la tombe de Cangrande della Scalla, Civici Musei, Vérone, inv. n° 99 36281 36283.
Fig. 57 a Dessin du décor reconstitué du textile (Cat. III-2), lampas, 1ère moitié du 14e siècle, Asie centrale, Victoria & Albert Museum, inv. n° 8601-1863 ;
b, Dessin du miroir du décor précédent (Dessin Y. Zhai).
Fig. 58 Dessin du décor reconstitué du tissu n°2(Cat. I-15) du caftan, lampas, fin du 13e à 14e siècle, provenant du site funéraire de Juhta-2, région de la Volga, inv. n° 2.
Fig. 59 Détail de décor de textile, lampas, dernier tiers du 14e siècle, Italie, Musée National du Moyen Age, Paris, inv. n° Cl. 22017.

Trois textiles, concernant le motif d'oiseaux, sont discutés dans ce groupe (fig. 56 d, Cat. III-3 ; fig. 57 a, Cat. III-2 ; fig. 58, Cat. I-15). Les deux premiers montrent une paire d'oiseaux, probablement de cygnes. Parmi eux, un oiseau sur le textile cat. III-3 (fig. 56 d), qui plane avec les ailes déployées, évoque l'oiseau du thème de l'« eau du printemps » (fig. 11, 13-15, 21b-23) et son imitation iranienne (fig. 38-43). Celui à l'arrière, s'envolant sans doute, est confirmé de la même espèce par la même forme des ailes et du croupion. Sur le textile Cat. III-2 (fig. 57a), la paire d'oiseaux est plus picturale : l'un flottant sur l'eau, l'autre volant vers ce dernier. Leur présentation trahit une conception artistique de la sérénité constatée sur la veste à décor brodé (fig. 17 b). Un faisceau sinueux de lotus, séparant les deux oiseaux, évoque par contre l'idée de la chasse au cygne, représentée sur l'agrafe en jade des Yuan (fig. 19). En tous cas, ces deux exemples d'oiseaux relèvent

clairement d'une inspiration des présentations du *nabo* du printemps, le faucon étant occulté : l'oie sauvage au roseau et le « charme de l'étang ».

Quant au textile Cat. I-15, un oiseau, à croupion court, accompagne un dragon, remplaçant le phénix conventionnel. Sa figure ressemble beaucoup à celle sur le textile Cat. III-2, à la tête tournée, au corps de profil et aux ailes déployées et superposées. En fait, ce modèle figuratif est déjà constaté sur le décor d'oiseau palmipède des Khitan (fig. 10). Mais les palmes sont déjà changées par une paire de griffes. L'affrontement avec le dragon intensifie de plus l'impression d'oiseau rapace pour cet oiseau baissant la tête. Finalement un groupe de textiles italiens, attribués au dernier tiers du 14^{e} siècle[1049], présente sa transformation finale vers un oiseau rapace. Accompagné d'un oiselet, les rôles de prédateur et de proie dans le thème de la chasse au cygne, sont complètement inversés sur ce tissu italien (fig. 59).

D'un côté, les oiseaux provenant du thème de l'« eau du printemps », considérés comme un décor sinisé, illustrent une scène paisible. D'un autre côté, ils sont de plus en plus interprétés pour une prédation différente.

C. Bovidés ou cervidés naturels et fantastiques


fig. 60

fig. 61

fig. 62

Fig. 60 Dessin de décor du fragment textile (Cat. III-1), lampas, 1ème moitié du 14^{e} siècle, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 8288-1863.
Fig. 61 Détail de décor du textile (cat. IV-11), lampas, 2ème moitié du 13^{e} siècle à milieu du 14^{e} siècle, monde iranien ou Italie, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 523.
Fig. 62 Détail de décor broché, soierie, dynastie, Jin, conservé au Cleveland Museum of Art, inv. n° 1991. 4.

Le décor inspiré des motifs chinois sur le tissu Cat. III-1 présente quatre animaux réels (le lion, la

[1049] DESROSIERS, S. , 2004, *Soieries et autres textiles...,* cat. n°210, p. 377-379 ;
Il y a encore deux textiles italiens, conservés au Cleveland Museum of Art, à décor de ce type d'oiseau rapace (inv. n° CMA 28. 653, CMA 42. 1078). Cf. WARDWELL, A. , 1987, in *B. C. M. A. ,* p. 25-27, fig. 34, 35.

tortue, le canard et le cerf ou le bélier). La figure de canard peut être retrouvée sur le textile Cat. III-2 (fig. 60) : les rides de la surface de l'eau sont toujours mises en lumière. Ce cervidé ou bovidé, tenant une fleur, recroqueville ses pattes, donnant impression de sauter potentiellement. Mais picturalement, ce geste est inspiré d'animal couché, qui est largement utilisé pour présenter les bovidés ou cervidés dans les arts variés des peuples des steppes (fig. 27-28, 46-48). Comme sur les carreaux des palais de Takht-e Soleymân (fig. 44-45), la figure couchée peut aussi présenter un mouvement. La fleur tenue dans la gueule d'animal reflète en fait une inspiration des Song du Nord, donc d'une culture traditionnelle chinoise. Liée uniquement au cerf, cette combinaison d'animal et de fleur, souvent de lotus, représente un souhait de bon augure (similitude de prononciation de « cerf » *lu* 鹿 et « prospérité » *lu* 禄 en chinois). Ce thème apparaît surtout dans les tombes découvertes dans le corridor de Hexi[1050]. Ce cerf ou bélier est donc confirmé comme un animal réel par comparaison avec les autres motifs voisins, et aussi par cette inspiration du thème chinois. Mais sur les exemplaires suivants, les bovidés ou cervidés, teints selon une convention artistique chinoise, sont plutôt interprétés comme des animaux surnaturels.

Cette transformation évolue probablement à cause d'un mélange avec une autre créature *xiniu* 犀牛 (rhinocéros littéralement, licorne bovine picturalement[1051]), présentée également couchée (fig. 62[1052]). Ce dernier animal constitue un sujet décoratif, lié étroitement avec l'interprétation *Xiniu wangyue* 犀牛望月[1053], « un animal unicorne fixe les yeux sur la lune », issue du livre taoïste, le *Guanyinzi* 关尹子[1054]. Il s'agit d'une métaphore dans la discussion sur la conscience. Pour cette interprétation, le motif est marqué par la tête tournée de l'animal couché. Le cerf ou le bélier sur le textile Cat. III-1 peut donc être considéré comme un bon exemple de transition de l'animal réel à une créature fantastique. Sur un autre fragment peut-être iranien (fig. 61, cat. IV-11), la licorne

[1050] CHEN Zhanglong, *Beifang Song mu zhuangshi yanjiu = The Research on the decoration of tombs in the North area of the Song Dynasty*, sous la direction de FENG Enxue, thèse doctorale de l'Université de Jilin, Changchun, 2010, p. 148, 154, Tableau 11-3.

[1051] Cet animal dans la source indiquerait le vrai rhinocéros qui a vécu en Chine antique. Après une longue période d'extermination, l'animal est mythifié et son image oubliée. Une figure bovine se substitue à l'image réelle. Cette évolution figurative est présentée par l'étude de B. Laufer. Cf. LAUFER. B. , *Chinese Clay Figures : Part 1, Prolegomena on the history of defensive armor*, Field Museum of Natural History, 1914, Chicago, p. 100-103.

[1052] Plusieurs fragments avec ce motif, brochés à fil d'or sur fond de couleurs différentes, sont indivituellement conservés dans différents endroits.

[1053] La présentation d'un bovin avec la lune peut être interprétée par une autre expression, *wuniu chuanyue* 吴牛喘月 « Le buffle de la région de Wu souffle dans la nuit car il confond la lune avec le soleil ». Comme la figure à corne s'avère claire sur notre exemplaire, cette interprétation n'est donc pas convenable.

[1054] « wu jian 五鉴 »*Guanyinzi* 关尹子, YIN Xi, version de *siku quanshu* 四库全书 en 1782, *zibu* 子部, *daojia lei* 道家类, p. 22.

bovine tient aussi une fleur dans la gueule, inspirée de l'animal réel (fig. 60). Mais, sa corne et les flammes s'élevant des épaules révèlent clairement une figure imaginaire. Cette figure de licorne bovine, correspondant au prototype chinois, a des racines très anciennes connues chez les peuples nomades à l'époque préislamique. Cette créature hybride, mélangeant du chevale et de l'antilope ou de la chèvre, est plutôt considérée comme un protecteur voire psychopompe réservé au domaine funéraire, particulièrement dans le monde des steppes[1055]. La transition de ce motif à l'époque mongole ne serait pas au hasard. Mais, une lacune de cette figure reconnaissable pendant la longue période aux steppes fait freiner cette hypothèse.

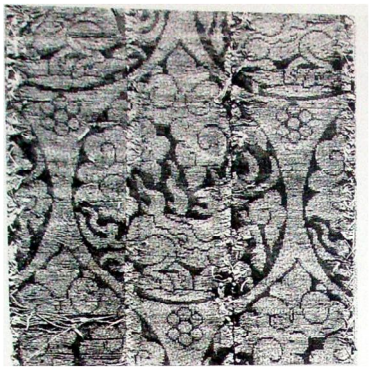


Fig. 63

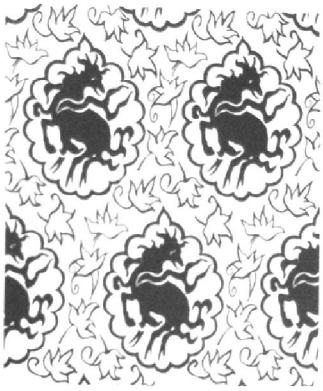


fig. 64



fig. 65

Fig. 63 Fragment textile (Cat. II-10), lampas, 14e siècle, Asie centrale, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. n° 394. 1982.
Fig. 64 Dessin du décor reconstitué du textile (Cat. II-12), lampas, 13 e à 14e siècle, Asie centrale, Victoria & Albert Museum of Art, Londres, inv. n° 1950. 507.
Fig. 65 Détail de décor du textile (Cat. II- 17), lampas, 14e siècle, Iran, conservé au Bayerisches Nationalmuseum, München, inv. n° T102.

D'autre part, le motif d'antilope est utilisé pour présenter cette licorne bovine chinoise avec forcément des flammes. Le textile cat. II-10 (fig. 63), d'origine probablement d'Asie centrale, est connu pour sa similarité remarquable avec les tissus chinois à décor de *xiniu* (fig. 62)[1056], pour la figure de l'animal ainsi que la composition du décor. Par contre, la lune est occultée sur cette scène. L'antilope enflammée dressée sur le textile Cat. II-2 (fig. 64) remplit toute seule le médaillon lobé en forme d'amande. Une ambiance sinisée est donc particulièrement mise en accent par l'animal. Sur le dernier exemple (fig. 65), fabrication du monde Iranien, les antilopes s'adossent, avec la tête

[1055] Deux plaques métalliques découvertes en Mongolie, dans une tombe xiongnu (Huns), sont décorées de ce type de licorne, mais à corp de cheval. Cf. GUIHEM André & DESROCHES Jean-Paul éds. , *Mongolie, les Xiongnu de l'Arkhangaï*, Mission Archéologique en Mongolie, Paris, 2007, p. 73-74, 79, 88.
[1056] KADOI, Y. , 2008, *Islamic Chinoiserie …* , p. 23-24, fig. 1. 3, 1. 4.

toujours tournée et les pattes très serrées afin d'obtenir une forme amande. Cette disposition est donc plus stylisée. Ces trois tissus de l'Est du monde islamique démontrent en fait un processus d'adaptation à la convention islamique pour ce motif sinisé. Cette figure survit jusqu'au 15e siècle dans des albums de dessins iraniens. Elle est cependant interprétée comme une reproduction du *qilin* dans ce dernier cas[1057]. Une tête plus enjolivée, à la manière de « dragon », pour le *qilin* timouride[1058] n'est pas encore observée dans les arts ilkhanides.

D'après les derniers exemples, il est obscur d'identifier une fantastique figure iranienne de cervidé ou de bovidé comme une reproduction du *xiniu* ou du *qilin.* Par contre, les motifs d'animaux merveilleux montrent certainement plus d'attirance pour les artisans islamiques. Ce phénomène serait une continuation de l'époque seljukide où certaines créatures fantastiques anciennes réapparaissent dans le monde iranien, comme le sphinx, la harpie et le griffon[1059]. Ces derniers, cependant reproduits sur les étoffes chinoises après l'invasion des Mongols, sont discutés à la suite.

3.5 Inspirations du monde islamique d'après le textile chinois

La partie suivante concerne les décors inspirés du monde islamique représentés sur le textile chinois de l'époque mongole. Provenant d'une conception cynégétique, les motifs divers sont discutés dans quatre groupes de motifs : faucon aux ailes déployées, paire de faucons, griffon et sphinx. Malgré les spécimens chinois plutôt uniques pour chaque transition de motif, il y a toujours plusieurs exemplaires analogues, fabriqués dans le monde islamique, soutenants des comparaisons.

3.5.1 Faucon aux ailes déployées

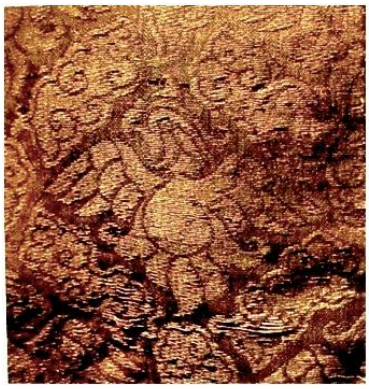


Fig. 66

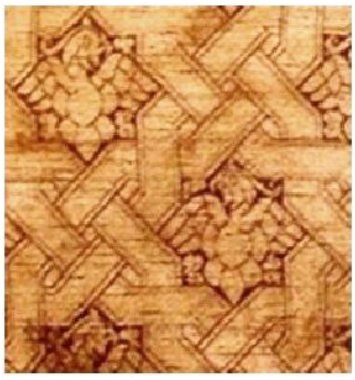


Fig. 67



fig. 68

[1057] KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, in *The Legacy of Gengis Khan…*, p. 190-192, fig. 225-227.
[1058] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, *L'étrange et le merveilleux …* , p. 105-106, cat. n° 71.
[1059] BAER, E. , *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*, The Israel Oriental Society, 1965, Jérusalem, p.12-15

Fig. 66 Détail de décor d'un fragment (Cat. II-5) de capuchon, lampas, Chine, dynastie Yuan, Galerie Rossi & Rossi Ltd. , *nasij A*.
Fig. 67 Détail de décor du textile (Cat. II-4), lampas, Asie centrale, 13e au 14e siècle, Musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11680 (AEDTA n° 3839).
Fig. 68 Coupe à décor incisé, argenterie, Iran, 11e siècle, avec le nom « Abu Sahl-e Farhâd-jerdî », Freer Gallery of Art, Washington D. C., inv. n° 1950, 6 ; H. 4,3 cm, D. 23,9 cm.

Les deux premiers textiles (fig. 66 Cat. II-5 et fig. 67, Cat. II-4) sont ornés d'un motif de faucon. Les détails des figures révèlent la même origine pour les deux présentations : tête de profil à l'aigrette allongée à l'arrière, trois rémiges sur chaque aile, serres écartées flanquant la queue. Le faucon sur le textile d'Asie centrale est plus stylisé afin de remplir une étoile à huit pointes entre des bandes entrecroisées. Celui sur le textile chinois, aux lignes plus souples, se limite dans un losange. De plus, les rapports du dessin des spécimens portent des mesures très proches. Tout cela donne l'impression que le même motif serait employé pour une « version » sinisée et une autre selon une convention islamique. Une observation semblable est retrouvée sur les spécimens des Cat. II-1 et II-2 : le faucon bicéphale est accompagné, l'un de vrilles (Cat. II-1), l'autre de nuages (Cat. II-2). Ce type d'oiseau constitue un motif bien connu dans le monde islamique avant l'invasion mongole (fig. 68)[1060].


fig. 69


fig. 70

Fig. 69 Fragment textile (cat. II-5), lampas, Chine, 13e à milieu du 14e siècle, Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 4418.
Fig. 70 Coupe à décor peint sous glaçure, Iran, 14e siècle, conservée à l'Ashmolean Museum, inv. n° EA. 1978. 1632 ; D. 22,3 cm.

Le troisième textile du groupe montre davantage l'intégration du motif de faucon dans une

[1060] Cf. http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=10589 (7/12/2014), MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. « Le griffon iranien de Pisa », *Kunst des Orients*, vol. 5, 1968, p. 74, fig. 4, note. 36 ;
Il y a aussi des représentations sur la céramique, par exemple une coupe à décor de faucon en champlevé, datée au 13e siècle, de la Possession de Rabenou. Cf. POPE, A. et al. éds. , 1981, *S. P. A.* , vol. X, pl. 745 A.

conception canonique chinoise (fig. 69, Cat. II). La figure de rapace est évidemment transformée pour le cou et le corps allongés, les serres dissimulées, dans un rapport de dessin plus petit. Elle se rapproche du modèle chinois de l'oiseau s'envolant représenté sur la céramique (fig. 13-14). Mais les oiseaux, à l'orientation diverse dans chaque grille de nuages, évoque encore une composition constatée sur la poterie du type « Sultanabad ». Dans cette dernière, les oiseaux tournoient souvent sur la panse, quelques fois séparés en secteurs (fig. 70)[1061].

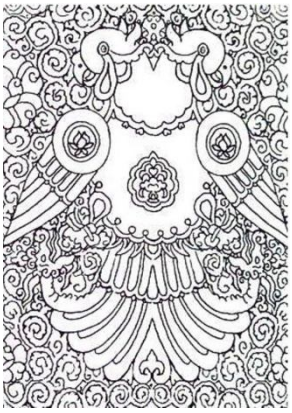


Fig. 71



fig. 72



Fig. 73

Fig. 71 Dessin du décor reconstitué du textile Cat. II-1, lampas, Asie Centrale, 1ère moitié du 13e siècle, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1996. 297.
Fig. 72 Détail de décor du textile Cat. I-11, lampas, monde iranien oriental, milieu du 13e siècle, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1990. 2.
Fig. 73 Détail de décor d'un textile Cat. I-12A de cafetan, lampas, monde iranien oriental, 2èmemoitié du 12e siècle, conservé dans la collection Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 5176 a-r ; n° 5285 a-k ; n° 5423.

L'aigle bicéphale, comme un autre motif différent de rapace, se présente également aux ailes déployées et aux serres écartées. Il orne souvent des textiles fabriqués dans le monde islamique (fig. 71, cat. II-1, fig. 72, cat. I-11 ; fig. 73, cat. I-12A[1062]). Mais son apparition n'est pas encore trouvée sur le textile chinois à l'époque mongole. Connu déjà à l'époque antique[1063], l'aigle bicéphale est toujours représenté selon un motif héraldique pour l'autorité souveraine en Asie de l'Ouest. Leur présentation dans les arts des seldjoukides de Rûm offre des exemples contemporains à l'époque

[1061] HADDON, R. , 2011, Fourteenth Century Fine Glazed Wares … , Thèse de doctorat, vol. 2, p. 81, fig. 1. 4. 14.
[1062] Pour Cat. I-12 a : ETH Zurich, 1178-1295 après J.-C. 100% ; pour Cat. I-12 b : ETH Zurich 1224-1308 après J.-C. 93,7%. Cf. SCHORTA, R., « A Central Asian Clothe-of-Gold Garment Reconstructed », in *Orientations*, 2004, vol. 35, n° 4, p.56
[1063] La figure de l'aigle bicéphale est apparue en Anatolie, au moins aux 13e - 14e siècles avant notre ère, attribuée à la culture hittite. Cf. LEBRUN, Ch. , « L'aigle bicéphale dans le monde Hittite », in *L'oiseau entre ciel et terre*, MAZOYER, M. et al. éds. , Collection KUBABA. Série Actes VI. , 2005, Paris, p. 161-168.

mongole (fig. 74)[1064].

3.5.2 Paire de faucons

La deuxième présentation d'oiseau de proie, inspirée de l'art islamique, est composée en paire, témoignée au moins par un exemplaire chinois (fig. 75 cat. I-8). Le décor en médaillon festonné sur ce dernier textile évoque en fait un autre textile d'une capuche découverte en Mongolie-Intérieure (fig. 76, cat. I-13)[1065]. Le sommet lisse de leur tête, sans aigrette ni oreille, se différencie de la figure du faucon aux ailes déployées. Leurs pattes et leurs serres, non occultées, sont au contraire bien soulignées sous une forme robuste. Ces caractéristiques communes figuratives suggèrent une origine de fabrication très proche. De plus, le textile de la capuche en taqueté façonné (fig. 76, cat. I-13) montre une manière fameuse de tissage d'Asie centrale orientale pour une époque bien antérieure à l'invasion mongole[1066]. Puis, ces deux textiles s'avèrent plus particuliers, comparés avec les textiles suivants fabriqués à l'ouest du monde islamique.



Fig. 74



fig. 75

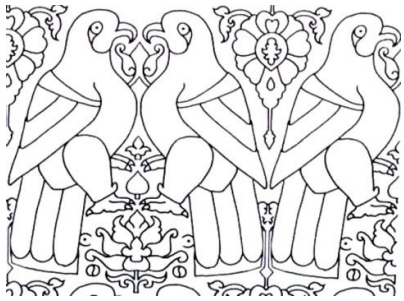


fig. 76

Fig. 74 Carreau à décor peint sous glaçure, à pâte siliceuse, avec l'inscription « al-Sultan », Turquie centrale, fin des années 1220, conservé au Konya Müze Müdürlüğü, inv. n° 1143 ; D. 22 cm.
Fig. 75 Dessin de décor en médaillon reconstitué du textile Cat. I-8, lampas, Nord de la Chine, dynastie Yuan, Musée Guimet, Paris, inv. n° MA 11122 (AEDAT 3246). (Dessin Y. Zhai)
Fig. 76 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. I-13 d'une capuche, taqueté façonné, Asie centrale orientale (?), début du 13e siècle, provenant du site funéraire de Mingshui, Mongolie-Intérieure.

[1064] Ce type d'aigle apparaît non seulement sur les carreaux, également sur les édifices (par exemple la grande mosquée *Ulu Camii*, à Divriği, datée 1228-1229), et sur les monnaies d' 'Imad al-Din Zangi II (1184-1193) et de Nasir al-Din Mahmud (1220-1221), cf. ROXBURGH, D. J. éd. , *Turks, a journey of a thousand years, 600-1600,* Royal Academy of Arts, 2005, Londres, p. 109, 119, 128-129, fig. 30, 63, 82, 85.
[1065] XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin », in *Neimenggu wenwu kaogu*, 1992, n° 1-2, p. 113-120
[1066] Ce type de textiles est particulièrement découvert dans les sites de Yingpan et de Tourfan, dans la région autonome ouighoure du Xinjiang, attribué aux 4e au 6e siècles. cf. ZHAO Feng, 2005, *Zhongguo sichou yishu shi*, p. 69-70.

Les faucons ou les grands oiseaux sur les textiles (fig. 77, Cat. I-12B ; fig. 78, Cat. I-14 ; fig. 79, Cat I-7) présentent des exemples d'une sorte de prototype pour les deux textiles précédents. Plusieurs détails d'oiseaux embellis expriment les développements figuratifs provenant du même sujet décoratif, l'oiseau de proie pour la chasse. D'abord, le bec aquilin et les pattes solides confirment physiquement un rapace. La présentation de la queue et des ailes en deux niveaux de plumes est conservée sur les trois exemplaires. Ensuite, l'importance du médaillon sur l'aile supérieure est de plus en plus mise en valeur, à partir d'un espace à décor géométrique (fig. 77) jusqu'à la zone de l'inscription (fig. 78). Troisièmement, une expression cynégétique est plus ou moins relevée d'après une combinaison du motif de faucon et du motif d'un animal quadrupède (fig. 77-78). Deux interprétations sont proposées d'après la position différente de cette combinaison. Quand le quadrupède est disposé au dessus de l'oiseau, il serait un chien partenaire du faucon pour la chasse royale. Quand l'oiseau se repose sur les épaules de cet animal canidé, ce dernier indiquerait par contre un gibier, comme le renard[1067]. L'interprétation des deux animaux, quelle que soit la présentation, assure un thème de la chasse pour ce type de décor. Quant au textile Cat. I-7 (fig. 79), malgré l'absence d'un autre animal, une clochette derrière la serre trahit une trace de la fauconnerie, dérivée du modèle islamique[1068].

Malgré les discussions sur l'origine des textiles, le décor de l'oiseau de proie, surtout avec un animal quadrupède, est plus familier à l'Asie de l'Ouest : un type d'aquamaniles en forme d'oiseau de proie, attribué à la Syrie ou à l'Iraq, est populaire au moins à partir des 8^{e}-9^{e} siècles (fig. 80)[1069]. Mais ce type de vaisseau métallique fabriqué dans le monde iranien est plutôt en forme de canard ou de coq, lié probablement avec la littérature persane[1070]. Il semble donc raisonnable de choisir les

[1067] Il y a encore un fragment lampas orné de cette combinaison des animaux, dans la collection al Sabah à Kuweït (inv. n° LNS 1117 T b). Il est parfois interprété comme un faucon et un lièvre, car sur cet exemplaire la fin de l'animal quadrupède n'est plus conservée. Cf. https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/garment-fragment/YAG5NPIipRLPLg?hl=fr%3B ; http://darmuseum.org.kw/the-collections/rugs-textiles/#prettyPhoto[postimages]/26/ (15/12/2014)

[1068] Cette observation est d'abord signalée par A. Wardwell sur un autre textile à décor d'oiseau bicéphale (Cat. II-1 dans notre base de données). Cf. WATT, J. C. Y. et WARDWELL, A. , 1997, *When Silk was Gold … ,* p.144, cat. n° 36. Puis, cette clochette en forme de petit rond est constatée sur plusieurs décors du motif de l'oiseau de proie, comme les textiles Cat. I-12 B, Cat. I-14 et Cat. I-7 (fig. 77-79).

[1069] Trois aquamaniles métaliques en forme de faucon sont conservés jusqu'à nos jours. Sauf celui de la figure 80, il y a encore un vaisseau conservé au Musée l'Ermitage (inv. n°ИР - 1567) et l'autre au Museum für Islamische Kunst à Berlin. Cf. EVANS, H. C. et RATLIFF B. éds. , *Byzantium and Islam, Age of Transition 7th – 9th century*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Presse, 2012, New York, New Haven et Londres, p. 64-66, 234-235, cat. n° 38, 169.

[1070] PIOTROVSKY, M. B. et ROGERS, J. M. éds. , *Heaven on earth, art from Islamic lands*, Catalogue de l'exposition, State Hermitage Museum, Khalili Collection, 2004, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, p. 85, cat. n° 35; MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , « The Wine Birds of Iran from Pre-Achaemenid to Islam Times », *Bulletin of the Asia Institute,* 1995, vol. 9, p. 41- 97.

faucons comme le décor principal pour le textile cat. I-7, car ce dernier est toujours considéré comme une offrande diplomatique au sultan mamlouk. L'inscription sur le médaillon de l'aile, « la gloire pour notre seigneur, le sultan, le juste, le plus sage Nāṣir, al-Malik al-ʻĀdil al-ʻAlim Nāṣir (?) » exprime plus évidemment cette métaphore de son autorité.



Fig. 77



fig. 78



fig. 79



fig. 80

Fig. 77 Détail de décor d'un textile Cat. I-12B de cafetan, lampas, monde iranien oriental, 1ère moitié du 13e siècle, conservé dans la collection Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 5176 a-r ; n° 5285 a-k ; n° 5423.
Fig. 78 Détail de décor du textile Cat. I-14, lampas, Anatolie ou Iran ou Asie centrale, fin 12e à début du 14e siècle, conservé dans la collection Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 4905.
Fig. 79 Détail de décor du textile Cat. I-7, lampas, Asie centrale ou Est du monde iranien, 1ère moitié du 14e siècle, conservé au Kunstgewerbemuseum, Berlin, inv. n° 1875. 258.
Fig. 80 Aquamanile en forme d'oiseau de proie à décor gravé, à l'anse en forme d'un quadrupède, alliage de cuivre, Syrie ou Iraq, début du 9e siècle, avec l'inscription « Au nom de Dieu, la bénédiction de Dieu au propriétaire », conservé au Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai, aucun numéro inventaire communiqué ; H. 36,1 cm, longueur 31,6 cm, largeur 12,7 cm.

En comparant avec ces trois textiles du monde islamique, les étoffes fabriquées en Orient montrent un rapace plus concis sans détails sophistiqués, comme le coin de l'œil, les niveaux divers de plumes caudales, surtout l'absence de médaillon sur l'aile. La combinaison avec l'animal quadrupède est aussi ignorée. Ces différences figuratives expriment une adaptation primaire du motif selon la convention chinoise, dont l'importance est approuvée par les souverains mongols. Par ailleurs, le faucon ou l'aigle bicéphale, connu aussi en Asie de l'Ouest, admiré chez les Seljukides de Rûm, n'est pas constaté pour le moment chez les artisans qui travaillent dans l'empire des Yuan. Par contre, la figure de faucon aux ailes déployées y est reproduite. D'un côté, ces textiles indiquent clairement une relation plus proche entre les exemplaires d'Asie centrale avec les chinois. D'un autre

côté, il indique un certain décalage de compréhension du motif de faucon sous les règnes des turcs seljukides et des Mongols. Sans le côté fantastique, ces derniers préfèrent simplement une représentation naturelle de l'oiseau de proie, qui signifie éventuellement le pouvoir.

3.5.3 Griffons adossés

Le griffon, animal ailé, composite à tête de rapace et corps de lion, constitue un motif décoratif ancien, représenté dans plusieurs cultures occidentales et islamiques. Son apparition en Iran est constatée à partir de l'époque Achéménide[1071]. À l'époque mongole, cette créature fantastique est souvent représentée dans une scène de chasse (fig. 3, 88)[1072]. Liée avec sa fonction traditionnelle emblématique de la souveraineté[1073], elle peut être comprise comme une autorité dans la chasse royale, ou une métaphore d'un roi des animaux. Sur les étoffes, cet attribut royal est plus rehaussé et largement représenté. Cet animal fantastique est tellement connu à cette époque que sa figure est reproduite sur le textile chinois cat. II-3 (fig.81). Les textiles islamiques, prototypes éventuels du spécimen chinois, peuvent ensuite être groupés en trois types d'après leurs caractéristiques figuratives.

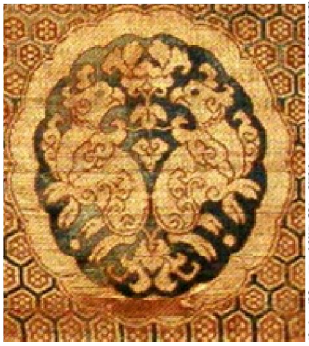


Fig. 81

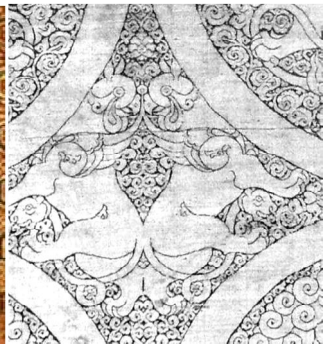


fig. 82

Fig. 81 Détail de décor en médaillon du textile Cat. II-3, Nord de la Chine, lampas, fin du 13e à début du 14e siècle, découvert dans le site de Jininglu, Mongolie-Intérieure.

Fig. 82 Détail de décor en médaillon du textile Cat. I-5, lampas, Asie centrale, 1ère moitié du 13e siècle, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1989.50

Malgré une position décorative secondaire, les griffons adossés sur le textile Cat. I-5 (fig. 82) constituent le premier type grâce à ses détails extrêmement enjolivés, surtout pour la queue terminée par une tête d'animal. Ce dernier détail n'est pas observé du tout sur les griffons des exemplaires suivants. Les textiles Cat. I-4 (fig. 83) et Cat. I-3 (fig. 84) à décor principal de griffons montrent un modèle attaché étroitement au griffon du premier type. Les oreilles dressées, la mèche

[1071] MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , « Le griffon iranien de Pise », *Kunst des Orients*, vol. 5, 1968, p. 71-72.

[1072] MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , 1992, *La céramique il-khanide…* , thèse doctorale, Paris, vol. II, p. 472-474, pl. 87b. Cf. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/447145 (6/12/2014)

[1073] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 2001, Paris, p.134.

derrière l'œil, les barbillons soulignés et même la fleur s'élevant à partir des fins des rémiges font reconnaître leur modèle commun. Mais la queue d'animal de ce deuxième type est simplement présentée par une touffe de crin, qui est une caractéristique figurative partagée avec le griffon du troisième groupe. Ce troisième type est représenté sur les textiles Cat. III-4 et Cat. I-2. Les griffons dans ce groupe se différencient remarquablement des deux premiers groupes : le bec aquilin rehaussé se rapproche du rapace pour cet animal fantastique. Il s'avère comparable avec l'aigle bicéphale sur le textile Cat. I-12 A (fig. 73), surtout pour la barbe sous le bec du griffon de Cat. III-4 (fig. 85). Puis les fleurs, au sommet de l'extrémité des ailes, ont la même forme, qu'un bouton ogival au dessus du calice de sépales.



Fig. 83



fig. 84

Fig. 83 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. I-4, lampas, Asie centrale (?), 13^{e}-14^{e} siècles, collection privée ; (Dessin Y. Zhai.)
Fig. 84 Détail de décor en médaillon du textile Cat. I-3, lampas, Asie centrale, 13^{e} siècle, Collection Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv.n° 5225.

Du point de vue diachronique, le griffon du troisième type est lié au modèle plus ancien, car le textile associé Cat. I-12A, pour la figure de rapace, est daté du 12^{e} siècle par ^{14}C. La chasuble, comportant le textile Cat. III-4 du troisième groupe, est rapiécée par un autre tissu en samit (voir catalogue cat. III-4) qui est un tissage populaire à une période antérieure à l'époque mongole. Donc, les textiles du deuxième type, conservant la queue de l'ancien type, constituent un chaînon intermédiaire entre le premier et le troisième type. Mais, une distance chronologique entre le premier et deuxième type n'est pas évidente. D'un côté, les médaillons, en double cercles séparés par huit petites rosettes, prouvent une relation étroite des deux spécimens du deuxième groupe. D'un autre côté, le fond d'un des spécimens, Cat.I-3, aux feuilles et palmettes très dense, est identique avec celui du textile Cat. I-5 du premier type. Les trois textiles des deux premiers types sont donc confirmés pour une production contemporaine. Dans ce cas, la distinction de la queue terminée par une tête d'animal exprime plutôt un degré différent de raffinement du motif, donc de la valeur de production.



Fig. 85

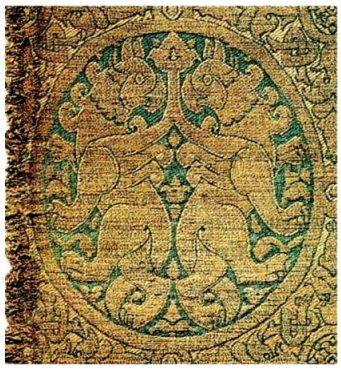


fig. 86

Fig. 85 Dessin de décor reconstitué du textile composant la chasuble Cat. III-4, lampas, Iraq ou Monde islamique oriental, fin 12e à 13e siècle, Nationalmuseet, Copenhague, inv. n° D633a (Dessin Y. Zhai.).
Fig. 86 Détail de décor en médaillon du textile Cat. I-2, lampas, Ouest de l'Asie centrale ou monde iranien oriental, 13e siècle, Cleveland Museum of Art, inv. n°1984. 344.

Une déduction d'origine de fabrication n'est pas confirmée par les comparaisons figuratives. A. Wardwell a signalé que la queue terminée par une tête d'animal constitue un caractère artistique d'Asie centrale orientale ou de Chine, à partir des exemples datés du 3e ou 2e siècle avant notre ère[1074]. En revanche, ce sont des exemples islamiques qui présentent une prédilection pour cette conception artistique à une période récente. L'auteur elle-même a mentionné un décor de sphinx à queue en forme de quadrupède provenant d'Afghanistan au début du 13e siècle[1075]. Puis, il y a encore des exemples comme un heurtoir aux dragons confrontés de la David Collection à Copenhague (inv. n° 38/ 1937) attribué aux seljuseljukides de Rûm au début du 13e siècle[1076] et une lampe à huile en bronze de forme féline du Musée du Louvre (inv. MAO 830) provenant de l'Iran oriental et datée des 11e – 12e siècles[1077]. Ces exemplaires suggèrent une instabilité d'idée décorative, surtout pour une longue durée chronologique. Pour cette raison, la considération de la technique est indispensable pour l'attribution d'objet. Mais, malheureusement, il y a toujours un manque d'informations crédibles dans ce domaine (voir Partie I Textile). Selon les recherches actuelles, les textiles des deux premiers types, dont la figure est distinguée du troisième type avec moins de caractères anciens, sont attribués à l'Asie centrale. Cette analyse d'évolution figurative ne peut aller plus loin.

[1074] WARDWELL, A. , 1992, *B. M. C. A.*, vol. 74, n° 10, p. 358, note 17.
[1075] C'est un bol en laiton des Ghaznavides, conservé au Kabul Museum (inv. n° KM 58. 2. 61). Cf. idem. p. 363, fig. 11.
[1076] FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. – M. K. , *Woven Treasures – Textiles from the World of Islam*, the David Collection, 1993, Copenhague, p. 49, fig. 10.
[1077] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, p. 76, Cat. n° 50.

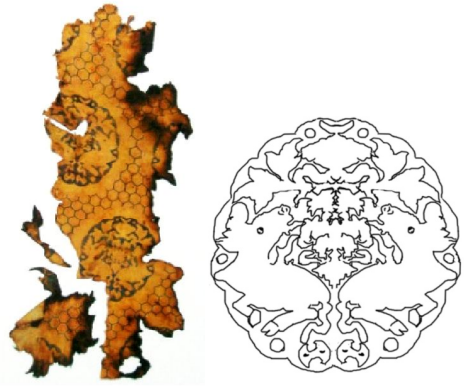


Fig. 87a b



fig. 88

Fig. 87 a, Fragments textiles, lampas, 14e siècle, provenant de la grotte Cagaan Chanan en Mongolie, conservés au Monglian Academy of Sciences, Oulan-Bator, inv. n° M-022 ; longueur 64 cm, largeur 29 cm, D. médaillon 17,2 cm.
b, Dessin du décor en médaillon du dernier textile (Dessin Y. Zhai).
fig. 88 Carreau à décor peint sous glaçure et de lustre, Iran, 13e siècle, conservé au Metropolitan Museum of Art, inv. n° 20. 120. 28 ; H. 14,9 cm. L. 27,9 cm.

La mutation figurative est moins importante sur les textiles islamiques par rapport au spécimen chinois Cat. II-3 à décor de griffon (fig. 81). Les caractéristiques, distinguant les textiles islamiques en trois groupes, sont rarement retrouvées. Le composite de griffon à tête de rapace et corps de lion est même changé pour un corps de bovidé ou de cervidé accroupi. La queue sans tête d'animal est par contre bien terminée par des vrilles. L'embellissement lobé est exagéré sur les oreilles, les ailes et la queue. Mais, l'expression des ailes en spirale symétrique provient probablement de la description des plumes à plusieurs niveaux des ailes, rappelant éventuellement les griffons des deux premiers types (fig. 82-84). La fleur de lotus-pivoine, volontairement liée aux ailes, trahit de plus une inspiration assurée des modèles islamiques. La fleur inversée au bas des animaux peut être un développement de cette dernière conception.

Par ailleurs, la grande mutation du griffon sur le textile chinois cat. II-3 peut être comprise davantage à l'aide d'un autre textile découvert au désert de Gobi en Mongolie (fig. 87a, b)[1078]. Ce dernier est à décor thématique du *xiniu wangyue*, « un animal unicorne fixe les yeux sur la lune », signifié par un croissant au sommet de nuage ou de fleur. Les animaux couchés, à tête tournée et levée et à flamme partant du dos, sont toujours reconnaissables. Une signification profane s'avère plus claire à cause des lingots d'argent posés près des queues d'animal, par rapport à la présentation

[1078] ELBEGDORJ, T. & SCHRÖDER, G. éds. , 2005, *Dschingis Khan und seine Erben*, p. 86-87, cat. n°65.

sur les textiles des Jin (fig. 62). Malgré la mauvaise conservation de ce textile, la technique de tissage, les couleurs du textile et les médaillons festonnés à 16 lobes[1079] identifient la même provenance avec le textile cat. II-3 à décor de griffon. Il s'agit plus que probablement d'une série de productions au sujet d'animaux emblématiques de bon augure. D'après cette comparaison, le griffon, selon une convention chinoise, serait interprété comme un animal mythique de bon signe, à l'analogue de la licorne bovine chinoise. Il est donc raisonnable de remplacer le corps de lion, « originaire » du griffon, par un corps de bovidé ou de cervidé. Cette adaptation du motif étranger présente en fait une compréhension de la composition artistique d'origine, mais avec une interprétation propre aux artisans locaux.

3.5.4 Sphinx adossés



Fig. 89



fig. 90



fig. 91

Fig. 89 Plat à pâte siliceuse, à décor gravé, peint en glaçure colorée, type *lakabi* (« peint » en persan), Iran, milieu du 12e siècle, conservé à la Freer Gallery of Art, Washington D. C., inv. n° F 1929. 11 ; D. 23,2 cm.
Fig. 90 Miroir à décor moulé aux deux sphinx, bronze, Iran oriental ou Anatolie, 12e - 13e siècles, conservé au Musée du Louvre, inv. n° OA 3945 ; D. 11,2 cm.
Fig. 91 Dessin de décor du textile Cat. I-6 de caftan, samit façonné, début du 13e siècle, Nord de la Chine, provenant du site funéraire Mingshui, Mongolie-Intérieure.

Le sphinx, animal filin souvent ailé à tête humaine, est le deuxième motif constaté sur le textile chinois cat. I-6. Sa représentation peut être remontée jusqu'à la haute antiquité en Mésopotamie[1080]. Dans le monde iranien, il apparaît au moins à partir de l'époque Achéménide, par exemple sur le relief à Persépolis[1081]. À la suite de son iconographie dans l'art sassanide[1082], l'animal composite

[1079] La taille du médaillon, d'un diamètre d'environ 17 cm, est aussi identique pour les deux textiles. Cf. KUHN, D. & Zhao Feng éds. , 2012, *Chinese Silks…* ,p. 342, fig. 7. 13a.
[1080] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, p. 138.
[1081] BAER, E. , 1965, *Sphinxes and Harpies …* , p. 22-23, fig. 36, 39.

survit à l'époque islamique, représenté surtout aux 12e - 13e siècles, lié probablement avec les Seljukides. La figure d'animal est souvent illustrée à corps de profil mais à tête de face au lieu de profil. Son emploi est largement observé sur des objets artistiques variés, comme la céramique (fig. 89[1083]), le métal (fig. 90[1084]) et le textile (fig. 92[1085]). Une connotation du soleil du sphinx à l'époque antique prépare sa signification positive à l'époque islamique (associée souvent à la lumière, au paradis, à la bénédiction, tc. …[1086]) confirmée par les inscriptions accompagnant le motif. Par exemple, l'inscription sur le textile dans la collection Abegg-Stiftung (fig. 92) est composée d'une phrase courte « bénédiction et bienfaisance à son propriétaire », répétée en miroir sur le médaillon externe[1087]. Par ailleurs, le sphinx est aussi fréquemment accompagné d'autres animaux fantastiques, comme le griffon (fig. 88) ou la harpie[1088]. Ce type de combinaison exprime une sorte d'estime chez les artisans iraniens pour ces motifs zoomorphes composites.



Fig. 92



fig. 93



fig. 94

Fig. 92 Détail de médaillon d'un fragment textile, lampas, Mésopotamie (?), du 11e au 12e siècle, conservé dans la collection Abegg-Stiftung, Riggisberg, inv. n° 935.
Fig. 93 Détail de médaillon du textile Cat. I-5, lampas, Asie centrale, 1ère moitié du 13e siècle, Cleveland Museum of Art, inv. n° 1989.50.
Fig. 94 Détail de médaillon du textile Cat. I-11, lampas, monde iranien oriental, milieu du 13e siècle, Cleveland Museum of Art, Cleveland, inv. n° 1990. 2.

[1082] Il s'agit un sceau à sphinx de profil. Cf. idem. fig. 38.
[1083] Cf. http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9792 (7/12/15)
[1084] BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, p. 141, cat. n° 104. Il y a deux autres miroirs avec le même décor, attribués au Khorasan, au début de 13e siècle, conservés au Victoria & Albert Museum (inv. n° 928. 1886 et 442. 1887). Cf. MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , 1982, *Islamic metalwork from Iranian world*… , p. 130-132, cat. n° 58, 59.
[1085] OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, *MittelalterlicheTextilien II*… , p. 143-145, Cat. n°84
[1086] BAER, E. , 1965, *Sphinxes and Harpies … ,* p. 56-66.
[1087] BLAIR, Sh. , « A Note on the Prayers Inscribed on Several Medieval Silk Textiles in Abegg Foundation », in *Islamische Textikunst des Mittelalters Aktuelle Probleme*, Abegg-Stiftung, 1997, Riggisburg, p. 129, fig. 70-71
[1088] Par exemple, un bol en bronze, conservé au Victoria & Albert Museum (inv. n° 1948. 1899), est orné d'une harpie sous le fond du récipient et d'un sphinx au fond à l'intérieur. Son origine est attribuée à l'Iran oriental, au 12e siècle. cf. MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , 1982, *Islamic metalwork from Iranian Lands*… , p. 92-93, cat. n° 25.

Le sphinx, représenté sur le textile chinois, présente une figure semblable à son image dans l'art seljukide : un visage humain de face avec un corps félin, plutôt de lion à cause des crins sur le buste. Malgré l'absence de tissu islamique au même motif, il est évident de remarquer que le geste de l'animal est inspiré des exemplaires contemporains à décor de quadrupède (fig. 93, Cat. I-5 ; fig. 94, Cat. I-11) : le corps dressé soutenu par une patte antérieure et deux pattes arrières en marche ; les ailes s'unissant et terminées par une fleur. Selon le détail des plumes de l'aile, la reproduction chinoise évoque plus le textile Cat. I-5 à l'origine attribuée d'Asie centrale. Mais la queue, avec la même situation que les spécimens de griffon, n'est pas embellie, elle non plus, par une tête d'animal à l'extrémité. Par ailleurs, la tête couronnée ressemble beaucoup au personnage sur le fragment cat. I-1 A, découvert dans le site funéraire de Yan hu à Xinjiang (fig. 4A). Ce couronnement trahit aussi une poursuite de la Selon ces comparaisons, un prototype éventuel du textile Cat. I-6 serait un textile contemporain fabriqué en Asie centrale ou par un artisan issu de cette région.

Les deux dernières inspirations de décors islamiques sont déjà éloignées du thème de la chasse, mais liées à une scène de poursuite d'animaux. Leur apparition sur le textile chinois est, d'un côté, due à leur popularité (pour le griffon) ou à une nouvelle prospérité (pour le sphinx) dans le monde islamique à partir du 12^{e} siècle. D'un autre côté, leur acceptation est facilitée plutôt par une interprétation de bon augure pour ces deux animaux fantastiques. Le symbole de la souveraineté du griffon est alors négligé. Ce dernier point montre la même motivation des artisans iraniens pour transmettre les motifs zoomorphes merveilleux.

Plusieurs motifs mentionnés dans ce chapitre sont plus au moins liés aux animaux présentant une scène de chasse. La cynégétique est considérée comme une coutume ou une manière de vivre partagée entre les peuples non sédentaires, Khitan, Jurchen et mongol. Ce sujet constitue naturellement une voie importante pour ces échanges artistiques. Pendant les transitions, certaines expressions paisibles sont petit à petit séparées du thème de la chasse, attachées plus fortement à la convention traditionnelle chinoise, comme le « charme de l'étang » et le cerf en marche, ou tenant la fleur au bec. Quant aux transitions d'avantage dans le monde islamique, les présentations d'affrontement d'animaux appartiennent au thème cynégétique familier des artisans islamiques. Il est difficile de les reconnaître comme issus de l'art chinois. Par contre, ce sont des présentations sereines plus reproduites par les artisans islamiques. Par ailleurs, les animaux fantastiques sont

beaucoup admirés comme un sujet décoratif. La transition de ces motifs est remarquable pendant les échanges artistiques réciproques. Les artisans iraniens, ainsi que les chinois, tendent à les choisir ou à les accepter dans leur propre culture. Cette prédilection de bons signes ou le souhait de bénédiction est généralement partagé par les artisans des deux pays à l'époque mongole.

Bilan :

Dans cette dernière partie, deux groupes de motifs sont discutés, se distinguant généralement comme les motifs de l'autorité et les motifs liés à la chasse. Les premiers sont plus faciles à définir : le dragon et le phénix, remarquables comme emblèmes de souveraineté. Les derniers comportent certains motifs zoomorphes, servant à présenter la scène de chasse au début, mais évoluant plus tard pour un thème serein, comme le motif du cygne ou de l'oie, le motif du cerf. Le thème serein varie, se mélangeant avec les expressions traditionnelles chinoises. Ce sont ces motifs, après processus tranquillisant ou « sinisant », qui sont clairement reproduits sur les textiles islamiques, comme le dragon et le phénix. Dans l'autre sens d'échange, les motifs inspirés du monde islamique, sont observés sur les fabrications chinoises. Ce sont les motifs du faucon, du sphinx et du griffon, détachés de la chasse royale, considérés plutôt comme un symbole de l'autorité dans le monde islamique. À l'exception du premier, toujours compris comme un rapace dominant, les deux derniers sont réinterprétés d'après leur imitation chinoise : animaux merveilleux de bon augure.

Pendant la transition des motifs, une référence de l'évolution du motif dans le pays original permet d'analyser certains changements figuratifs, et d'identifier un prototype probable. De cette manière, les motifs du dragon et du phénix sur la céramique ilkhanide peuvent être mis en relation avec le modèle des Jin. Même pour le motif d'oiseau avec les ailes déployées ou au thème du « charme de l'étant » , une attache entre la reproduction islamique et l'art des peuples du nord non sédentaires est avérée.

Après les comparaisons des motifs, une différence de qualité sociale de ces deux matières est remarquée. La répétition fréquente et monotone des motifs sur céramique favorise l'identification de leur prototype. Mais les exemples en textile se présentent beaucoup plus variés et aléatoires. Cela est particulièrement représenté par la transition des motifs du dragon et du phénix. Également pour les motifs du monde islamique reproduits en Chine, les rares exemplaires de la figure peuvent difficilement démontrer un prototype précis. Néanmoins, c'est une observation identique prouvée par les deux matières des deux pays.

Conclusion générale

Les deux premières parties sont consacrées aux deux études séparées sur les matériaux différents qui représentent les échanges artistiques à l'époque mongole. La première partie comporte un catalogue des spécimens textiles qui permet d'acquérir un panorama fidèle de la mode populaire en Eurasie à l'époque. La majorité est destinée à éclaircir les facteurs décoratifs provenant de cultures différentes ; certaines innovations en découlent. De plus, deux fragments du type *jindazi* à la croisure différente du tissage broché démontrent un essai de nouvelle technique du lampas. Quant à la deuxième partie concernant les céramiques, les comparaisons au niveau technique sont issues de l'examen scientifique. Sans introduction particulière du corpus, l'étude est construite sur les données des découvertes archéologiques sur la route maritime et des thèses récentes de doctorat. Ces dernières illustrent une situation assez complète et renouvelée pour la poterie fabriquée à l'époque mongole. D'après les études de matériaux, les innovations techniques ou décoratives sont constatées, provenant particulièrement du nord de la Chine. Ce phénomène commun oriente la recherche des motifs se concentrant sur un écart entre les cultures des peuples du nord et les sédentaires. Dans la dernière partie, deux groupes de motifs sont comparés. L'étude des motifs représentant l'autorité, le dragon et le phénix, démontre une évidence dans le monde iranien, amenée par le nouveau pouvoir mongol. Les motifs de scène de chasse (le cygne, le cerf, etc. …) montrent des échanges plus complexes que ceux du groupe précédent. Ces échanges comportent en fait certaines évolutions de l'interprétation des motifs.

Les conclusions apportées par les discussions précédentes sur les échanges artistiques se développent en trois domaines, afin de répondre aux trois objectifs posés au départ : mise en évidence des transferts décoratifs et techniques ; explication des relations entre les deux véhicules artistiques (le textile et la céramique) et rôle du peuple mongol pendant ces échanges artistiques.

1. Échanges artistiques au niveau décoratif et technique

A. Échanges au niveau décoratif

Les « échanges artistiques » sont la partie principale mise en évidence par cette recherche. La similarité d'apparence constitue le critère fondamental pour composer le corpus de l'étude. Les échanges au niveau décoratif sont donc évidents à identifier, y compris certaines compositions décoratives, l'emploi de certaines couleurs et les motifs. L'analyse de la composition décorative dans les quatre catégories de textiles éclaircit les contributions des pays iranien et chinois dans la « mode » du *nasij* à l'époque mongole. Dans ces quatre catégories, les textiles montrent d'un côté une continuité successive des exemples antérieurs, d'un autre côté certaines modifications pour s'adapter aux nouveaux besoins décoratifs. Le « mode international » dans la catégorie II se développe probablement à partir de l'arrangement en quinconce du *jindazi* avec de riches embellissements à l'intervalle, conformément au goût de l'art islamique. Les rayures de la catégorie III, populaires pour les textiles dans le monde islamique favorisant des décors d'inscriptions sans partition, sont à l'époque mongole coupées en secteurs carrés ou rectangulaires afin de s'adapter aux motifs importés. Quant à la catégorie IV, une stylisation de la vigne se produit sur les spécimens chinois, inspirée d'une organisation ondulée constatée sur les textiles islamiques.

Les discussions sur la céramique montrent que l'emploi de certaines couleurs fait partie des échanges décoratifs. Pour le côté chinois, le développement des décors polychromes et des glaçures à couleur éclatante est remarquable à l'époque mongole. C'est ce qui le différencie des poteries des Song, qui sont souvent considérées comme les exemples de haute esthétique du point de vue des lettrés. D'abord, la porcelaine « blanc d'œuf », comme céramique monochrome, améliore la couleur blanche en blanc bleuté. Cette création installe éventuellement une base du développement du décor polychrome à plusieurs cuissons. La céramique à glaçure turquoise constitue la seconde mutation remarquable attribuée à l'époque mongole. Elle est observée dans la manufacture officielle, et largement utilisée en architecture. Le type *fahua*, célèbre pour cette couleur, se dégage de la famille traditionnelle des glaçures colorées plombifères. Discuté plutôt dans cette étude pour le décor peint, et également utilisé comme colorant de la glaçure, l'emploi du pigment bleu cobalt démontre manifestement un accord avec la céramique islamique. Quand à la céramique polychrome, une continuation du type rouge et vert sur glaçure à Jingdezhen commence

une nouvelle orientation du développement de la poterie officielle, le décor polychrome sur glaçure. Les types *wucai, doucai* des Ming sont alors développés sur cette base.

Du côté iranien, par rapport au précédent, la céramique est très souvent multicolore. À cet égard, elle ne présente pas d'évolution plus considérable qu'à l'époque précédente. L'imitation islamique du céladon peut être considérée comme un essai important inspiré de la céramique chinoise, à la suite de l'invention de la pâte siliceuse. Quand au décor polychrome, le *lâjvardina* présente au contraire une simplification de la variété de couleur, par rapport à son « ancêtre », le type mînâ'i. Le développement de la peinture à pigment de chrome, comparable avec le dessin noir d'oxyde ferrique sur la céramique chinoise contemporaine, démontre plutôt un emprunt de la technique syrienne. Mais l'emploi de ce colorant métallique prépare la naissance du carreau à « ligne noire » du 15^{e} siècle en Asie centrale.

Cette cohérence de l'emploi des couleurs présente en fait une tendance en Chine à développer les pratiques familières aux potiers islamiques. Ce phénomène n'est pas original, car aux 8^{e} et 9^{e} siècles, un goût différent au niveau décoratif pour un marché étranger a été observé sur les productions du type Changsha. Mais cette fois-ci sous le règne des Mongols, cette préférence des couleurs est aussi présente sur la poterie destinée au marché interne. Par ailleurs, ce type d'adaptation locale fait penser à l'imitation islamique du céladon. Certaines formes de ce type de récipients gris-vert sont complètement indigènes, évidemment, afin de plaire à la clientèle locale.

La troisième partie est consacrée à une analyse des motifs communs aux textiles et aux céramiques. Cette analyse illustre en fait des échanges iconographiques. Grâce à ces motifs découverts sur plusieurs types de supports, l'époque mongole est considérée comme une période riche d'échanges artistiques en général. D'abord, l'étude met en lumière une différence des représentations de dragon et de phénix sur le textile et la céramique. Les figures des deux animaux fantastiques sont reproduites d'une manière constante sur la céramique, surtout sur les carreaux ilkhanides. Par contre, une variété comparable avec les exemples chinois, est retrouvée sur les textiles islamiques contemporains. Cette observation ne correspond pas à l'hypothèse que le textile soit un médiateur pendant le transfert de motifs pour la céramique iranienne.

Ensuite, la recherche dans la troisième partie amène les discusions à un niveau plus profond de l'échange artistique : la réinterprétation de motifs avec des contextes changés. Il s'agit

essentiellement de transferts de motifs. Une combinaison du phénix et du *qilin,* métaphore d'un talent extraordinaire, évolue en un conflit d'animaux représenté sur un manuscrit persan. Le motif de griffon (ex. Cat. II-3) est considérablement modifié avec un corps d'herbivore sur un textile chinois, avec une compréhension probablement venue du motif de licorne chinoise, *le xiniu*. Réciproquement, ce type d'animaux fantastiques chinois, comme ce dernier et le *qilin*, est représenté en forme d'antilope en flamme sur des étoffes islamiques. Les exemples ci-dessus démontrent une situation où l'interprétation originale est renouvelée par les artisans avec leur propre culture. En revanche, il y a un autre cas où les caractères physiques du motif sont bien gardés dans la reproduction, toutefois apparemment avec une durée limitée et sous certaines conditions. L'emploi du motif de dragon se borne à la céramique architecturale à l'époque mongole. Sur le textile à fil d'or fabriqué en Chine (Cat. I-8), les faucons affrontés conservent un aspect occidental qui a été beaucoup observé dans les arts de l'époque Tang, dernier apogée des échanges commerciaux et culturels entre les pays de l'Ouest et la Chine. La fidélité figurative implique une compréhension de la signification du motif, car autrement l'innovation et/ou le changement seraient trahis. Sur les exemples plus tardifs, le motif de dragon est illustré comme un adversaire de phénix sur un manuscrit persan, qui correspond aux idées traditionnelles iraniennes sur l'*ezhdehā* et le *simorgh*. Quant au motif de faucon aux ailes déployées, certains spécimens (Cat. II-4, 5, 6) présentent une évolution figurative, en même temps qu'un affaiblissement de son identification comme faucon (ex. Cat. II-6). Comme le remplacement de la chasse au cygne par le thème du « charme de l'étang », la présentation plus sereine de l'oiseau (le faucon) s'adapte mieux au contexte traditionnel chinois provenant d'une culture sédentaire typique. L'acceptation d'un motif importé dépend de la manière de sa réinterprétation. Il s'agit soit d'un changement figuratif familier à la culture locale, soit d'une nouvelle compréhension.

B. Échanges au niveau technique

Par rapport à l'échange au niveau décoratif, il est beaucoup moins évident d'identifier un échange au niveau technique. Le « transfert de technologie » est divisé en trois types d'après les chercheurs céramologues [1089] : le « transfert local de technologie » qui est réalisé par l'immigration

[1089] Il s'agit « Local technology-transfer », « Remote transfer » et « Transfer by reconstruction ». Cf. N. WOOD et al. éds. , *Science and Civilisation in China : Chemistry and Chemical Technology (part XII) – Ceramic technology,* vol. V,

des artisans dans un environnement semblable à l'origine ; le « transfert lointain » apparu dans un endroit avec des conditions naturelles différentes où des imitations sont réalisées avec des matières différentes de l'origine ; le « transfert par reconstruction » dont la reproduction est copiée avec des matériaux équivalents grâce à une compréhension des principes de technique et de matériaux. Un vrai transfert de technologie est strictement considéré avoir lieu seulement à la première ou à la troisième situation. Conformément à cette définition, le transfert de technique existe seulement dans le domaine textile à l'époque mongole.

D'après l'évolution de la technique de tissage, la technique de lampas est largement utilisée sur le textile à filé métallique à l'époque mongole. Son surgissement reste encore obscur. Mais, d'après les fragments fabriqués dans le monde islamique et en Europe, les experts des textiles anciens déduisent deux moyens éventuels pour son développement : l'un provenant de la technique des samits, l'autre via la technique à liage repris. Mais, l'apparition de cette nouvelle structure de tissage en Chine s'avère cependant assez brutale, au contraire du processus décelable en Occident. Cette technique est directement importée par les migrations des tisserands de l'Asie centrale ou du Moyen-Orient. Dans ce cas, un transfert de technique se produit certainement.

Quant à la céramique, la situation est beaucoup plus ambiguë. Les ressemblances entre les poteries des deux pays sont classifiées d'après les savoir-faire des potiers. Mais aucune évidence ne peut être confirmée pour démontrer une relation directe avec la technique étrangère. Par rapport à cette obscurité, la succession des savoir-faire traditionnels dans chaque pays s'avère importante pour une imitation d'aspect. L'imitation de la couleur du céladon provient du savoir-faire traditionnel de la glaçure islamique, où l'étain fonctionne comme agent opacifiant, les éléments métalliques (du fer et du chrome) comme colorants. La technique du petit feu pour le décor *lâjvardina* à l'époque mongole succède au principe du *mînâ'i* de l'époque seljukide. En même temps en Chine, le décor polychrome sur couverte commence à se développer sur la porcelaine de haute qualité, mais lié étroitement avec le décor *rouge et vert* apparu sur la poterie du type Cizhou. La contribution des savoir-faire traditionnels occupe une place capitale pour fabriquer une nouvelle production, même dans les cas d'imitation. Dans ce cas, aucun vrai transfert technique ne peut être admis. En revanche, il ne faut pas nier des changements techniques ou des moyens inhabituels, amenés par l'imitation : par exemple, l'invention de la pâte siliceuse pour la poterie islamique ;

Cambridge University Press, 2004, Cambridge, p. 710-11.

l'emploi de nitrate de potassium pour obtenir une glaçure alcaline turquoise chez les potiers au nord de la Chine ; et l'utilisation redondante de l'engobe sur la pâte porcelaineuse sous couverte turquoise au sud. Les poteries importées stimulent certainement l'imitation d'aspect qui provoque les changements ou innovations au niveau technique. Mais, il n'y a pas malheureusement de transfert technique essentiel à l'époque mongole dans le domaine de céramique, au moins qui ne soit pas perceptible actuellement.

Il y a une différence entre les échanges artistiques représentés sur les textiles et ceux sur les céramiques à l'époque mongole. Les transferts, non seulement au niveau décoratif mais aussi au niveau technique, ont lieu dans le domaine textile. Quant à la céramique, les changements au niveau technique sont provoqués par l'imitation de l'apparence, mais développés sur la base des savoir-faire traditionnels.

C. Balance entre les pays iranien et chinois

Après les conclusions sur les échanges artistiques au niveau décoratif et technique, une vue globale apparaît entre les deux pays.

Apparemment, l'inspiration de l'Est l'emporte sur celle de l'Ouest. Les motifs d'origine chinoise sont plus observés dans l'art iranien que l'acceptation des décors islamiques en Chine pendant cette période. Cet effet est lié avec un déséquilibre des échanges de productions entre les deux pays. Une situation hégémonique de la céramique chinoise est affirmée par les découvertes archéologiques sur la route commerciale maritime. La poterie chinoise couvre un marché plus large que la céramique du monde iranien. Surtout, la céramique islamique est rarement parvenue en Chine. Son apparition à l'époque mongole est constatée seulement dans les sources documentaires. Un vase iranien, de la meilleure qualité d'après la description de son décor, est considéré comme un objet rare, apprécié par le poète lettré Wu Lai. Malgré le splendide décor, l'infériorité de la poterie islamique est liée profondément à la qualité de la matière elle-même. Dans le domaine du textile, ce déséquilibre est moins présent. Cela est affirmé au moins par la venue des tisserands du monde islamique. Par conséquent, le transfert de motifs en sens inverse est constaté dans ce domaine, malgré la présence momentanée de ces motifs. Également, le seul vrai transfert technique constatable d'après cette étude est la technique du tissage du lampas.

Ces déséquilibres des échanges artistiques à l'époque mongole sont constatés dans les sens de transfert, d'après les matériaux et aux niveaux décoratif et technique. Les deux parties suivantes se déploient afin d'expliquer ce phénomène.

2. Différences fondamentales entre le textile et la céramique

La présentation des échanges artistiques concernant les deux matériaux ci-dessus répond partiellement à la question : quelle est la relation entre la céramique et le textile dans le transfert artistique ? Cette présentation s'oppose à l'idée traditionnelle que le textile constitue un intermédiaire pour la « sinisation » des céramiques ilkhanides. Les deux matériaux (comme deux véhicules principaux des échanges artistiques) présentent en fait certaines dissemblances, par exemple la différence du même motif concret et les niveaux différents de transferts artistiques. Elles sont effectivement liées avec d'un côté les différences inhérentes de la nature des matériaux, et d'un autre côté, les différences de leur qualité sociale à l'époque.

A. Différences inhérentes de la nature des matériaux

Le transfert technique du tissage reflète qu'il y a plus de connaissances partagées entre les artisans des différents pays. Concrètement pour les textiles à filé métallique, ces connaissances communes concernent les compréhensions des matériaux (soie, coton, lin et filé métallique) et des moyens pratiques (fonction du métier à tisser, par exemple). Chaque étoffe comporte elle-même les informations de son tissage. À partir de cette caractéristique commune dans le domaine textile, l'imitation d'un tissu peut entraîner réellement l'évolution de la technique. C'est aussi grâce à elle que cette évolution peut être déduite de nos jours. Le transfert des moyens pratiques peut donc être rapidement et directement réalisé par les migrations des tisserands, comme cela s'est passé à l'époque mongole.

Par ailleurs, les échanges antérieurs de textiles établissent une base permanente des connaissances sur les matériaux et les moyens, partagée en général entre les tisserands du Moyen-Orient et ceux du monde chinois, avant l'époque mongole. D'abord, le secret de la sériciculture a été dévoilé à l'Asie centrale au 6^{e} siècle et au Moyen-Orient plus tard. La région entre la Mer Noire et la Mer Caspienne a été connue pour la fabrication de la soie grâce aux voyageurs musulmans avant l'invasion mongole. Deuxièmement, le filé métallique, considéré comme une

matière persane ou arabe, a attiré l'attention des empereurs de l'Empire du Milieu. Les deux types de filé métallique, en forme de lame plate d'or ou composé de lamelle d'or enroulée d'une âme, apparaissent tous les deux à l'époque Tang : le type de lame plate sur l'exemple de Dulan ; le fil en lamelle enroulée sur l'exemple dans la relique du temple Famen. Troisièmement, la technique des samits acceptée par les artisans des Tang démontre le dernier facteur essentiel unifié entre les mondes du Moyen-Orient et de la Chine. Les fonctions de chaîne (pièce, liage) et de trame (fond, flotté) dans un textile *compound* sont uniformisées. À partir de ces trois points, le transfert de la technique du lampas apparaît en Chine à l'époque mongole, sans un processus distinct d'évolution.

Très différent du domaine textile, les poteries iraniennes et chinoises ne montrent aucune relation directe au niveau technique. Les ressemblances d'aspect sont dues aux deux systèmes indépendants de savoir-faire des deux pays. La discordance fondamentale provient de la confusion du matériau essentiel : le kaolin. Malgré la perception de la terre *al-sîniya* par Biruni, le kaolin n'a été connu qu'à partir du 18^{e} siècle en Occident. La différence des matériaux dans les deux pays aboutit à deux savoir-faire indépendants. La porcelaine, produit de la cuisson de matériaux particuliers, est difficilement imitée par des moyens empiriques de l'époque. Pour cette raison, l'imitation de l'importation chinoise n'a pas stimulé la fabrication d'une vraie porcelaine dans le monde islamique à l'époque médiévale.

B. Différences de qualités sociales

Le déséquilibre au niveau de l'échange technique représenté entre le textile et la céramique est probablement lié avec la grande différence inhérente de ces deux matériaux. Quant à la discordance constatée sur les échanges décoratifs, leur qualité sociale joue un rôle très important.

Les corpus sélectionnés conduisent en quelque sorte à ce déséquilibre. Le textile à fil d'or, *nasij*, constitue évidemment une production luxueuse. À l'époque mongole, sa fabrication, d'après l'histoire des Yuan, est seulement sous le contrôle du gouvernement. D'après l'histoire officielle des Yuan, il y cinq manufactures du *nasij* à la cour : trois établissements subordonnés au *Gongbu* 工部 (Ministère des travaux et de l'artisanat), deux soumis au *Chuzheng yuan* 储政院 (Bureau assistant au prince héritier). Ce type de textile compose d'un des habillements officiels des hiérarchies supérieures, particulièrement pour le banquet impérial annuel, *jîsün*. Cette qualité sociale chez les

Mongols coïncidente à une des conventions dans le monde islamique, à propos de tissu. Trois exemples rares avec des inscriptions déchiffrables démontre que le *nasij* est considéré comme le textile de *tirâz* à cette époque. Ce dernier, destiné à fabriquer la robe d'honneur, *khil'a*, apporte également une certaine autorité aux classes princières et à la noblesse dans le monde islamique.

La qualité sociale du textile à fil d'or chez les Mongols rassemble les significations de la hiérarchie officielle dans le monde chinois et le sens de l'autorité ; cela en fait un présent diplomatique. Cette unification des valeurs prestigieuses permet la distribution de ce type de production entre les classes supérieures identiques dans l'empire, plus tard les quatre khanats des Mongols en Eurasie. L'attache étroite avec ces bénéficiaires très limités cause effectivement la présentation assez homogène de ce type de textile, qui unifie ou mélange les facteurs décoratifs variés apparus dans les territoires.

D'un côté, une forte inspiration chinoise aperçue sur le textile est probablement liée avec un statut supérieur, au moins à l'apparence, du khanat de Khubilaï, par rapport aux autres khanats descendants de Gengis Khan. D'ailleurs, ce phénomène peut être considéré comme la suite des échanges artistiques précédents entre l'Asie centrale et les territoires dynastiques Chinois. Car les tisserands de l'Asie centrale, les ouïghours connus pour leur technique des étoffes à fil d'or, ont servis longtemps sous les Khitan, les Jurchen, et probablement les Song. De plus, l'Asie centrale est la première région qui se rend au Gengis Khan pendant ses conquêtes. D'un autre côté, le *nasij* est toujours considéré en Chine comme un textile aux motifs étrangers. Cela constitue un des caractères qui distinguent le *nasij* des types traditionnels de textiles à fil d'or chinois. Cette distinction est confirmée dans les documents historiques : les noms transcrits du *nasij*, comme *nashishi* 纳什失 纳石失, *nachisi* 纳赤思, *nachiti* 纳赤惕 etc. … , se présentent toujours parallèlement avec le nom *jinduanzi* 金段子 (l'étoffe à fil d'or) ou *jindazi* 金搭子 qui indique les types traditionnels. Au sujet de la perception des motifs, il semble une contradiction au point de vues extrême-oriental et occidental. Ce dernier est attiré plutôt par les motifs sinisés. En fait, cette « contradiction » ne traduit qu'un fait de mélange représenté sur ce groupe de textiles. Les motifs provenant des cultures différentes illustrant le sens de l'autorité - comme le dragon, le phénix, le faucon, le griffon et le sphinx - sont intégrés dans les décors destinés au *nasij*. Pour cette raison, les échanges artistiques de l'ouest à l'est sont uniquement observés sur les textiles.

Par rapport au corpus des textiles, le corpus de la céramique ne se borne pas aux productions destinées à la cours. D'un côté, les ressemblances des couleurs sur la céramique chinoise sont observées sur les productions dans les officines différentes. D'un autre côté, la manufacture officielle, *Fuliang ciju* 浮梁瓷局 à Jingdezhen, n'est créée qu'en 1278. Ses productions ne sont pas suffisantes pour présenter une vue complète pour l'époque mongole, surtout pour la période des premiers quatre grands khans. La céramique a un rôle plus important comme marchandise pour une clientèle beaucoup plus vaste, par rapport à la production privilégiée des textiles à fil d'or. Pour cette raison, la céramique montre une attache moins rigoureuse avec les souverains mongols. Donc, les goûts décoratifs sont plus variablement illustrés.

D'abord, les productions des officines de Cizhou, où se trouvent toutes les techniques évoluées à l'époque suivante, sont toujours considérées comme une poterie populaire. Mais, elles constituent des ustensiles consommables comme contenants de boissons à la cour des Khitan, des Jurchen et des Mongols. Sa prospérité au nord de la Chine est confirmée par les découvertes archéologiques qui livrent des données à grande échelle. Soit au fur et à mesure des immigrations des potiers du nord, soit à cause d'une intention préalable des dominants mongols, ses techniques sont finalement développées dans la manufacture impériale des Yuan

Ensuite, une variété des clients dans le monde iranien est surtout illustrée par les importations sur la route maritime. Selon les découvertes archéologiques, surtout dans le Golfe Persique, le changement d'échange est principalement présenté par un déplacement des ports actifs. Quant aux productions, les types se succèdent à l'époque précédente. D'un côté, une mutation subtile est constatée sur une variété de provenances du même type d'importation, comme le céladon : non seulement celui de Longquan, mais aussi ceux fabriqués dans la province Fujian, même en Thaïlande pour une période un peu postérieure. D'un autre côté, les nouveaux types de céramiques apparaissent au fur et à mesure de leur surgissement dans le pays d'origine, comme les porcelaines du type Qingbai et du type « blanc d'œuf ». C'est lié directement à l'intérêt économique. Du côté des potiers chinois, ce sont rarement considérés comme des productions prestigieuses, même pour les premiers bleu et blanc découverts en Asie du Sud-est. Mais du côté des clients ou des marchands du Moyen-Orient, ces importations sont en général de qualité supérieure aux poteries locales, même les plus raffinées à pâte siliceuse à décor du lustre, du *lâjvardina*, etc. … . Concrètement, selon les qualités différentes des importations, les clients peuvent être déduits : la

classe aristocratique, les khans, les princes, les sultans qui soutiennent très souvent directement les grands marchands ; les classes des courtisans, des officiels, des religieux, des marchands eux-mêmes qui sont privilégiés avec des moyens considérables.

Enfin, quant à la porcelaine bleu et blanc, son apparition sur les sites archéologiques au Moyen-Orient est principalement attribuée à une période postérieure. Différemment de la situation en Asie du Sud-est, cette nouvelle importation est parvenue en Iran en quantité après l'aboutissement technique de sa fabrication en Chine. Cela peut être attesté par le groupe conservé aujourd'hui dans les collections précieuses de Topkapi Saray en Turquie et du sanctuaire Ardebil en Iran, attribuées effectivement à l'époque mongole. Considérées comme des offrandes diplomatiques, elles sont directement destinées plutôt aux il-Khans. Pour ce dernier groupe, la découverte récente à Jingdezhen, livrant plusieurs bleu et blanc avec l'inscription de poèmes persans, suggère qu'il devait y avoir des peintres ou des calligraphes étrangers participant à leur fabrication. Les motifs remarquables dans les échanges artistiques sont plutôt retrouvés dans les décors des porcelaines bleu et blanc, fabriquées dans la manufacture impériale. Leurs modèles décoratifs sont fournis par le département officiel des peintures*, Hua ju 画局,* qui est subordonné au même *Jiangzuo yuan 将作院*, (équivalent au *Gongbu,* le ministre des travaux et des artisanats) que la manufacture officielle à Jingdezhen.

Considérée comme une marchandise, la céramique reflète la qualité sociale de deux ensembles de participants : les potiers locaux et les clients indigènes ou étrangers. Les facteurs décoratifs locaux de l'origine sont plus exprimés par la céramique. Au lieu des échanges entre les deux pays, il est plus évident que la technique décorative des officines de Cizhou au nord est transférée vers les officines au sud, surtout à la manufacture officielle à Jingdezhen. À l'exception de la production officielle du type porcelaine bleu et blanc, dont la résonance dans le monde islamique aura lieu plus tard, le goût esthétique des Khans mongols n'est pas universellement représenté sur la céramique des pays iranien et chinois. Le corpus des céramiques présente des qualités sociales plus variées que le seul intérêt de la classe supérieure, comme celui des *nasij.*

Les différences de la nature inhérente des deux matières et les différences de leur qualité sociale conduisent essentiellement à une distinction des échanges artistiques représentés sur le textile et la céramique. Les échanges sur les textiles à fil d'or sont plus complexes, sur une base des

compréhensions des techniques communes entre les deux pays. Les échanges artistiques sur la céramique sont limités plutôt par les connaissances des matières premières. À propos de la qualité sociale, l'attache plus proche aux souverains mongols favorise plus de mélanges artistiques. Ce phénomène est directement lié au rôle des Mongols, à leur coutume et culture, qui sont développés dans la partie suivante.

3. Rôle des Mongols

Vu la différence entre la qualité sociale du textile à fil d'or et celle de la céramique, l'attitude du peuple dominant, les Mongols, joue une part essentielle. L'importance du commerce pour un empire de peuple nomade est déjà discutée et confirmée par les historiens. L'intérêt commercial développe les échanges entre l'Ouest et l'Est, qui stimulent accessoirement des échanges artistiques. Les Mongols constituent alors les animateurs les plus puissants pour ces échanges artistiques de l'époque. Cette étude, surtout la partie des motifs, dévoile leur propre intention artistique. En même temps, cette intention trahit des relations cultures perpétuelles et complexes entre les peuples différents.

La prédilection du textile à fil d'or se comprend aisément pour les Mongols. Les significations remarquables d'habillement, de costume pour les peuples nomades sont déjà complètement développées par les historiens comme E. Esin et T. Allsen. Quant aux découvertes matérielles, les textiles à fil d'or sont beaucoup plus considérés au nord de la Chine. Bien que les peuples Khitan ou Jurchen ne s'appliquent pas eux-mêmes à la fabrication, cette appréciation est affirmée par leurs codes sur les costumes officiels. Les artisans ouïghours ont déjà servi dans leurs cours. Cela fait effectivement un exemple pour les Mongols d'amener les tisserands du Moyen-Orient et d'Asie centrale à Karakorum et à Khanbaliq. Ils héritent des mêmes types de textiles à fil d'or, comme le *jindazi,* conservés dans leur propre système d'habits officiels. Certains motifs sont même sauvegardés, par exemple celui du dragon et celui du cerf couché.

Comme dans le domaine du textile, les peuples non-sédentaires du nord de la Chine ne s'occupent pas eux-mêmes de la poterie. Mais d'après les découvertes d'officines, la production du type Ding, comme ancien type de porcelaine utilisé à la cour des Song, s'est accrue sous le règne des Jin. Quant à l'époque mongole, la pratique des décors polychromes est réalisée sur les porcelaines plus délicates au sud, après l'installation de la manufacture officielle à Jingdezhen. Ces

deux phénomènes comparables démontrent ensemble que le développement de la poterie, comme un métier habituel du peuple Han, n'est pas interrompu sous les Liao ni les Jin, au moins au niveau quantitatif. Les décors familiers aux mongoles apparus au nord sont appliqués sur les productions du sud, au fur et à mesure de leur extension. Cela trahit une insistance de leur influence sur le métier.

Il semble que l'abandon de l'ancien centre de poterie, Rayy, à cause de l'invasion mongole, soit un exemple contradictoire en Iran à la situation en Chine. Mais la résurgence de la poterie à Kashan et dans d'autres sites actifs plus tard démontre le développement du métier après l'installation du pouvoir des il-Khans. Les tessons de vrai céladon et d'imitation de céladon découverts ensemble sur le site de Takht-e Soleymân dévoilent en quelque sorte l'attitude des Khans pour la céramique : l'importation chinoise est sans aucun doute privilégiées par rapport aux céramiques locales, mais ces dernières sont toujours utilisées à la cour. Les nouveaux types de céramiques, comme ceux dit *Sultanabad* et *lâjvardina,* affirment également le développement du métier à cette époque. Leurs caractères décoratifs, comparables avec ceux des céramiques chinoises contemporaines, montrent un goût esthétique de cette nouvelle clientèle supérieure.

Malgré le peu de transfert décoratif direct du prototype chinois, aucun sur la technique, il y a des ressemblances d'emploi des couleurs et des manières de décoration démontrées dans la Partie II. Les développements effectifs du métier de la poterie dans les deux pays et ces ressemblances observées explicitent ensemble certaines intentions communes des souverains mongols en Iran et en Chine.

Les comparaisons sur les motifs attestent de plus une relation constante entres les peuples non-sédentaires au nord de l'Asie au niveau des mentalités, surtout entre les Khitan, les Jurchen et les Mongols. La démonstration concernant les prototypes des motifs de dragon et de phénix ilkhanides s'appuie sur les données en matériaux divers, provenant des sites palatiaux ou d'édifices impériaux funéraires. Les caractères figuratifs permanents confirment leur origine du modèle des Jin. Par rapport au textile, autre véhicule pour le transfert de ces motifs, ces exemples sur des édifices impériaux montrent le même contexte architectural des décors, indiquant leur signification fonctionnelle comparable comme emblème de l'autorité. Ils expliquent également l'homogénéité de ces motifs représentés sur les carreaux ilkhanides, qui est différente de la variété observée sur les exemples textiles. Et de plus, ils impliquent encore une manière commune de proclamer le

pouvoir pour ces souverains non-sédentaires. Les Khitan, les Jurchen et les Mongols, leur prospérité successive, leur origine proche géographiquement constituent la raison de ces successions artistiques. Parmi ces peuples, les Jurchen sont considérés comme un peuple plus sinisé d'après leur processus du confucianisme. Sous leur règne, certains transferts de signification des motifs se sont produits à l'intérieur du pays chinois. Ils constituent une base pour les échanges artistiques à l'époque mongole, comme la relation animaux fantastique/couple impérial et l'exemple suivant.

Les motifs concernant une scène de chasse démontrent d'une autre manière ces conventions partagées. Comme la chasse constitue un modèle commun de la vie pour ces peuples non-sédentaires, la conception dans les décors est transférée fidèlement, comme l'attaque du faucon sur un cygne, le cerf courant dans la forêt. Elle peut être perceptible sur les objets d'art variés. En revanche, les significations de ces animaux évoluent au fur et à mesure de leur diffusion sur les productions artisanales chinoises plutôt sous les Jurchen, étant donné une réinterprétation s'attachant de plus en plus aux expressions populaires. La scène de chasse se transforme en scène de sérénité, plus accessible à une culture sédentaire. Ce sont ces motifs zoomorphes reconnus sur les textiles à fil d'or islamique qui représentent les échanges artistiques. En même temps, la scène de chasse décorée sur la céramique ilkhanide, concernant également le faucon, le cerf ou l'antilope, ne peut être considérée comme une trace des échanges, au vu des exemples locaux précédents. Son apparition fréquente sur les objets d'art contemporains exprime une autre cohérence, par rapport à celle sur le costume, entre les compréhensions mongoles et iraniennes. La chasse, comme une coutume royale dans le monde iranien est liée certainement avec l'ancienne culture sassanide, et puis renforcée par l'arrivée des peuples nomades, surtout les Turcs à l'époque seljukide. Les transferts réciproques des motifs d'animaux fantastiques (le *xiniu* ou le *qilin* dans le monde iranien, le griffon et le sphinx dans le monde chinois) démontrent de plus cette relation avec la culture des Seljukides, car l'apogée des présentations d'animaux fantastiques (sphinx, harpie) est particulièrement constaté sur les arts islamiques sous leur règne. Encore une fois, la cohérence de l'intention des peuples nomades (les Mongols et les Turcs) est confirmée.

Les échanges artistiques à l'époque mongole entre les pays iranien et chinois expriment en fait les relations multiples entre des cultures variées. Les successions et les changements de compositions décoratives sur textiles présentent le lien avec la tradition persane (les Sassanides), constituant la suite des échanges artistiques à partir du dernier apogée de la Route de la soie aux 7^{e}

et 8e siècles. Le transfert des motifs trahit une distinction entre les cultures sédentaires (les cultures du peuple Han et des persans) et les cultures des peuples nomades (les Turcs, les Mongols, les Khitan). Les Jurchen dans le monde chinois et les Seljukides dans le monde iraniens ont certainement contribué aux échanges artistiques remarqués à l'époque mongole, au niveau de l'introduction des facteurs étrangers dans la culture locale. Les échanges au niveau décoratif et technique à l'époque mongole, comme un aboutissement, s'implantent sur une base des connections entre les cultures diverses depuis des siècles. Les Mongols font rayonner finalement ces échanges artistiques par une assurance commerciale finale sur leur territoires conquis couvrant une majorité de l'Eurasie.

Sous trois aspects, cette étude permet d'avancer la recherche sur les échanges artistiques entre l'Iran et la Chine aux 13e et 14e siècles. D'abord, la complexité des échanges artistiques se présente aux niveaux décoratif et technique dans le domaine des textiles. Quant à la poterie, les échanges artistiques sont plutôt reflétés par les nouvelles techniques développées, stimulées ou inspirées, directement ou indirectement par les céramiques importées ou par le nouvel intérêt de la clientèle. Deuxièmement, le textile et la céramique, considérés comme deux véhicules des transferts artistiques, montrent certaines différences. Une relation entre eux ne peut pas être simplement identifiée comme un médiateur de l'un pour l'autre. Les correspondances des échanges artistiques concernant ces deux supports, souvent remarquées, proviennent probablement de la grande ambiance artistique de cette période, qui est liée certainement avec la venue des Mongols. Sur ce dernier point, plus de recherches à la base des autres véhicules matériels sont attendues. Cette étude doctorale ne peut malheureusement les envisager de façon définitive. Quant aux différences observées des échanges artistiques, les causes fondamentales permettent cependant d'être éclaircies d'après cette recherche : différences de leurs caractères naturels et qualités sociales. Troisièmement, certaines motivations des Mongols dans les échanges artistiques sont mises en lumières. Elles sont étroitement liées avec les qualités sociales du textile à fil d'or et de la poterie à l'époque. Après les discussions iconographiques des motifs concrets, les relations entre les peuples non-sédentaires, aux niveaux historique et culturel, sont illustrées. Les échanges artistiques se présentent non seulement entre l'Ouest et l'Est, entre l'Islamisation et la sinisation, mais aussi entre nomade et sédentaire. C'est une accumulation des échanges depuis des siècles. Parmi eux, les

peuples non-sédentaires, immigrant au nord de l'Asie, jouent éventuellement un rôle important et constant.

Cette étude permet seulement de dévoiler une ébauche des échanges artistiques à l'époque mongole, ou amenés après cette période. Les trois objectifs posés au départ de l'étude restent donc encore ouverts. Pour le premier objectif, bien que le manque de transfert technique entre les poteries islamiques et chinoises soit largement accepté par les céramologues, certains phénomènes intéressants demandent encore des vérifications pour leur provenance, par exemple l'emploi de l'engobe sous la couverte turquoise en Chine à la dynastie Yuan et le développement de l'usage du pigment cobalt non vitrifié sur la céramique islamique à l'époque postérieure. Ce type de recherche aura encore besoin d'examens scientifiques avec un objectif clair, car ceux évoqués dans l'étude, destinés à d'autres buts, se présentent souvent avec des critères divers, dont les données sont difficilement comparables. Deuxièmement, pour expliciter les relations des deux véhicules du textile et de la céramique dans une ambiance artistique complète, une étude à l'échelle plus large est indispensable. Elle doit concerner des corpus plus complexe pour les deux matériaux. De plus, les autres supports matériels aideront également à expliquer des transferts artistiques observés sur la céramique et le textile dans une ambiance générale. Pour le troisième objectif sur l'intention des Mongols, cette étude s'engage seulement dans l'analyse des réinterprétations de certains motifs. À défaut de nouvelles sources, ce travail ne peut que se développer grâce aux découvertes archéologiques à venir. Celles-ci favoriseront particulièrement de dévoiler et mettre en valeur des peuples moins décrits dans les sources historiques. La recherche plus en détail sur leur culture nous apportera plus de sources pour comprendre le phénomène remarquable des échanges artistiques entre l'Est et l'Ouest.

Annexes

- **Bibliographies**
- **Chronologies historiques en Iran et en Chine**
- **Généalogies des Khans mongols**
- **Glossaire de termes techniques**
- **Liste d'origine des illustrations**

Bibliographies

Sources primaires[1090] :

Danqiusheng Ji 丹丘生集 en cinq *juan*, achevé dans la première moitié du 14e siècle par KE Jiusi 柯九思, compilé par MIU Quansun 缪荃孙, version de KE Fengshi 柯逢时, édition de l'année 1908, conservé à la bibliothèque de l'Université de Pékin.

Fushui ji 滏水集 en vingt *juan*, achévé à la dynastie Jin par ZHAO Bingwen 赵秉文, version de Qinding siku quanshu 四库全书, conservé à la bibliothèque de l'Université de Zhejiang.

Gegu yaolun 格古要论 achevé en 1388 par CAO Zhao 曹昭, in *Yimen guangdu 夷门广牍* en cent vingt-six *juan*, compilé par ZHOU Lüjing 周履靖, version Jingming 景明, lieu de publication inconnu, *juan* 6.

Guanyin zi 关尹子 en neuf *pian* (articles), achevé à la dynastie Zhou par YIN Xi 尹喜, compilé par XU Li 徐礼 des Song du Nord, version de Qinding siku quanshu 四库全书 en 1782, conservé à la bibliothèque du National Palace Museum, Taipei.

Hanshu 汉书 en cent vingt *juan*, achevé en 82 par BAN Gu 班固, Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1962

Huainan zi jishi 淮南子集释 en vingt-et-un *juan*, achevé au 2e siècle av. J.-C. par LIU An 刘安, commenté par XU Shen 许慎, GAO You 高诱, compilé par HE Ning 何宁, version de ZHUANG Kuiji 莊逵吉 en 1876, Zhonghuashuju 中华书局, Beijing, 1998.

Jilei pian 鸡肋篇 en trois *juan,* achevé vers la fin du dynastie Song du Nord, par ZHUANG Zhuo 庄卓, version Hanfenlou 涵芬楼, in *Tangsong shiliao biji congshu 唐宋史料笔记从书*，avec commentaires de XIAO Luyang 萧鲁阳, Zhonghua shuju 中华书局, Beijing1983,

Jinshi 金史 en cent trente-cinq *juan*, achevé en 1343, compilé par Tuotuo 脱脱 et al. , Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1975

Jingzhai zhizheng zhiji 静斋至正直记 en quatre *juan*, achevé au 14e siècle, par Kong Qi 孔齐, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社, Shanghai, 1987.

Le Cantique des Oiseaux (Manteq ot-Teyr), Farîd od-dîn ʿAṭṭār, ANVAR, L. trad. en français, Diane de Selliers éditeur, Paris, 2012.

Liaoshi 辽史 en cent seize *juan*, achevé en 1343, compilé par Tuotuo 脱脱 et al. , Zhonghua shuju

[1090] Elles seront classées selon l'ordre alphabétique des titres.

中华书局, Beijing, 1976.

Maoshi 毛诗 en vingts *juan,* achevé au 2e siècle av. J.-C., compilé par MAO Heng 毛亨, édition de Jinxiang (*巾箱本*) datée de la dynastie Song, Hanfenlou 涵芬楼 éd. , en 4 volumes, 1936, Shanghai.

Mengda beilu 蒙鞑備録, ZHAO Gong 赵珙, in *Shuo fu 说郛* en cent *juan*, compilé par TAO Zongyi 陶宗仪 achevé en 1647, *juan 54*, version de Hanfenlou 涵芬楼, Zhongguo shudian 中国书店 éd. , 1986, Shanghai.

Sancai tuhui 三才图会 en cent huit *juan*, compilé par WANG Qi 王圻 & WANG Siyi 王思義, vertion *Wanli 万历*, datée du 17e siècle, Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社 , en 3 volumes, 1989, Shanghai.

Sanchao beimeng huibian 三朝北盟汇编 en deux cent cinqante *juan*, achevé en 1194, par XU Mengxin 徐梦莘, version de XU Handu 许涵度, Shanghai guji chubanshe, 1987, Shanghai.

Shanhaijing 山海经 avec dix-huit *juan* conservés, GUO Pu 郭璞, revisé par HU Wenhuan 胡文煥, édition de la dynastie Ming, 18 *juan,* conservé à la bibliothèque de l'Université Waseda.

S*ongmo jiwen 松漠纪闻,* par HONG Hao 洪皓, version siku quanshu 四库全书， Zhaokuang ge *照曠阁 éd.* , conservation dans l'université Waseda

Songshi 宋史 en quatre cent quatre-vingt-six *juan*, achevé en 1343, compilé par Tuotuo 脱脱 et al. , zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1977.

Suishu 隋书 en quatre-vingt *juan*, achevé en 636, compilé par WEI Zheng 魏征 et al. , Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1997.

Tang liu dian 唐六典 en trente *juan* , compilé par LI Linfu 李林甫 et al. achevé en 739, version siku quanshu 四库全书, conservé à la bibliothèque de l'Université de Zhejiang.

Taoji 陶记, par Jiang Qi 蒋祈, in *Fuliang xian zhi 浮梁县志*, compilé par Wang Linyuan 王临元 et al. , revise par Chen Yu 陈淯, lieu de publication inconnu, 1682, *juan* 9, conservé dans la Bibliothèque municipale de Jingdezhen.

Taoshu 陶书, in *Jiangxi da zhi 江西大志* en setp *juan*, compilé par WANG Zongmu 王宗沐, édition de la 35e année du Jiajing (1595), *juan 7,* in *Zhongguo taoci guji jicheng 中国陶瓷古籍集成*, XIONG Liao 熊寥 éd. , Jiangxi keji chubans, 2000, Nanchang, p. 173-184.

The history of the world-conqueror, ʿAla-ad-Din ʿAta-Malik Juvaini, version de Mirza Muhammad Qazvini, BOYLE, J. A. trad. , Manchester University Press, 1958, Manchester.

The Sháhnáma of Firdausí, FIRDOUSI, Abū-al Qāsem, WARNER, A. & WARNER, E. trad. , Kegan Paul, Trench, Trübner & Co éd. ,1905, 8 vols.

The Travels of Marco Polo : the Venetian, POLO, M. , WRIGHT, T. et al. éds. , William Clowes & Sons Ltd. , 1886, Londres.

Tianshui bingshan lu 天水冰山录 en un *juan*, compilé par Wen Jia 文嘉 à la dynastie Ming, version de Zhibuzu zhai 知不足斋, Shanghai gushu liutong chu, 1921, Shanghai.

Tongzhi tiaoge 通制条格 conservé trente *juan*, achevé vers milieu du 14e sicèle, compilé par BOSHULU Chong 孛术鲁翀 et al. , avec commentaires de GUO Chengwei 郭成伟, Falü chubanshe 法律出版社, Beijing, 1999.

Juandianzhan 元典章 en soixante *juan* achevé vers 1322, complisé anonymement, CHEN Gaohua et al. éds. , Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 2011.

Yuanshi 元史 en deux cents dix *juan*, achevé en 1371, compilé par SONG Lian 宋濂 et al. , Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1976.

« Yuanshi Yeting ji 元氏掖庭记 » par TAO Zongyi 陶宗仪, achevé dans la deuxième moitié du 14e siècle, in *Zhongguo xiangyan congshu 中国香艳丛书* en quatre-vingt *juan*, compilé par Chong Tianzi 虫天子, renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社, vol. 3, Beijing, 1992.

Yingzao fashi 营造法式 en trente-quatre *juan,* achevé vers 1100, compilé par LI Jie 李诫, 4 vols. , shangwu yinshu guan 商务印书馆, Shanghai, 1e édition 1933, 2e édition 1954.

Zhizheng Siming xuzhi 至正四明续志 en douze *juan*, achevé en 1342, par WANG Yuangong 王元恭 et al. , in *Song Yuan beifangzhi congkan 宋元北方志丛刊*, vol. 7, Zhonghua shuju 中华书局, Beijing, 1990.

Travaux modernes[1091]

ABDULLAEV, K. ,A. , RTVELADZE, E. V. , et SHISHKINA, G. V. ,1991
ABDULLAEV, K. ,A. et al. , *Culture and Art of Ancient Uzbekistan, Exhibition catalogue*, Institute of Archeology of the UzSSR, Academy of Sciences, State Art Museum of the Peoples of East, Khamza Institute of Art Research of the UzSSR Ministry of Culture, 1991, Moscow, 2 vols.

ADDIS, John Mansfield, 1976
ADDIS, J. , *Shu Fu Type Wares excavated in the Philippines*, Research Foundation in Philippine Anthropology and Archaeology, 1976, Manila, 32 p.

AGA-OGLU, Mehmet, 1946
AGA-OGLU, M. , « The origin of the term *mina* and its meaning », in *Journal of Near Eastern Studies*, 1946, vol. 5, n° 4, p. 241-256.

ALLAN, J. W. , 1973
ALLAN, J. W. , « Abû'L-Qâsim's Treatise on Ceramics », in *Iran,* 1973, vol. 11, p. 111-120.

ALLAN, J. W. , 1974
ALLAN, J. , « Some observations on the origins of the Medieval Persian faience body », in *the Art of Iran and Anatolia, from 11th to 13th century A. D. ,* Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 4, WATSON, W. éd. , University of London, 1974, Londres, p. 60-67.

ALLAN, James éd. , 1995
ALLAN, J. éd. , *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, Oxford University Press, 1995, Oxford, 2 vols. , 198 p. (vol. 1), 172 p. (vol. 2).

ALLSEN, Thomas , 1989
ALLSEN, T. , « Mongolian Princes and Their Merchant Partners, 1200-1260 », *Asia Major*, 1989, vol. 2. n° 2, p. 86-126.

ALLSEN, Thomas , 1997
ALLSEN, T. , *Commodity and exchange in the Mongol empire*, Cambridge university Press, 1997, Édimbourg, p. 137.

AMOURIC, Henri & FOY, Danièle. , 1985
AMOURIC, H. & FOY, D. , « Notes sur la production et la commercialisation de la soude dans le Midi méditerranéen du XIIIe au XVIIIe siècle » in *Actes du Colloque Histoire des Techniques et sources documentaires : méthodes d'approche et expérimentation en région méditerranéenne,* G.I.S. Maison de la Méditerranée éd. , Université de Provence, 1985, Aix-en-Provence, p. 157-171

AN Jiayao, 1991

[1091] Ils seront classés selon l'ordre alphabétique des auteurs.

AN Jiayao, « Dated Islamic Glass in China », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 123-37

Augsburger Rathaus, 1973
Augsburger Rathaus, *Suevia Sacra : Frühe Kunst in Schwaben*, H. Mühlberger, 1973, Augsburg, p. 232

Asian Civilisations Museum, 2006
Asian Civilisations Museum*, Power dressing : textiles for rulers and priests from the Chris Hall collection,* Singapour, 2006, 485 p.

AYERS, John, 1954-55
AYERS, J. , « Some Characteristic Wares of the Yuan Dynasty », in *T. O. C. S.* , 1954-55, vol. 29, p. 69-90

BABETTE, Küster, 2002
BABETTE, K. , *Außereuropäische Gewebe vom 4. bis zum 20 Jahrhundert*, Grassismuseums, 2002, Leipzig, 239 p.

BAER, Eva, 1965
BAER, E. , *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*, The Israel Oriental Society, 1965, Jérusalem, 109 p.

BAER, Eva, 1982
BAER, E. , « The Ruler in Cosmic Setting : A Note on Medieval Islamic Iconography », in *Essays in Islamic art and architecture, in honor of Katharina Otto-Dorn*, DANESHVARI, A. éd. , Undena Publication, 1982, Malibu, p. 13-32.

BAI Ming, 2005
BAI Ming, *La porcelaine de Jingdezhen, Savoir-faire et techniques traditionnels*, La Revue de la céramique et du verre, 2005, Vendin-le-Vieil, 287 p.

BAUMGARTEL-FLEISCHMANN, Renate, 2002
BAUMGARTEL-FLEISCHMANN, R. , « Die Regensburger Heinrichsgewänder », in *Die Alte Kapelle in Regensburg*, SCHIEDERMAIR, W. éd., Schnell + Steiner, 2002, Regensburg, p. 257-65

BAUSANI, A. , 1968
BAUSANI, A. , « Religion under the Mongols », in *The Cambridge History of Iran*, vol. 5, BOYLE, J. A. éd. , Cambridge University Press, 1968, p. 538-549.

Beijingshi wenhuaju wenwu diaocha yanjiuzu 北京市文化局文物调查研究组, 1958
Beijingshi wenhuaju wenwu diaocha yanjiuzu, « Beijingshi shuangta Qingshousi chutu de simian zhipin ji xiuhua 北京市双塔庆寿寺出土的四面织品及绣花 », in *Wenwu cankao ziliao 文物参考资料 (Wenwu 文物)*, 1958, n° 9, p. 29

Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui 北京市文物研究所金陵考古工作队, 2004

Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, « Beijing Fangshan qu Jin ling yizhi de diaocha yu fajue 北京房山区金陵遗址的调查与发掘 », *Kaogu 考古*, 2004, n° 2, p. 26-40.

Beijingshi wenwu yanjiusuo 北京市文物研究所 éd. , 2006
Beijingshi wenwu yanjiu suo éd. , *Beijing Jin dai huangling=Jin-Dynasty Imperial Mausoleum in Beijing 北京金代皇陵,* wenwu chubanshe, 2006, Beijing, 344 p.

Beijing yishu bowuguan (Beijing Art Museum)北京艺术博物馆 et al. éds. , 2009
Beijing yishu bowuguan (Beijing Art Museum) et al. éds. , *Yuan qinghua = Blue and White of the Yuan* 元青花, Hebei jiaoyu chubuanshe, 2009, Shijiazhuang, Beijing, 159 p.

BEIKBAGHBAN, Hossein, VESEL, 'Ziva et THIERRY DE CRUSSOL DES ÉPESSE, Bertrand, 1998
BEIKBAGHBAN, H. et al. éds. , *La science dans le monde iranien à l'époque islamique*, Institut Français de Recherche en Iran, 1998, Téhéran, 424 p.

BERNUS-TAYLOR, Marthe éd. , 2001
BERNUS-TAYLOR, M. éd. , *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 2001, Paris, 333 p.

BIER, Carol, 2012
BIER, C. , « The Decagonal Tomb Tower at Maragha and Its Architectural Context : Lines of Mathematical Thought », *Nexus Network Journal- Architecture and Mathematics*, 2012, vol. 14, n° 2, p. 251-273.

BLAIR, Sheila, BLOOM, Jonathan M. et WARDWELL, Anne, 1992
BLAIR, Sh. , BLOOM, J. , WARDWELL, A. , « Reevaluating the Date of the 'Buyid' Silks », in *Ars Orientali*, 1992, vol. 22, p. 1-25.

BLAIR, Sheila, 1997
BLAIR, Sh. , « A Note on the Prayers Inscribed on Several Medieval Silk Textiles in the Abegg Foundation » in *Islamische Textilkunst des Mittelalters : Aktuelle Probleme,* Riggisberger Berichte n° 5, Abegg-Stiftung, 1997, Riggisberge, p. 129-138

BLOOM, Jonathan M. , 2006
BLOOM, J. , « Paper : the Transformative medium in Ilkhanid Art », in *Beyond the Legacy of Gengikhan,* 2006, p. 289-302

BOSWORTH, C. E. , DONZEL, E. van, HEINRICHS W. P. et PELLAT, Ch. et al. éds. , 1991-2009
BOSWORTH, C. E. , DONZEL, E. van, HEINRICHS W. P. et PELLAT, Ch. et al. éds. , *Encyclopédie de l'Islam*, E. J. Brill, Éditions G. – P. Maisonneuve & Larose S. A. , Nouvelle édition, 1991-2009, Leiden, New York, Paris, 13 Tomes.

BOYLE, J. A. éd. , 1968
BOYLE, J. A. éd. , *The Cambridge History of Iran : The Saljuq and Mongol Periods*, Cambridge

University Press, vol. 5, 1968, Cambridge, p. 771.

BRITTON, Nancy Pence, 1938
BRITTON, N. P. , *A Study of Some Early Islamic Textiles in Museum of Fine Arts Boston,* Museum of Fine Arts,1938, Boston, 89 p.

BROWN, Roxanna Maude & SJOSTRAND, Sten, 2000
BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , *Turiang : a fourteenth-century shipwreck in Southeast Asian waters*, Pacific Asia Museum, 2000, Pasadena, 63 p.

BROWN, Roxanna Maude & SJOSTRAND, Sten, 2002
BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , *Maritime Archaeology and Shipwreck Ceramics in Malaysia,* Department of Museums & Antiquities in collaboration with Nanhai Marine Archaeology Sdn. Bhd. , 2002, Kuala Lumpur, 75 p.

BURNHAM, Dorothy K. , 1973
BURNHAM, D. K. , *Cut my Cote*, Royal Ontario Museum, 1973, Toronto, 36 p.

CAMMANN, Schuyler, 1951
CAMMANN, S. , « The Symbolism of the Cloud Collar Motif », *The Art Bulletin*, 1951, march, p. 1-10.

Campo Arqueológico de Mértola, 1991
Campo Arqueológico de Mértola, *A cerâmica medieval no mediterrâneo ocidental* : *IV Colóquio Internacional*, *Lisboa, 16-22 de Novembro 1987,* 1991, Mértola, 620 p.

CEN Rui 岑蕊
CEN Rui, « mojie wen kaolüe 摩羯纹考略 », *Wenwu 文物*, 1983, n° 10, p.78-80, 85

Centre Culture de Chine à Paris éd. , 2006
Centre Culture de Chine à Paris éd. , *La splendeur du feu : Chefs-d'œuvre de la porcelaine chinoise de Jingdezhen du XIIe au XVIIIe siècle*, Centre culture de Chine à Paris ,You-Feng, 2006, Paris, 248 p.

CHEN Baiquan 陈柏泉, 1975
CHEN Baiquan, « Jiangxi chutu de jijian Jizhouyao Ciqi 江西出土的几件吉州窑瓷器 », in *Wenwu 文物*, 1975, n° 3, p. 49-50.

CHEN Guo'an 陈国安, 1984
CHEN Guo'an, « qiantan Hengyangxian Hejiazao bei Song mu fangzhipin 浅谈衡阳县何家皂北宋墓纺织品 », in *Wenwu 文物*, 1984, n° 12, p.77-81

CHEN Mingda 陈明达, 1962
CHEN Mingda, « Han dai shique 汉代石阙 », *Wenwu 文物*, 1962, n° 12, p. 9-23.

CHEN Qingguang 陈擎光, 1989

CHEN Qingguang, « Yuandai Fujian beibu ji qi linjin diqu suo shuchu de taociqi, shilun Xinan chenchuan yi Fuzhou wei chukougang 元代福建北部及其邻近地区所输出的陶瓷，试论新船以福州为出口港 », *Gugong xushu jikan 故宫学术季刊,* 1989, Taipei, vol. 6, n° 3, p. 1-38

CHEN Wanli 陈万里, 1956
CHEN Wanli, « Tan Shanxi Liuli 谈山西琉璃 », in *Wenwu cankao ziliao 文物参考资料 (Wenwu 文物),* 1956, n° 7, p. 28-35

CHEN Yaocheng 陈尧成 GUO Yanyi 郭演仪 et ZHANG Zhigang 张志刚, 1978
CHEN Yaocheng et al. , « lidai qinghua ciqi he qinghua seliao de yanjiu 历代青花瓷器和青花色料的研究 », guisuanyan xuebao = Journal of Chinese Ceramic Society 硅酸盐学报, 1978, vol. 6, n° 4, p. 225-241, 5 pl.

CHEN Yaocheng 陈尧成 ZHANG Zhigang 张志刚 GUO Yanyi 郭演仪, 1986
CHEN Yaocheng et al. , « Tangdai qinghuaci yu sancai gulan 唐代青花瓷与三彩钴兰 », *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao = Journal of Jingdezhen Ceramic Institute 景德镇陶瓷学院学报,* 1986, vol. 7, n° 1, p. 99-107

CHEN Yaocheng 陈尧成, GUO Yanyi 郭演仪 & LIU Lizhong 刘立忠, 1988
CHEN Yaocheng et al. , « lidai cizhouyao heihese caici de yanjiu 历代磁州窑黑褐色彩瓷的研究 », in *Guisuanyan xuebao = Journal of the Chinese Ceramic Society 硅酸盐学报*, 1988, n° 3, p. 1-10.

CHEN Yaocheng 陈尧成, GUO Yanyi 郭演仪, ZHAO Guanglin 赵光林, 1992
CHEN Yaocheng et al. , « Beijing Liaodai liuliqi zhong de pengyou 北京辽代琉璃器中的硼釉 », in *Proceedings of the 1989 International Symposium on Ancient Ceramics (ISAC'89)*, Li Jiazhi & Chen Xianqiu éds. , Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe, 1992, Shanghai, p. 290-296.

CHEN Yaocheng 陈尧成, GUO Yanyi 郭演仪, CHEN Hong 陈虹, 1993
CHEN Yaocheng et al. , « Zhongguo yuandai qinghua guliao laiyuan tantao = An Investigation on the Sources of Cobalt Pigment Used in Yuan Blue and White 中国元代青花钴料来源探讨 », in *Zhongguo Taoci = China Ceramics 中国陶瓷*, 1993, n°5, p. 57-62

CHEN Yaocheng 陈尧成 ZHANG Fukang 张福康 ZHANG Xiaowei 张筱薇 JIANG Zhongyi 蒋忠义 LI Dejin 李德金, 1995
CHEN Yaocheng et al. , « Tangdai qinghuaci yong guliao laiyuan yanjiu 唐代青花瓷用钴料来源研究 », *Zhongguo taoci = China Ceramics 中国陶瓷*, 1995, vol. 31, n° 2, p. 40-44.

CHEN Yongzhi 陈永志 éd. , 2004
CHEN Yongzhi éd. , *Neimenggu Jininglu gucheng yizhi chutu ciqi = Porcelain Unearthed from Jininglu Ancient City Site in Inner Mongolia 内蒙古集宁路古城遗址出土瓷器*, wenwu chubanshe, 2004, Beijing, 219 p.

CHEN Yongzhi 陈永志, SONG Guodong 宋国栋, 2011

CHEN Yongzhi, SONG Guodong, « Zhongguo beifang caoyuan didai chutu de Yuan qinghua ciqi 中国北方草原地带出土的元青花瓷器 », *Caoyuan wenwu = Steppe Cultures Relics 草原文物,* 2011, n° 01, p. 80-88

CHEN Zhanglong 陈章龙, 2010
CHEN Zhanglong, *Beifang Song mu zhuangshi yanjiu = The Research on the decoration of tombs in the North area of the Song Dynasty 北方宋墓装饰研究*, sous la direction de FENG Enxue, thèse doctorale de l'Université de Jilin, Changchun, 2010, 321 p.

CHEN Zisheng 陈梓生, 2013
CHEN Zisheng, « lüetan Liu Hua mu chutu de kongquelanyou ping 略谈刘华墓出土的孔雀蓝釉瓶 », in *Fujian wenbo 福建文博*, 2013, n° 3, p. 56-58.

CHENG Pei-kai éd. 郑培凯, 2005
CHENG Pei-kai éd. , *Proceedings of the International Conference : Chinese Export Ceramics and Maritime Trade, 12th-15th Centuries 十二至十五世纪中国外销瓷与海外贸易国际研讨会论文集,* Zhonghua shuju, 2005, Hongkong, 301 p.

CHITTICK, Neville, 1974
CHITTICK, N. , *Kilwa, an islamic trading city on the east african coast*, British institute in Eastern Africa, 2 vols. , 1974, Nairobi, 514 p.(vol. 1), 258 p.(vol. 2).

CHITTICK, Neville 1984
CHITTICK, N. , *Manda, excavations at an island port on the Kenya coast*, the British Institute in Eastern Africa, 1984, Nairobi, 258 p.

CHOLLET, Hélène, 2006
CHOLLET, H. « La porcelaine de Jingdezhen, origines et évolution historique », in *La splendeur du feu : Chefs-d'oeuvres de la porcelaine chinoise de Jingdezhen du XIIe au XVIIIe siècle*, Centre Culture de Chine à Paris éd. , 2006, Paris, p. 1-35.

CHOW Annie 周慕爱, PENG Qiyun 彭绮云, 2007
CHOW A. et al. éds. , *The silk road in Inner Mongolia 道出物外 : 中國北方草原絲綢之路*, University Museum and Art Gallery, The University of Hongkong, 2007, Hongkong, 232 p.

COLOMBAN, Phillipe, 2003
COLOMBAN, Ph. , « Lapis lazuli as unexpected blue pigment in Iranian *Lâjvardina* ceramics », *Journal Raman Spectrocs*, 2003, vol. 34,p. 420-423.

CROWE, Yolande, 1991
CROWE, Y. , « Late Thirteenth-Century Persian Tilework and Chinese Textiles », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 153-161.

CROWE, Yolande, 2010

CROWE, Y. , « Textiles and Patterns across Asia in the Thirteenth Century : A Southern Song tomb, Armenian Manuscripts and Mongol Tiles », in *Carpets and Textiles in the Iranian World, 1400-1700,* the May Beattie Archevie, Ashmolean Museum, 2010, Oxford, Genoa, p. 10-17.

CUI Guangbin 崔广彬, 1987
CUI Guangbin, « Sushen yi ming zhi wo jian “肃慎“一名之我见 », in *Beifang wenwu = Northern Cultural relics 北方文物*, 1987, n° 3, p. 76-78.

DANESHVARI, Abbas éd. , 1982
DANESHVARI, A. éd. , *Essays in Islamic art and architecture, in honor of Katharina Otto-Dorn*, Undena Publications, 1982, Malibu, 135 p.

Dantu xian wenjiao ju 丹徒县文教局, Zhenjiang bowuguan 浙江博物馆
Dantu xian wenjiao ju, Zhenjiang bowuguan, « Jiangsu Dantu Dingmao qiao chutu Tangdai yinqi jiaocang 江苏丹徒丁卯桥出土唐代银器窖藏 », *Wenwu 文物*, 1982, n° 11, p. 15-27

Datong shi bowuguan 大同市博物馆, 1978
Datong shi bowuguan, « Datong Jindai Yan Deyuan mu fajue jianbao 大同金代阎德源墓发掘简报 », *Wenwu 文物*, 1978, n° 4, p. 1-13.

DE Xin 德新, ZHANG Hanjun 张汉君, HAN Renxin 韩仁信, 1994
DE Xin, et al. , « Neimenggu Balinyouqi Qingzhou baita faxian Liao dai fojiao wenwu 内蒙古巴林右旗庆州白塔发现辽代佛教文物 », w*enwu 文物*, 1994, n° 12, p. 4-33.

DEBAINE-FRANCFORT C. , IDRISS A. éds. , 2001
DEBAINE-FRANCFORT Corinne, IDRISS Abduressul éds. , *Kériya, mémoires d’un fleuve - archéologie et civilisation des oasis du Taklamakan*, Editions Findakly, 2001, Suilly-la-Tour, 245 p.

DENNEY, Joyce, 2010
DENNEY, J. , « Textiles in the Mongol and Yuan Periods », in *The World of Khubilai Khan : Chinese Art in the Yuan Dynasty*, WATT, J. C. Y. éd. , 2010, NewYork,

Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) 北京大学考古系, Institute of Cultural Relics Research, Hebei, 河北省文物研究所 et Cultural Relics Management and Protection Agency, Handan Region, Hebei,邯郸地区文物保管所, 1997
Departement of Archaeology Peking University (D. A. P. U.) et al. , *Guantai Cizhou yaozhi=the Cizhou kiln site at guantai 观台磁州窑址*, Culture Relics Publishing House, 1997, Beijing, 770 p.

Departement of Archaeology Peking University 北京大学考古系, 1998
Departement of Archaeology Peking University éd. , *Proceedings of the International Conference on “Chinese Archaeology Enters the Twenty-first Century” “迎接二十一世纪的中国考古学”国际学术讨论会论文集*, Kexue chubanshe, 1998, Beijing, 618 p.

DÉSROSIERS, Sophie éd. , 1999

DÉSROSIERS, S. éd. ,*Techniques & Culture : Soieries médiévales*, Éditions de la maison des sciences de l'Homme Paris, 1999, Paris, vol. 34, 205 p.

DÉSROSIERS, Sophie, 2001
DÉSROSIERS, S. , « Une culture textile raffinée », in *Kériya, mémoires d'un fleuve - archéologie et civilisation des oasis du Taklamakan*, DEBAINE-FRANCFORT C. , IDRISS A. éds. , Éditions Findakly, 2001, Suilly-la-Tour,p. 144-155.

DÉSROSIERS, Sophie, 2004
DÉSROSIERS, S. , *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIe siècle,* Réunion des musées nationaux, 2004, Paris, 507 p.

DING Pengbo 丁鹏博, 2009
DING Pengbo, « Ming yuyao fengwen tanxi 明御窑凤纹探析 », *Zhongguo lishi wenwu 中国历史文物*, 2009, n° 2, p. 42-49.

DODE, Zvezdana, 2005
DODE, Z. , « Juhta Burial Chinese Fabrics of the Mongolian Period in 13th-14th Centuries in North Caucasus », in *Bulletin du C. I. E. T. A. ,* 2005, n° 82, p. 75 – 94.

DUAN Pengqi 段鹏琦
DUAN Pengqi, « Xi'an nanjiao Hejiacun Tangdai jinyinqi ciaoyi 西安南郊何家村唐代金银器小议 », *Kaogu 考古*, 1980, n° 6, p. 536-541

DUBOCS, Jean – Pierre, 1948
DUBOCS, J. - P. , « Contribution à l'étude des tapisseries d'époque Song », *Artibus Asiae*, 1948, n° 1-2, p. 73-89.

DUPOIZAT, Marie – France, 2005
DUPOIZAT, M. - F. , « la cérmique glaçurée du Proche-Orient dans le monde Malais, entre 9^{e} et le 14^{e} siècle », in *Taoci,* 2005, n° 4, fig. 3 : 1-3, p.131-137.

DUPOIZAT, Marie – France, 2009
DUPOIZAT, M. – F. , 2009, « Grès et porcelains des sites de Barus postérieurs à Lobu Tua », in *Histoire de Barus III : Regards sur une place marchande de l'océan indien (XIIe-milieu du XVIIe s.)*, PERRET, D. & SURACHMAN, H. éds. , Association Archipel, E. F. E. O. , 2009, Paris, p. 81-152.

ELBEGDORJ, Tsakhia, SCHRÖDER, Gerhard éds. , 2005
ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , *Dschingis Khan und seine Erben : Das Weltreich der Mongolen,* Hirmer Verlag , 2005, Munich, 432 p.

ENDICOTT-WEST, Elizabeth, 1989
ENDICOTT-WEST, E. , « Marchant Associations in Yuan China : The *Ortoy* », *Asia Major*, 1989, vol. 2. n° 2, p. 127-54

ESIN, Emel, 1969
ESIN, E. , *Le Dragon dans l'iconographie turque*, Thèse inédite, 1969, Paris, 335 p. , 31 pl.

ETTINGHAUSEN, Richard, 1979 a
ETTINGHAUSEN, R. , « Bahram Gur's Hunting Feats or the Problem of Identification », in *Iran*, vol. 17, 1979, p. 25-48

ETTINGHAUSEN, Richard, 1979 b
ETTINGHAUSEN, R. , «The Taming of the Horror Vacui in Islamic Art », in *Proceedings of the American Philosophical Society*, 1979, Vol. 123, n° 1,p. 15 -28

EVANS, Helen C. & WIXOM, William D. , 1997
EVANS, H. C. & WIXOM, W. D. , *The Glory of Byzantium : Art and Culture of Middle Byzantine Era A. D. 843 – 1261*, Metropolitan Museum of Art, 1997, New York, 574 p.

EVANS, Helen C. et RATLIFF Brandie éds. , 2012
EVANS, H. C. et RATLIFF B. éds. , *Byzantium and Islam, Age of Transition 7th – 9th century*, Metropolitan Museum of Art, Yale University Presse, 2012, New York, New Haven et Londres, 332 p.

FALKE, Otto. von, 1913
FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Verlag Ernst Wasmuth A. G. , 1913, Berlin, vol. I, p. 128, vol. II, p. 147.

FALKE, Otto. von, 1936
FALKE, O. von, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Ernst Wasmuth G.M.B.H, 1e éd. , 1913, 3e éd. 1936, Berlin, 55 p.

FENG Xianming 冯先铭, 1973
FENG Xianming, « woguo taoci fazhan zhong de jige wenti 我国陶瓷发展中的几个问题 », *Wenwu 文物*, 1973, n° 7, p. 20-29

FENG Xianming 冯先铭, 2009
FENG Xianming, *Feng Xianming tan Song Yuan taoci 冯先铭谈宋元陶瓷*, FENG Xiaoqi éd. , Zijincheng chubanshe, 2009, 266 p.

FISSET, Émeric éd. , 2003
FISSET, É. éd. , *Au fil des routes de la soie*, Transboréales, 2003, Paris, p. 269

FLECKER, Michael, 2003
FLECKER, M. , « The 13th Century Java Sea Wreck : A Chinese Cargo in an Indonesian Ship », *Mariner's Mirror,* 2003, vol. 89, n° 4, p. 388-404.

FLECKER, Michael, 2005

FLECKER, M. , « The Advent of Chinese sea-Going shipping : A Look at the shipwreck Evidence », in *Proceedings of the International Conference : Chinese Export Ceramics and Maritime Trade,12th-15th Centuries,* CHENG Pei-kai éd. , Zhonghua shuju, 2005, Hongkong, p. 143-62.

FOLSACH, Kjeld von & BERNSTED, Anne-Marie Keblow, 1993
FOLSACH, K. von & BERNSTED, A. –M. K. , *Woven Treasures – Textiles from the World of Islam*, the David Collection, 1993, Copenhagen, 131 p.

FOLSACH, Kjeld von, 2001
FOLSACH, K. von, *Art from the World of Islam in the David Collection*, David Collection, 2001, Copenhagen, 414 p.

FOURNIAU, Vincent. 1994
FOURNIAU, V. , *Histoire de l'Asie centrale*, in collection « Que sais-je ? », Presses universitaire de France, 1994, Paris, 127 p.

FRATTAROLI, Paola , 1983
FRATTAROLI, P. , « Esame dei tessuti provenienti dalla Tomba di Cangrande I della Scala », in *Le Stoffe di Cangrande...*, MAGAGNATO, L. éd., 1983, p. 73-189.

FU Lehuan 傅乐焕, 1984
FU Lehuan, « Liao dai sishi nabo kao wu pian 辽代四时捺钵考五篇 », in *Liaoshi congkao 辽史丛刊,* Zhonghua shuju, 1984, Beijing, p. 36-172.

Fujian sheng bowuguan 福建省博物馆, 1979
Fujian sheng bowuguan, « Wudai Minguo Liuhua mu fajue baogao 五代闵国刘华墓发掘报告 », in *Wenwu 文物*, 1975, n° 1, p. 62-73, 78.

Fujian sheng bowuguan 福建省博物馆, 1982
Fujian sheng bowuguan (Musée de la province Fujian), *Fuzhou Nansong Huangsheng mu 福州南宋黄昇墓, w*enwu chubanshe, 1982, Beijing, 85 p.

Gansusheng bowuguan 甘肃省博物馆 et Zhangxian wenhuaguan 漳县文化馆, 1982
Gansusheng bowuguan et al. , « Gansu Zhangxian Yuan dai Wang Shixian jiazu muzang: jianbao zhi yi 甘肃漳县元代汪世显家族墓 : 简报之一 », *Wenwu 文物*, 1982, n° 2, p. 1-12, 97

GAO Aizhen 高霭贞, 1993,
GAO Aizhen, « hongdi guibei tuanlongfengwen nashishi foyi pijian 红底龟背团龙凤纹纳石失佛衣披肩 », in *Zhongguo meishu quaji … 中国美术全集*, HUANG Nengfu éd. , 1993, Hongkong, p. 1, Cat. n° 2.

GAO Shoutian, 高寿田, 1962
GAO Shoutian, « Shanxi Liuli 山西琉璃 », in *Wenwu 文物*, 1962, n° 4-5, p. 73-79.

GAYRAUD, Christine, 2001
GAYRAUD, C. , 2001, « Les combats d'animaux », in *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, BERNUS-TAYLOR, M. éd. , Musée du Louvre, Réunion des musées nationaux, 2001, Paris, p. 95-96.

GEIJER, Agnes, 1979
GEIJER, A. , *A History of Textile Art*, Pasold Research Fund in association with Sotheby Parke Bernet, Londres, 1979, 317p.

GERVERS, Veronika éd. , 1977
GERVERS, V. éd. , in *Studies in Textiles History, in memory of Harold B. Burnham,* Royal Ontario Museum, 1977, Toronto, 371 p.

GHARBANI, Mansour, 2013
GHARBANI, M. , *The Economic Geology of Iran : Mineral Deposits and Natural Ressources*, Springer Dordrecht Heidelberg, 2013, New York, Londres, 569 p.

G.I.S. Maison de la Méditerranée éd. , 1985
G.I.S. Maison de la Méditerranée éd. , *Actes du Colloque Histoire des Techniques et sources documentqires : méthodes d'approche et expérimentation en région méditerranéenne,* Cahiers du G.I.S. , n° 7, Université de Provence, 1985, Aix-en-Provence, 224 p.

GLOVER, Ian, 2002
GLOVER, I. , « West Asian Sassinian-Islamic Ceramics in the Indian Ocean, South, Southeast and East Asia », in *Man & Environment*, 2002, vol. 27, n° 1, p. 165-177.

GOLOMBEK, Lisa et GERVERS, Veronika, 1977
GOLOMBEK, L. et al. , « *ṭirâz* Fabrics in the Royal Ontario Museum », in *Studies in Textiles History, in memory of Harold B. Burnham,* GERVERS, V. éd. , Royal Ontario Museum, 1977, Toronto, p. 82-125

GOLOMBEK, Lisa, MASON, Robert B. , BAILEY, Gauvin A. , 1996
GOLOMBEK L. et al. , *Tamerlane's tableware : a new approach to chinoiserie ceramics of fifteenth-and sixteenth-century Iran*, Mazda Publishers, Costa Mesa, Royal Ontario Museum, 1996, Toronto, 256 p.

GÓMEZ-MORENO, Manuel, 1946
GÓMEZ-MORENO, M. , *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1946, Madrid, 112 p.

GOTTSCHALK, Joseph, 1966
GOTTSCHALK, J. , « Ein Fürstenmantel der Herzogin Hedwig von Schlesien (st. 1243) aus chinesischem Goldbrokat? Beiträge zur Handelsgeschichte des Ostens », in *Zeitschrift für Ostforschung:Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa*, 1966, vol. 15, n° 2, p. 403-456.

GRABAR, O. éd. , 1969

GRABAR, O. éd. , *Forschungen zur Kunst Asiens : in memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul üniversitesi edebiyat fakültesi, 1969, Istanbul, 323 p.

GRANGER-TAYLOR, Hero, 1999
GRANGER-TAYLOR, H. , 1999, « Three Figured Silks from the Tomb of the Emperor Henry VI at Palerom : evidence for the development of lampas weave ? », in *Techniques & Culture : Soieries médiévales*, 1999, vol. 34, p. 24-48.

GRATUZE Bernard, SOULIER Isabelle, BLET Maryse, VALLAURI Lucy, 1996
GRATUZE, B. al. , « De l'origine du cobalt : du verre à la céramique », *Revue d'Archéométrie*, 1996, vol. 20, p. 77-94.

GRAY, Basil, 1940-41
GRAY, B. ,« The influence of Near Eastern Metalwork on Chinese Ceramics », *T. O. C. S. ,* vol. 18, 1940-41, p. 47-60.

GRAY, Basil, 1987
GRAY, B. , *Studies in Chinese and Islamic Art : Chinese art (vol. I) / Islamic art (vol. II)*, Pindar Press,1987, Londre, vol. I, p. 286, vol. II, p. 356.

GRIESSMAIER, Viktor, 1959
GRIESSMAIER, V. , « Eine Kasel aus Hall in Tirol », in, *Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols: Festschrift für Landeskonsvervator Dr. Oswald Graf Trapp,* GRITSCH, J. ed., Schlern-Schriften, Innsbruck, 1959, p. 63-67

GRITSCH, Johanna éd. , 1959
GRITSCH, J. éd. ,*Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols: Festschrift für Landeskonsvervator Dr. Oswald Graf Trapp,* Schlern-Schriften, Innsbruck, 1959, 163 p.

GROUSSET, René, 1938
GROUSSET, R. , *L'empire des steppes : Attila, Gengis-khan, Tamerlan,* Payot, 1ère éd. 1938, 4e éd. 1965 , Paris, p. 241-251

GRUBE, Ernst J. ,1976
GRUBE, E. J. , *Islamic Pottery of 8th to 15th century in the Keir Collection*, Faber & Faber Ltd. , 1976, Londres, 378 p.

GRUBE, Ernst J. éd. , 1994
GRUBE, E. J. éd. , *Cobalt and Lustre- The first centuries of Islamic pottery*, the Nour Foundation, Oxford University Press, 1994, Oxford, 348 p.

GRUBE, Ernst J. , 1996
GRUBE, E. J. , « Notes on the decorative arts of the Timuride period III : On a type of Timurid Pottery design: the flying-bird-pattern », in *Oriente Moderno*, 1996, Anno XV (LXXVI), vol. 2, p. 601-609

GRÜNWEDEL, Albert, 1912
GRÜNWEDEL, A. , *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, G. Reimer, 1912, Berlin, 370 p.

GU Fangsong 顾方松, 1984
GU Fangsong, *Fengniao tu'an yanjiu 凤鸟图案研究*, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1984, Hangzhou, 246 p.

GUELTON, M.-Hélène. et VIAL, Gabriel , 1998
GUELTON, M.-H. et VIAL, G. , « Samit et Lampas : aperçu historique et observation technique », in *Samit et Lampas : Motifs indients*, RIBOUD, K. éd. , AEDTA/Ahmedabad : Calico Museum, 1998, Paris, p. 15-26

GUIHEM André & DESROCHES Jean-Paul éds. , 2007
GUIHEM A. & DESROCHES J. –P. éds. , *Mongolie, les Xiongnu de l'Arkhangaï*, Mission Archéologique en Mongolie, Paris, 2007, 93 p.

GUIONOVA, Guergana, 2011
GUIONOVA, G., « Etude de la céramique », in *Fouilles à Paykend, rapport préliminaire campagne 2010,* RANTE, R. & ADILOV, T. Sh. (dir.), Musée du Louvre, CNRS (LAMM), Institut Archéologique de Samarkand, 2011, Paris, p. 33-48.

GUO Jingkun 郭景坤 éd. , 2005
GUO Jingkun éd. , *Proceeding of 2005 International Symposium on Ancient Ceramics (ISAC'05)*, Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe, 2005, Shanghai, 567 p.

Guoli gugong bowuyuan bianji weiyuanhui 国立故宫博物馆编辑委员会, 1989
Guoli gugong bowuyuan bianji weiyuanhui, *kesi – Special Exhibition of Tapestry 缂丝特展图录*, Guoli gugong bowuyuan, 1989, Taipei, 114 p.

GUO Qinghua, 1998
GUO Qinghua, « Yingzao Fashi : Twelfth-Century Chinese Building Manual », in *Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 1998, vol. 41, p. 1-13.

GUO Yanyi, 1987
GUO Yanyi, « Raw Materials for making porcelain and the characteristics of porcelain wares in north and south China in ancient times », *Archaeometry,* vol. 29, 1987, n° 1, p. 3-19.

GUY, John, 2005
GUY, J. « Early ninth-century Chinese export ceramices and the Persian Gulf connection : the Belitung shipwreck evidence », in *Taoci*, 2005, n° 4, p. 9-20

GYLLENSVÄRD, Bo, 1957

GYLLENSVÄRD, B. , « T'ang gold and silver », in *The Museum of Far Eastern Antiquites*, 1957, Bulletin 29, p. 1-225, 99 fig. , 1-24 pl.

HADDON, Rosalind Anne Wade, 2011
HADDON, R. , *Fourteenth Century Fine Glazed Wares produced in the Iranian World, and Comparisons with Contemporary ones from the Golden Horde and Mamlûk Syria/Egypt*, Thèse de doctorat inédite, University of London, 2011, 2 vols. , 298 p. (vol. 1), 170 p. (vol. 2)

HANSMAN, John, 1985
HANSMAN, J. , *Julfar, an Arabian port : its settlement and far Eastern ceramic trade from the 14th to the 18th centuries*, Royal Asiatic society of Great Britain and Ireland, 1985, Londres, 123 p.

HAN Wei 韩伟, 1999
HAN Wei, *Hai nei wai Tangdai jinyinqi cuibian 海内外唐代金银器萃编,* Sanqin chubanshe, 1999, Xi'an, 243 p.

HAO Yanfei 郝颜飞, 2012
HAO Yanfei, « jianghuai xiezhen : Anhui bowuyuan guancang jingpin shangxi 江淮撷珍：安徽博物院馆藏精品赏析 », *shoucangjia = Collectors 收藏家,* 2012, n° 6, p. 96-100.

Hebeisheng bowuguan 河北省博物馆, 1965
Hebeisheng bowuguan, « Baodingshi faxian yipi yuandai ciqi 保定市发现一批元代瓷器 », *Wenwu 文物*, 1965, n° 2, p. 17-18, 22, pl. 1-3.

Hebeisheng wenhuaju wenwu gongzuodui 河北省文化局文物工作队, 1965
Hebeisheng wenhuaju wenwu gongzuodui, « Hebei Quyangxian Jiancicun Dingyao yizhi diaocha yu shijue 河北曲阳县涧磁村定窑遗址调查与试掘 », *Kaogu 考古*, 1965, n° 7, p. 394-412.

Hebishi bowuguan 鹤壁市博物馆, 1984
Hebishi bowuguan, « Henansheng Hebiji ciyao yizhi 1978 nian fajue jianbao 河南省鹤壁集瓷窑遗址 1978 年发掘简报 », in *Zhongguo gudai yaozhi diaocha fajue baogao ji 中国古代窑址调查发掘报告集*, Wenwu bianji weiyuanhui éd. , Wenwu chubanshe, Beijing, 1984, p. 326-338.

Heilongjiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo 黑龙江省文物考古研究所, 1989
Heilongjiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo, « Heilongjiang Acheng Juyuan Jindai qiguo wangmu fajue jianbao 黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报 », *Wenwu 文物*, 1989, n° 10, p. 1-10, 45,

HEIMANN, Robert B. & MAGGETTI, Marino , 2014
HEIMANN, R. B. & MAGGETTI, M. , *Ancient and Historical Ceramics : Materials, Technology, Art and Culinary Traditions*, Schweizerbart Science Publishers, 2014, Stuttgart, 549 p.

Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo 河南省文物考古研究所 éd. , 1997
Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Bei Song huangling 北宋皇陵*, Zhongzhou guji chubanshe, 1997, Zhengzhou, 564 p.

HERBERT, Franke, 1994
HERBERT, F. , « The Chin Dynastie », in *The Cambridge History of China,* HERBERT, F. & DENIS, T. éds. , Cambridge Unisversity Press, 1994, Cambridge, vol. 6, p. 215-320.

HERBERT, Franke & DENIS, Twitchett. éds.
HERBERT, F. & DENIS, T. éds. *The Cambridge History of China,* Cambridge Unisversity Press, 1994, Cambridge, vol. 6, 776 p.

HERRERO CARRETERO, Concha, 1988
HERRERO CARRETERO, C. , *Museo de Telas Medievales : Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988, 134 p.

HERRERO CARRETERO, Concha, 2004
HERRERO CARRETERO, C. , « Marques d'importation au XIV^{e} siècle sur les tissus orientaux de las Huelgas », *Bulletin de liaison du C. I. E. T. A.* , N°. 81, 2004, p. 41-47

HIN-CHEUNG, Lovell éd. 1984
HIN-CHEUNG L. éd. , *Jingdezhen Wares, the Yuan Evolution*, Université de Hongkong, Fung Ping Shan Museum, 1984, Hongkong, 167 p.

HIRX, John, LEONA, Marco, et MEYERS, Pieter, 2002
HIRX, J. et al. , « The Glazed Press-Molded Tiles of Takht-i Sulaiman », in *the Legacy of Genghis Khan*, KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , the Metropolitain Museum of Art, Yale University of Press, 2002, New York, Londres, p. 233-242.

HO, Chuimei éd. ,1994
HO, Chuimei éd. , *New Light on Chinese Yue and Longquan Wares : Archaeological Ceramics Found in Eastern and Southern Asia, A.D. 800-1400 ,* Centre of Asian Studies, The University of Hongkong, 1994, Hongkong, 408 p.

HO, Chuimei, 1995
HO, Chuimei*,* « Turquoise Jars and Other West Asian Ceramics in China », in *Bulletin of Asian Institut*, 1995, vol. 9, p. 19-40

HO, Chuimei, 2001
HO, Chuimei, « The Ceramic Boom in Minnan during Song and Yuan Times », in *Emporium of the World : Maritime Quanzhou, 1000-1400,* SCHOTTENHAMMER, A. éd. , Brill, 2001, Leiden, Boston, Koln, p. 237-282

HOBSON, R. L. , 1932
HOBSON, R. L. , « Chinese Porcelain from Fostat », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1932, vol. 61, n° 354, p. 108-110, 113.

HORTON, Mark, 1996

HORTON, M. , *Shanga, the archaeology of a Muslim trading community on the coast of East Africa*, the British Institute in Eastern Africa, 1996, Londres, 458 p.

HUANG Jing 黄静, 2012
HUANG Jing, « Guangdong fang Longquan qingci mantan 广东仿龙泉青瓷漫谈 », in *Wenwu jianding yu jianshang = Identification and Appreciation to Cultural Relics 文物鉴定与鉴赏*, 2012, n° 3, p. 22-27.

HUANG Nengfu 黄能馥 éd. , 1993
HUANG Nengfu éd. , *zhongguo meishu quanji : gongyi meishu bian, yin ran zhi xiu 中国美术全集 : 工艺美术编 -印染织绣*, Jinxiu chubanshe, 1993, Hongkong, vol. 6-7 , 220 p.

HUANG Nengfu 黄能馥, Chen Juanjuan 陈娟娟, 1995
HUANG Nengfu, Chen Juanjuan, *Zhongguo fuzhuangshi 中国服装史*, Zhongguo lüyou chubanshe, Beijing, 1995 1ère éd., 2001 2ème éd. , 434 p.

HUANG Nengfu 黄能馥, Chen Juanjuan 陈娟娟, 2002
HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, *Zhongguo sichou keji yishu qiqian nian = China Silk 7000 years 中国丝绸科技艺术七千年*, Zhongguo fangzhi chubanshe, 2002, Beijing, 446 p.

HUANG Shan 黄珊, 2013
HUANG Shan, 2013, « cong taoci kaogu jiaodu lun yuandai Jingdezhen de wailai gongjiang : yi qinghua he kongquelanyou ciqi wei zhongxin = An Analysis of the Craftsmen from Outside Jingdezhen of the Yuan Era, from the View of Ceramic Archaeology Focusing on the Yuan Blue-and White and Turquoise Glazed Wares 从陶瓷考古角度论元代景德镇的外来工匠 : 以青花和孔雀蓝釉瓷器为中心 », in *Gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊*, n° 6, p. 52-57.

HUANG Wei 黄薇, HUANG Qinghua 黄清华, 2012
HUANG Wei, HUANG Qinghua, « Yuan qinghua ciqi zaoqi leixing de xin faxian – cong shizheng jiaodu lun Yuan qinghua de qiyuan = The New Discovery of the Early Types of Blue-and-white Porcelains of the Yuan Dynasty : the Discussion of the Origin of the Blue-and-White Porcelains of the Yuan Dynasty in the Empirical Perspective 元青花瓷器早期类型的新发现——从实证角度论元青花的起源 », *Wenwu 文物*, 2012, n° 11, p. 79-88.

Hubei sheng wenwu kaogu yanjiu suo 湖北省文物考古研究所 Jingmenshi bowuguan 荆门市博物馆 Zhongxiangshi bowuguan 钟祥市博物馆, 2003
Hubei sheng wenwu kaogu yanjiu suo et al. , « Hubei Zhongxiang Ming dai Liangzhuangwang mu fajue jianbao 湖北钟祥明代梁庄王墓发掘简报 », *Wenwu 文物*, 2003, n° 5, p. 4-23.

HÜTTEL, Hans-Georg, 2005
HÜTTEL, H. , « Der Palast des Ögedei Khan – Die Ausgrabungen des Deutschen Archäologischen Institut im Palastbezirk von Karakorum », in *Dschingis Khan … ,* ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds., 2005, p. 140-146.

IERUSALIMSKAIA, Anne, 1972
IERUSALIMSKAIA, A. , « On the Formation of the Sogdian School of Artistic Silk Weaving (K slozheniyu shkoly khudozhestvennogo shelkotkachestva v Sogde)», in Sredniaia Aziia I Iran (sbornik statei), Gosudarstvennyi Ordena Lenia Ermitazh, 1972, Leningrad, p. 5-46.

Institut monde d'arabe, 1998
Institut monde d'arabe, *Trésors fatimides du Caire,* Institut du monde arabe et Snoeck-Ducaju & Zoom éds., 1998, Paris, Gand, 239 p.

International conference on ancient Chinese pottery and porcelain, 1986
International conference on ancient Chinese pottery and porcelain éd. , *Scientific and Technological Insight on Ancient Chinese Pottery and Porcelain : proceedings of the international conference on ancient Chinese pottery and porcelain held in Shanghai from November 1 to 5, 1982*, Science Press, 1986, Beijing, 396 p.

İPŞIRĞLU, Mazhar Şevket, 1980
İPŞIRĞLU, M. , *Chefs-d'œuvre du Topkapi : peintures et miniatures*, Bibliothèque des arts, 1980, Paris, 152 p.

ITOH, Ikutaro éd. , 1975
ITOH, Ikutaro éd. , *Masterpieces of Old Chinese Ceramics from Ataka Collection : 15-28 sept. 1975*, Nihonbashi Mitsukoshi, 1975, Tokyo, 48 p. , 113 pl.

JEROUSSALIMSKAJA, A. , 1978
JEROUSSALIMSKAJA, A. , « *Le Cafetan aux simourghs du tombeau de Mochtchevaja Balka* », in *Studia Iranica*, 1978, n° 7, p. 183-211

JIANG Jianxin 江建新, 2003
JIANG Jianxin, « Zhongguo zaoqi youshangcai zhi yanjiu shangpian 中国早期釉上彩之研究上篇 », *Nanfang wenwu=Relics from South 南方文物*, 2003, n°4, p. 83-90.

JIANG Jianxin 江建新, 2004
JIANG Jianxin, « Zhongguo zaoqi youshangcai zhi yanjiu xiapian 中国早期釉上彩之研究下篇 », *Nanfang wenwu=Relics from South 南方文物*, 2004, n°2, p. 56-64.

Jiangsusheng wenwu guanli weiyuanhui 江苏省文物管理委员会, 1956
Jiangsusheng wenwu guanli weiyuanhui, « Jiangsu Wuxian Yuan mu qingli jianbao 江苏吴县元墓清理简报 », in *Wenwu 文物*, 1959, n° 11, p. 19-24.

Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo 江西省文物考古研究所 & Jingdezhen minyao bowuguan 景德镇民窑博物 éd. , 2007
Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo (Jiangxi Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology) & Jingdezhen minyao bowuguan (Jingdezhen Museum of Civilian Kiln) éds. , *Jingdezhen Hutian yaozhi = Hutian Kiln Site in Jingdezhen, Report on excavations from 1988 to 1999 景德镇湖田窑址，*

1988-1999 考古发掘报告, Culture Relics Press, 2007, Beijing, 2 vols. , 578 p. (vol. 1), 196 pl. (vol. 2).

KADOI, Yuka, 2009
KADOI, Y. , *Islamic Chinoiserie : the Art of Mongol Iran*, Edinburgh University Press, 2009, Edingburgh, p.286.

Kalaqingqi wenhuaguan, 喀喇沁旗文化馆, 1977
Kalaqingqi wenhuaguan, « Liaoning Zhaomeng Kalaqingqi faxian tangdai liujin yinqi 辽宁昭盟喀喇沁旗唐代鎏金银器 », *Kaogu 考古*, 1977, n°5, p. 327-334.

KARABACEK, Joseph, 1870
KARABACEK, J. , « Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkriche in Danzig »in *Mittheilungen des Kaiserlich-Königlichen oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie Monatschrift*, 1870, Wien, vol. 3, n° 56, p. 141- 147, n° 59, p. 191-204.

KATO, Etsuzo & KANAOKA, Shigeto, 1986
KATO, Etsuzo & KANAOKA, Shigeto, « How to Perpare an Underglaze Blue Color for by a Smalt », in *Scientific and Technological Insight on Ancient Chinese Pottery and Porcelain 1982*, International conference on ancient Chinese pottery and porcelain éd. , Science Press, 1986, Beijing, p.255-269

KEHREN, Lucien, 1967
KEHREN, L. , « Brique émaillée du dôme de la grande mosquée de Samarkand », in *Journal Asiatique,* 1967, Tome 255, n° 2, p. 185-193

KENNET, Derek, 2004
KENNET, D. , *Sasanian and Islamic Pottery from Ras al-Khaimah*, BAR International Series 1248, Oxford, 2004, 146 p.

KENNET, Derek, ZHANG Ran et Saith PLISMAN, 2011
KENNET, D. et al. , « Longquan Ceramic of Archaelological Excavation in Near East : Introduction of Longquan Céladon about the Williamson Collection and the Siraf material 近东地区考古遗址发现的龙泉瓷器——英国威廉姆森藏品及斯拉夫遗址调查藏品中的龙泉窑青瓷简介 », in *the Research of Longquan Kiln 龙泉窑研究*, Zhongguo gutaoci xuehui éd. , gugong chubanshe, 2011, Beijing, p. 447-457.

KENDRICK, A. F. , 1924
KENDRICK, A. F. , *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period*, Victoria & Alberbt Museum, Departement of Textiles, 1924, Londres, 74 p. , 24 pl.

KERR, Rose & WOOD, Nigel, 2004
KERR, R. & WOOD, N., *Science And Civilisation in China vol. 5 : Chemistry and Chemical Technology, parte XII, Ceramic Technology*, NEEDHAM, J. éd. , Cambridgy University Press, 2004, 918 p.

KERVRAN, Monique, 1994

KERVRAN, M. , « Forteresses, Entrepôts et Commerce : une histroire à suivre depuis les rois sassanides jusqu'aux princes d'Ormuz », in *Res Orientales VI :Itinéraires d'Orient, hommage à Claude Cahen*, Groupe pour l'Etude de la Civilisation du Moyen-Orient, 1994, Paris, p. 325-351.

KERVRAN, Monique, HIEBERT, Fredrik, et ROUGEULLE, Axelle , 2005
KERVRAN, M. et al. éds. , *Qal'at al Bahrain, A Trading and Military Outpost 3rd millennium B. C. - 17th century A. D.* , Berpols, 2005, Turnhout, 426 p.

KHALEGHI-MOTLAGH, Dj. , 1987
KHALEGHI-MOTLAGH, Dj. , « aždahās II in Persian Literature », in *EIr*, Routledge and Kegan Paul Ltd. , 1987, Londres, Boston, vol. 3, Fasc. 2, p. 191-205
Lien internet : http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2

KINGERY, W. David & VANDIVER, Pamela B. , 1986
KINGERY, W. D. & VANDIVER, P. B. , *Ceramic masterpieces : art, structure, and technology*, The Free Press, 1986, New York, 339 p.

KISELEV, Sergej Vladimirovič, 1965
KISELEV, S. V. , « Rezul'taty issledovaniya », in *Drevnemongole skie Goroda,* KISELEV S. V. & Institut arkheologii éds. , 1965, Moscow, p. 342-368

KISELEV, Sergej Vladimirovič et Institut arheologii éds. , 1965
KISELEV, S. V. et al. éds. , *Drevnemongol'skie goroda*, Institut arheologii éd. , Nauka, 1965, Moscou, 367 p.

KO Mikyung 高美京, 2013
KO Mikyung, « Xin'an chuan chushui taociqi yanjiu shulun = Research Review of The Porcelain Wreckage Salvaged from 'Sinan Ship'新安船出水陶瓷器研究述论 », *Gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal 故宫博物馆院刊,* 2013, vol. 169, n°5, p. 57-68.

KOMAROFF, Linda & CARBONI, Stefano. éds. , 2002
KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , *The Legacy of Genghis Khan* : *Courtly Art and culture in Western Asian 1256-1353*, the Metropolitain Museum of Art, Yale University of Press, 2002, New York, Londre, 322 p.

KOMAROFF, Linda, 2006
KOMAROFF, L. éd. , *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, Brill, 2006, Leiden, Boston, 652 p.

KOTOVA, O. V. et Mihaleva, N. D. , éds. ,2000
KOTOVA, O. V. et al. éds. , *The Treasures of the golden horde*, Musée de l'Ermitage éd. , 2000, Saint-Peterburg, 345 p.

KRAHL, Regina, 1986
KRAHL, R. , *Chinese ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul : a complete catalogue,* AYERS, J.

éd. , Sotheby's Publications, 1986, Londres, 3 vols.

KRAHL, Regina, 1989
KRAHL, R. , « Designs on Early Chinese Textiles », in *Orientations,* 1989, vol. 20, Hongkong, p. 62-73.

KRAHL, Regina, 1997
KRAHL, R. , « Mediaeval Silks woven in Gold : Khitan, Jürchen, Tangut, Chinese or Mongol ? », in *Orientations*, 1997, vol. 28, n° 4, p. 45-51.

KRAHL, Regina éd. , 2010
KRAHL, R. éd. , *Shipwrecked : Tang Treasures and Monsoon Winds,* Smithsonian Institution, 2010, Singapore, 307 p.

KUEHN, Sara, 2011
KUEHN, S. , *The dragon in medieval East Christian and Islamic art*, Brill, 2011, Leiden, Boston, 298 p. , 92 pl.

KUHN, Dieter & Zhao Feng éds. , 2012
KUHN, D. & Zhao Feng éds. , *Chinese Silk*, Yale University Press, 2012, New Heaven, 571 p.

LAM, Peter Y. K. , 2012
LAM, P. , « The David Vases Revisited II : The Dragon Bands », *Orientations*, 2012, vol. 43, n° 1, p. 40-49.

LANE, Arthur, 1947
LANE, A. , *The Early Islamic Pottery*, *Mesopotamia, Egypt and Persia*, Faber & Faber, 1947, Londres, 52 p. , 96 p. de pl.

LANE, Arthur, 1957
LANE, A. , *Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Faber and Faber, 1957, Londre, p. 133

LAUFER, Berthold , 1914
LAUFER. B. , *Chinese Clay Figures : Part 1, Prolegomena on the history of defensive armor*, Field Museum of Natural History, 1914, Chicago,315 p.

LAUFER, Berthold , 1919
LAUFER, B. , *Sino-iranica : Chinese contributions to the History of Civilization in Ancien Iran,* Field Museum of Natural History, 1919, Chicago, p. 630.

LA VAISSIÈRE, Étienne De, 2003
LA VAISSIÈRE, É. De , « Les Sogdiens, carvaniers de Samarcande », in *Au fil des routes de la soie,* Transboréales, 2003, Paris, p.

LE COQ, Albert von, 1924

LE COQ, A. von, *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien 3 - Die Wandmalereien*, Dietrich Reimer et Vohsen, 1924, Berlin, 56 p.

LE STRANGE, Guy, 1905
LE STRANGE, G. , *The Lands of the Eastern Caliphate : Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Mosle, conquest to the time of Timur,* Cambridge University Presse, 1930, Cambridge, 536 p.

LEBRUN, Charlotte, 2004
LEBRUN, Ch. , « L'aigle bicéphale dans le monde Hittite », in *L'oiseau entre ciel et terre*, MAZOYER, M. et al. éds. , Collection KUBABA. Série Actes VI. , 2005, Paris, p. 161-168.

LEFÈVRE, Vincen et Musée Guimet (Paris), 2004
Lumières de soie : soieries tissées d'or de la collection Riboud, Réunion des musées nationaux, 2004, Paris, 207 p.

LI Guozhen 李国桢, GUO Yanyi 郭演仪, 1988
LI Guozhen, GUO Yanyi, *zhongguo mingci gongyi jichu = Technological Bases of Famous Chinese Porcelains 中国名瓷工艺基础*, Shanghai kexue jishu chubanshe, 1988, Shanghai, 179 p.

LI He, 1998
LI He, *La céramique chinoise*, les éditions de l'amateur / l'Aventurine, 1998, Paris, 352 p.

LI Huibing 李辉炳 éd. , 2000
LI Huibing éd. , *Zhongguo taoci quanji : Song xia = The complete works of Chinese ceramics, Song II*, vol. 8, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, 310 p.

LI Jian'an 栗建安, 1999
LI Jian'an, « Fujian fang longquan qingci de jige wenti 福建仿龙泉青瓷的几个问题 », in *dongfang bowu 东方博物*, 1999, n° 3, p. 79-83.

LI Jiazhi 李家治 éd. , 1998
LI Jiazhi éd. , *Zhongguo kexue jishu shi, taoci juan 中国科学技术史 陶瓷卷*, Science Press, 1998, Beijing, 493 p.

Li Jiazhi 李家治 & Chen Xianqiu 陈显求 éds. , 1992
Li Jiazhi & Chen Xianqiu éds. , *Proceedings of the 1989 International Symposium on Ancient Ceramics (ISAC'89)*, Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe, 1992, Shanghai, 470 p.

LI Wenying 李文瑛, 2002
LI Wenying, « Yingpan 营盘 », in , *Recent Excavations of Textiles in China 丝织品考古新发现,* ZHAO Feng éd. , ISAT/ Costume Squad Ltd. , 2002, Hongkong, p. 40-71.

LI Wenying, 2006
LI Wenying, « Textiles of the Second to Fifth Century Unearthed from Yingpan Cemetery », in in

Central Asian Textiles and Their contexts in the Early Middle Ages, SCHORTA R. éd. , Abegg-Stiftung, 2006, Riggisberg, p. 243-264

LI Xihou 李锡后, 1991
LI Xihou, « Liao zhongqi yihou de nabo jiqi yu woluduo, zhongjing de guanxi 辽中期以后的捺钵及其与斡鲁朵、中京的关系 », *Zhongguo Lishi bowuguan guankan 中国历史博物馆馆刊*, 1991, n°15-16, p. 95-110, 115.

LI Xing 李星, 1995
LI Xing, « huashuo yulong bianhua : mojie wen 话说鱼龙变化——摩竭纹 », *Wenwu chunqiu 文物春秋*, 1995, n° 3, p. 72-73.

LI Yiyou 李逸友, WEI Jian 魏坚 éds. , 1994
LI Yiyou, WEI Jian éds. , *Neimenggu wenwu kaogu wenji 内蒙古文物考古文集*, Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, 1994, Beijing, vol. 1, 697 p.

LI Yuan 李媛, Miao Jianmin 苗建民, DUAN Hongying 段鸿莺, 2013
LI Yuan et al. , « Yuandai jianzhu liuli huazhuangtu gongyi de chubu yanjiu 元代建筑琉璃化妆土工艺的初步研究 », in *Zhongguo wenwu baohu jishu xiehui di qi ci xueshu nianhui lunwenji 中国文物保护技术协会第七次学术年会论文集* , Kexue chubanshe=China Science Publishing & Media Ltd. (CSPM), 2013, Beijing, p. 502-506.

LI Yuchun 李遇春, 1957
LI Yuchun, « Wenwu gongzuo baodao- Alaer faxian munaiyi 文物工作报道：阿拉尔发现木乃伊 », in w*enwu cankao ziliao 文物参考资料 (Wenwu 文物)*, 1957, n°. 2, p. 83-85

LI Zhiyan 李知宴, 1983
LI Zhiyan, « lüelun Longquan qingci de fazhan 略论龙泉青瓷的发展 », in *Zhongguo lishi bowuguan guankan 中国历史博物馆馆刊*, 1983, vol. 5, p. 56-59, 69.

LI Zuozhi 李作智, LI Zhiyan 李知宴 et YU Wenrong 于文荣, 1986
LI Zuozhi , LI Zhiyan et al. , « Zhejiang Longquan Qingci Shangyan'er cun yaozhi fajue baogao 浙江龙泉青瓷上严儿村窑址发掘报告 »,in *Zhongguo lishi bowuguan guankan = Journal of National Museum of China 中国历史博物馆馆刊,* 1986, vol. 8, p. 43-72, 35.

LIANG Sui, 梁穗, 1999
LIANG Sui, « Yuan-Ming Imperial Porcelains Underearthed from Zhushan, Jingdezhen 景德镇珠山出土的元明官窑瓷器 », in *Jingdezhen chutu Yuan Ming guanyao ciqi 景德镇出土元明官窑瓷器*, LIANG Sui éd. , wenwu chupanshe, 1999, Beijing, p. 11-28.

LIANG Sui 梁穗 éd. , 1999
LIANG Sui éd. , in *Jingdezhen chutu Yuan Ming guanyao ciqi 景德镇出土元明官窑瓷器*, wenwu chupanshe, 1999, Beijing, 381 p.

Liaoning sheng bowuguan 辽宁省博物馆, 1962
Liaoning sheng bowuguan, « Liaoning Chaoyang Jindai bihuamu 辽宁朝阳金代壁画墓 », *Kaogu 考古*, 1962, n° 4, p. 182-185

Liaoning sheng bowuguan et al. 辽宁省博物馆, 1975
Liaoning sheng bowuguan et al. , « Faku Yemaotai liaomu lüeji 法库叶茂台辽墓略记 », in *Wenwu 文物*, 1975, n° 12, pp 26-36.

LIN Cunqi 林存琪, 2002
LIN Cunqi, « Fujian Song Yuan qingci yanjiu 福建宋元青瓷研究 », in *Nanfang wenwu = Relics from South 南方文物*, 2002, n° 3, p. 61-71

LIN Meicun 林梅村, 2006
LIN Meicun, *Sichouzhi lu kaogu shiwujiang 丝绸之路考古十五讲*, Beijing daxue chubanshe, 2006, Beijing, p. 396

LIN Meicun 林梅村, 2007
LIN Meicun, *Songmo zhi jian : kaogu xinfaxian suojian zhongwai wenhua jiaoliu 松漠之间：考古新发现所见中外文化交流*, sanlian shudian, 2007, Beijing, p. 351.

LIN Meicun 林梅村, 2008 a
LIN Meicun, « Yuan gongting shidiao yishu yuanliu kao shang 元宫廷石雕艺术源流考 上 », *zi jin cheng*, 2008, n° 06, p. 206-215

LIN Meicun 林梅村, 2008 b
LIN Meicun, « Yuan gongting shidiao yishu yuanliu kao xia 元宫廷石雕艺术源流考 下 », *zi jin cheng*, 2008, n° 07, p. 194-203.

LIN Meicun 林梅村, 2008 c
LIN Meicun, « Chengjisi han shiji diaocha 成吉思汗史迹调查 », *Kaogu 考古*, 2008, n° 9, p. 84-92

LIN Meicun 林梅村, 2009
LIN Meicun,« Yuan chao zhongchen Zhang Gui yu Baoding chutu Yuandai gongting jiuqi 元朝重臣张珪与保定出土元代宫廷酒器 », *gugong bowuyuan yuankan = Palace Museum Journal 故宫博物院院刊*, 2009, vol. 143, n° 3, p. 24-41.

LIN Meicun 林梅村, 2013
LIN Meicun, *dachao chunqiu, meng Yuan kaogu yu yishu 大朝春秋, 蒙元考古与艺术,* gugong chubanshe, 2013, Beijing, 367 p.

LIU Jincheng 刘金成 éd. , 2006
LIU Jincheng éd. , *Yuandai Gao'an jiaocangqi 元代高安窖藏瓷器*, zhaohua chubanshe, 2006, Beijing, 185 p.

LIU Miao 刘淼, 2006
LIU Miao, « Jindai dingyao ciqi de chubu yanjiu 金代定窑瓷器的初步研究 », *Wenwu chunqiu 文物春秋*, 2006, n° 2, p. 8-19

LIU Miao 刘淼, 2006
LIU Miao, « cong Ding ci mingwen kan Ding yao shengchan yu Song, Jin gongting yongci 从定瓷铭文看定窑生产与宋、金宫廷用瓷 », *wenbo 文博*, 2006 n° 2, p. 90-94.

LIU Pujiang 刘浦江, 1998
LIU Pujiang, « shuo hanren Liao Jin shidai minzu ronghe de yige cemian 说汉人辽金时代民族融合的一个侧面 », *Minzu yanjiu 民族研究*, 1998, n° 6, p. 57-65.

LIU Pujiang 刘浦江, 1999
LIU Pujiang, « Jin dai nabo yanjiu shang 金代捺钵研究上 », in *wenshi 文史*, 1999, N° 4, vol. 49, p. 169-179.

LIU Pujiang 刘浦江,2000,
LIU Pujiang, « Jin dai nabo yanjiu xia 金代捺钵研究下 », in *wenshi 文史*, 2000, N° 1, vol. 50, p. 159-174.

LIU Tao 刘涛, 2003
LIU Tao, « « Cizhou yao leixing » jizhong ciqi de niandai yu chandi "磁州窑类型"几种瓷器的年代与产地 », *gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊*, 2003, n° 2, p. 56-69.

LIU Xinyuan 刘新园, 1981
LIU Xinyuan, « Jiang Qi « Taoji » zhuzuo shidai kaobian = Research on the Period of the « Taoji » Written by Jiang Qi 蒋祈《陶记》著作时代考辩 », in *Jingdezhen taoci, Taoji yanjiu zhuankan = Jingdezhen Ceramics, The Special Edition on the Taoji*, *景德镇陶瓷:《陶记》研究专刊*, Jiangxi sheng Taoci gongye gongsi, 1981, Jingdezhen, p. 4-35.

LIU Xinyuan 刘新园, 1982
LIU Xinyuan, « yuanqinghua teyi wenshi he jiangzuoyuan suoshu fuliang ciju yu huaju 元青花特异纹饰和将作院所属浮梁瓷局与画局 », in *Jingdezhen taoci xueyuan xuebao*, (*Journal of Jingdezhen Ceramic Institute*) *景德镇陶瓷学院学报*, 1982, vol. 3, n° 1, Oct. , p. 9-20

LIU Xinyuan 刘新园, 2001
LIU Xinyuan, « Yuan Wenzong, Tutiemuer shidai zhi guanyao ciqi kao = Porcelain of the Official Kiln in the Era of Emperor Wenzong of the Yuan Dynasty 元文宗图帖睦尔时代之官窑瓷器考 », *Wenwu 文物*, 2001, n° 11, p. 46-65

LIU Xinyuan 刘新园, BAI Kun 白焜, 1980
LIU Xinyuan & BAI Kun, « Jingdezhen Hutian yao kaocha jiyao 景德镇湖田窑考察纪要 », *Wenwu 文物*, 1980, n° 11, p.

LIU Xinyuan 刘新园, BAI Kun 白焜, 1982
LIU Xinyuan, BAI Kun, « Gaolingtu shikao, jianlun cishi gaoling yu Jingdezhen shi zhi shijiu shiji de zhiciye 高岭土史考，兼论瓷石、高岭与景德镇十至十九世纪的制瓷业 », *Zhongguo taoci 中国陶瓷*, 1982, S1, p. 141-182

LIU Yuhei 刘裕黑 & XIONG Lin 熊琳, 1982
LIU Yuhei, XIONG Lin, « Jiangxi Gao'an xian faxian Yuan qinghua 江西高安发现元青花 », *Wenwu 文物,* 1982, n°4, p. 58-69.

LIU Yuhei 刘裕黑 & XIONG Lin 熊琳, 1990
LIU Yuhei & XIONG Lin, « guanyu gao'an Yuanci jiaocang de jige wenti 关于高安元瓷窖藏的几个问题 », *Jiangxi wenwu= Relics From Jiangxi 江西文物*, 1990, n° 2, p. 49-53

LIU Zhiguo 刘志国, 1990
LIU Zhiguo, « guanyu Cizhouyao yuanliao de yanjiu 关于磁州窑原料的研究 », in *Taoci yanjiu =Ceramic Studies Journal 陶瓷研究*, 1990, vol. 5, n° 2, p. 16-21

LOCSIN, Cecilia Y. , 1976
LOCSIN, C. , *A Group of Whitewares from Te-Hua*, Research Foundation in Philippine Anthropology and Archaeology, 1976, Manila, 25 p.

LOCSIN, Leandro & LOCSIN, Cecilia Y. , 1967
LOCSIN, L. & LOCSIN, C. *, Oriental ceramics discovered in the Philippines*, C.E. Tuttle Co. , 1967, Rutland, 249 p.

Longhua xian Bowuguan 隆化县博物馆, 2004
Longhua xian Bowuguan, « Hebei Longhua gezidong yuandai jiaocang 河北隆化鸽子洞元代窖藏 », *Wenwu 文物,* 2004, n° 5, p. 4-25.

LU Minghua 陆明华, 2008
LU Minghua, « Yuan Ming Jingdezhen jinkou qinghualiao yanjiu 元明景德镇进口青花料研究 », in *Shanghai bowuguan guanji 上海博物馆馆集*, 2008, n°11, p. 250-264

LU Pengliang 陆鹏亮, 2003
LU Pengliang, « 'neifu'kuan meiping kao "内府"款梅瓶考 », *dongnan wenhua = Southeast Culture 东南文化*, 2003, n° 3, p.72-77

LÜ Jun 吕军 & ZHOU Gaoliang 周高亮, 2011
LÜ Jun & ZHOU Gaoliang, « Jindai honglücai de kaogu faixan ji qi lishi chuancheng 金代红绿彩的考古发现及其历史传承 », *Zhongyuan wenwu =Cultural Relics of Central China 中原文物*, 2011, n° 3, p. 85-93.

LÜ Jun 吕军 & ZHOU Gaoliang 周高亮, 2011
LÜ Jun & ZHOU Gaoliang,« Shanxi, Hebei diqu chutu de Jindai honglücai ciqi de bijiao yanjiu 山西、

河北地区出土的金代红绿彩瓷器的比较研究 », *Wenwu shijie = World of Antiquity 文物世界*, 2011, n° 2, p. 3-29.

MACINTOSH, Duncan, 1984
MACINTOSH, D. , « Shufu Wares », in *Jingdezhen Wares, the Yuan Evolution*, HIN-CHEUNG L. éd. , Université de Hongkong et Fung Ping Shan Museum, 1984, Hongkong, p. 39-43.

MACKIE, Louis W. , 1984
MACKIE, L. W., « Toward an Understanding of Mamluk Silk : National and International Considerations », in *Muqarnas,* 1984, n° 2, p. 127-146

MAGAGNATO, Licisco éd. , 1983
MAGAGNATO, L. éd. , *Le Stoffe di Cangrande : Ritrovamenti e ricerche sul 300 veronese*, Alinari, 1983, Firenze, 298 p.

MAKARIOU, Sophie, Musée du Louvre, Département des arts de l'Islam, 2007
MAKARIOU, S. et al. , *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum,* Musée du Louvre, 2007, Paris, 223 p.

MAO Huiwei 茅惠伟, 2006
MAO Huiwei, « Yuandai fuyong kesi 元代服用缂丝 », in *Sichou 丝绸*, 2006, n° 7, p. 49-51

MARINI, Paola , NAPIONE, Ettore , et VARANINI, Gian Maria éds. , 2004
MARINI, P. , NAPIONE, E. , et VARANINI, G. M. éds. , *Cangrande della Scala : la morte e il corredo funebre di un principe nel Medioevo europeo*, Marsilio, 2004, Venezia, 317 p.

MASON, Robert B. , 1997
MASON, R. B. « Medieval Syrian Lustre-painted and Associated Wares : Typology in a Multidisciplinary Study », in *Levant*, 1997, vol. 29, p. 169-200.

MASON, Robert B. , 2004
MASON, R. B. , *Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated from the Medieval Middle East*, Mazda Publisher & R. O. M. , 2004, Toronto, p. 266

MASON, Robert & KEALL, Edward J. , 1991
MASON, R. & KEALL, E. J. , « the 'Abbâsid glazed wares of Siraf and the Basra connection: petrographic analysis », in *Iran*, 1991,vol. 29, p. 51-66

MASON, Robert & TITE, Michael. S. , 1997
MASON, R. & TITE, M. S. , « The Beginnings of Tin-Opacification of Pottery Glazes », in *Archaeometry*, 1997, vol. 39, n° 1, p. 49, fig. 3, 6;

MASON, Robert, TITE, M. S. , PAYNTER, S. , SALTER, C. , 2001
MASON, R. B. et al. , « Advances in polychrome ceramique in the Islamic world of the 12th century

AD », in *Archaeometry*, 2001, vol. 43, part. 2, p.191-209

MASUYA Tamako, 2002,
MASUYA Tamako, 2002, « Ilkhanide Courtly Life », in *the Legacy of Genghis Khan*, KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , the Metropolitain Museum of Art, Yale University of Press, 2002, New York, Londres, p. 75-103.

MATHIAS-IMBERT, Claude – Yvette, 1992
MATHIAS-IMBERT, Cl. - Y. , *La céramique il-khanide et ses motifs décoratifs*, thèse doctorale de l'Universié de Paris-Sorbonne, sous la direction de SOURDEL-THOMINE, J. , 1992, Paris, 3 vols. , 649 p.

MATTHIAE, Paolo, PINNOCK, Frances et NIGRO, Lorenzo éds. , 2010
MATTHIAE, P. et al. éds. , *Proceedings of the 6th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, Harrassowitz, 2010, Wiesbaden, vol. 3, 1025 p. (vol. 1), 768 p. (vol. 2), 538 p. (vol.3).

MA Wenkuan 马文宽, 2006
MA Wenkuan, *yisilan shijie wenwu zai zhongguo de faxian yu yanjiu,* zongjiao wenhua chubanshe, 2006, Beijing, 167 p.

MA Wenkuan 马文宽, 2013
MA Wenkuan, « Song Yuan « dashi ping » xinjie 宋元《大食瓶》新解», in *Kaogu 考古,* 2013, n° 12, p. 84-90.

MA Xiaoqing 马小青, 2012
MA Xiaoqing, « Song Jin Yuan shiqi Cizhou yao waixiaoci qianxi 宋金元时期磁州窑外销瓷浅析 », in *Waixiao ciqi yu yanseyou ciqi yanjiu = The Research of Export Porcelain and color-glazed Porcelain 外销瓷器与颜色釉瓷器研究*, Zhongguo gutaoci xuehui éd. , Gugong chubanshe, 2012, Beijing, p. 187-202.

MAZOYER, Michel , REY, Jorge Pérez, MALBRAN-LABAT, Florence éds. , 2005
MAZOYER, M. et al. éds. , *L'oiseau entre ciel et terre*, Collection KUBABA. Série Actes VI. , l'Harmattan, 2005, Paris, 369 p.

MEDLEY, Margaret, 1972
MEDLEY, M. , *Metalwork and Chinese Ceramics*, Percival David foundation of Chinese art, Monograph Series n° 2, 1972, Londre, p. 50

MEDLEY, Margaret éd. , 1978
MEDLEY, M. éd. , *Decorative Techniques and Styles in Asian Ceramics*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 8, University of London, 1978, Londres, 158 p.

MEDLEY, Margaret, 1989

MEDLEY, M. , The Chinese Potter : a practical history of Chinese ceramics, Phaidon, 1e éd. , 1976, 3e éd., 1989, Londres, 288 p.
MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1968
MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. « Le griffon iranien de Pisa », *Kunst des Orients*, vol. 5, 1968, p. 68-86.

MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1982
MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , *Islamic Metalwork from the Iranian World 8th-18th Centuries,* Victoria and Albert Museum, Her Majesty's Stationery Office, 1982, Londres, 445 p.

MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1984
MELIKIAN-CHIRVANI, A. , « Le Shāh-nāme, la gnose soufie et le pouvoir mongole », *Journal Asiatique*, Tome 272, 1984, n° 3-4, p. 249-337.

MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1995
MELIKIAN-CHIRVANI, A. S. , « The Wine Birds of Iran from Pre-Achaemenid to Islam Times », *Bulletin of the Asia Institute,* 1995, vol. 9, p. 41- 97.

MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1996
MELIKIAN-CHIRVANI, A. , *Les Frises du Shâh-Nâme dans l'architecture iranienne sous les Ilkhân,* Cahier de Studia Iranica, n° 18, L'association pour l'avancement des études iraniennes éd. , 1996, Paris, 127 p.

MELIKIAN-CHIRVANI, Asadullah Souren, 1997
MELIKIAN-CHIRVANI, A. , « Conscience du passé et résistance culturelle dans l'Iran mongol », in *L'Iran face à la domination mongole*, Institut française de recherche en Iran, 1997, Téhéran, p. 135-177, 22 pl.

MENG Fanren 孟凡人, 2010
MENG Fanren, « Bei Song diling shixiangsheng yanjiu = Researches on the Mausoleum Sculptures of the Northern Song Dynasty 北宋帝陵石像生研究 », *Kaogu xuebao 考古学报,* 2010, n° 3, p.323-360.

MERRITT Jane L. , 1999
MERRITT J. L. , « Archaeological Textiles Excavated at Rayy », in *Techniques & Culture : Soieries médiévales*, DÉSROSIERS, S. éd. , 1999, vol. 34, p. 7-15.

MIAO Jianmin 苗建民 & WANG Shiwei 王时伟, 2005
MIAO Jianmin & WANG Shiwei, « Research on the Architecture Glazed Tiles of Yuan, Ming and Qing Dynasties 元明清建筑琉璃瓦的研究 », in *Proceeding of 2005 International Symposium on Ancient Ceramic (ISAC'05)*, GUO Jingkun éd. , Shanghai kexue jishu wenxian chubanshe, 2005, Shanghai, p. 108-115.

MIAO Jihao 妙济浩, XUE Zengfu 薛增福, 1984
MIAO Jihao, XUE Zengfu, « Hebei Quyant Beizhen faxian Ding yao ciqi 河北曲阳北镇发现定窑瓷器 », *Wenwu 文物*, 1984, n° 5, p. 86-88.

MICHELSEN, Vibeke, 1967
MICHELSEN, V. , « To korkåber fra Århus domikirke », in *Nationalmuseets arbejdsmark*, 1967, p. 43-54

MIKAMI Tsugio, 1980-1981
MIKAMI Tsugio, « China and Egypt : Fustat », *T. O. C. S. ,* 1980-1981, vol. 45, p. 67-89

MIKAMI Tsugio éd. , 1981
MIKAMI T. éd. , *Ceramic art of the world volume 13 : Liao, Chin and Yuan*, Shogakukan Inc. , 1981, Tokyo, 336 p.

MINO Yutaka, 1998
MINO Yutaka, « Cizhou Type Ware : Decorated with Enamel Overglaze Painting», in *Proceedings of the International Conference on "Chinese Archaeology Enters the Twenty-first Century" "迎接二十一世纪的中国考古学"国际学术讨论会论文集*, Départment de l'Archéologie, Université de Pékin éd. , Kexue chubanshe, 1998, Beijing, p. 314-319.

MORGAN, Peter, 1991
MORGAN, P. , « New Thoughts on Old Hormuz : Chinese Ceramics in the Hormuz Region in the 13th and 14th centuries », *Iran*, 1991, vol. 29, p. 67- 83.

MORGAN, Peter, 1994
MORGAN, P. , « Iran Stone-paste pottery of the Saljuq period, Types and Techniques », in *Cobalt and Lustre- The first centuries of Islamic pottery*, GRUBE, E. J. éd. , the Nour Foundation, Oxford University Press, 1994, Oxford, p. 155-184.

MORGAN, Peter, 1995
MORGAN, P. , « Some Far-Eastern Elements in Coloured-ground Sultanabad Wares », in *Islamic Art in the Ashmolean Museum*, ALLAN, J. éd., Oxford Unisversity Press, 1995, Oxford, vol. 2, p. 19-43.

MORI, Tastuya, 2008
MORI, T. , « yilang bosiwan bei'an jige haigang yizhi faxian de zhongguo ciqi 伊朗波斯湾北湾几个海港遗址发现的中国瓷器 », in *zhongguo gutaoci yanjiu 中国古陶瓷研究*, 2008, vol. 14, p. 414-429

MULLER, Theodor, STEINGERÄBER, Erich et MÜLLER-CHRISTENSEN, Sigrid, 1955
MULLER, Th. et al. , *Sakrale Gewänder des Mittelalters*, Hirmer Verlag, 1955, Munich, 32 p.

MÜLLER-CHRISTENSEN, Sigrid, 1981
MÜLLER-CHRISTENSEN, S. et al. , *Documenta textilia : Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, Deutscher Kunstverlag, 1981, München, p.434.

MÜLLER-CHRISTENSEN, Sigrid, 1985
MÜLLER-CHRISTENSEN, S. , « En persisk brokade fra Domkirken i Augsburg », in *By og Bygd,* vol. 30,

1983-84, Oslo, 1985, p. 185-194.

MURRAY, H. H. , 1988
MURRAY, H. H. , «kaolin minerals : Their Genesis and Occurrences», *Reviews in Mineralogy : Hydrous Phyllosilicates (exclusive of micas)*, BAILEY , S. W. , éd. , vol. 19 , 1988, p. 67-89.

Musée du Louvre, 1989
Musée du Louvre, *Arabesques et jardins de paradis,* Édition de la R. M. N., 1989, Paris, 334 p.

NAKANO, Tōru & OGAWA, Tadahiro, 1985
NAKANO, Tōru & OGAWA, Tadahiro, *Tenkai shashin ni yoru Chūgoku no mon'yō =The panoramic views of Chinese patterns*, Heibonsha, 1985, Tokyo, 231 p.

NAUMANN, Elisabeth & NAUMANN, Rudolf, 1965
NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , « Ein Kösk im Sommerpalast des Abaqa chan auf dem Tacht-i Sulaiman und Seine dekoration », in *Forschungen zur Kunst Asiens : in memoriam Kurt Erdmann*, GRABAR, O. éd. , Istanbul üniversitesi edebiyat fakültesi, 1969, Istanbul, p. 35-65.

NAUMANN, Rudolf & NAUMANN, Elisabeth, 1976
NAUMANN, R. & NAUMANN, E. , *Takht-i Suleiman, Ausgrabung des Deutchen Archäologischen Instituts in Iran*, Ausstellung München *1976, 8. September bis 5. Dezember 1976 : Einführung und Katalog*, Prähistorische Staatssammlung, 1976, Munich, 71 p. , 12 pl.

Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo 内蒙古文物考古研究所 et al. , 1994
Neimenggu wenwu kaogusuo et al. , « Yuanshangdu chengnan zhenzishan nanqu muzang fajue baogao 元上都城南砧子山南区墓葬发掘报告 », in *Neimenggu wenwu kaogu wenji 内蒙古文物考古文集*, LI Yiyou, WEI Jian éds. , Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, 1994, Beijing, vol. 1, p. 639-671.

Neimenggu bowuguan 内蒙古博物馆, Xilinguole meng wenwu guanli zhan 锡林郭勒盟文物管理站, 1994
Neimenggu bowuguan, Xilinguole meng wenwu guanli zhan, « Xianghuangqi Wulangou chutu yipi Meng Yuan shiqi Jinqi 镶黄旗乌兰沟出土一批蒙元时期金器 », in *Neimenggu wenwu kaogu wenji 内蒙古文物考古文集*, LI Yiyou, WEI Jian éds. , Zhongguo dabaike quanshu chubanshe, vol. 1, 1994, Beijing, p. 605-609.

Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo 内蒙古文物考古研究所 et al. , 1996
Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo et al., « Liao Yelü Yuzhi mu fajue jianbao 辽耶律羽之墓发掘简报 », *Wenwu 文物*, 1996, n° 1, p.4-32

Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo 内蒙古文物考古研究所 et al. , 1997
Neimenggu wenwu kaogu yanjiusuo, et al. , « Siziwangqi Chengbuzi gucheng ji muzang 四子王旗城卜子古城及墓葬 », in *Neimenggu wenwu kaogu wenji di er ji = Papers on Cultural Relics and Archaeology in Inner Mongolia, II 内蒙古文物考古文集 第二辑*, WEI Jian éd. , The Encyclopedia of

China Publishing House, 1997, Beijing, p. 688-712.

Neimenggu zizhiqu wenwu kaogu yanjiusuo 内蒙古自治区文物考古研究所, Zhelimu meng bowuguan 哲里木盟博物馆, 1993
Neimenggu zizhiqu wenwu kaogu yanjiusuo, Zhelimu meng bowuguan, *Liao Chenguo gongzhu mu 辽陈国公主墓*, wenwu chubanshe, 1993, Beijing, 195 p.

OGASAWARA, Sae, 1989
OGASAWARA, S. , « Chinese Fabrics of the Song and Yuan Dynasties preserved in Japan », *Orientations,* 1989, vol. 20, p. 32-44

OMIDSALAR, M. , 1987
OMIDSALAR, M. , « ažd̲ahās III In Iranian Folktales », in *EIr,* Routledge and Kegan Paul Ltd. , 1987, Londres, Boston, vol. 3, Fasc. 2, p. 191-205.
Lien internet : http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2.

ORBELI, Josif Abgarovič, TREVER, Camilia , 1935
ORBELI, J. et al. , *Orfèvrerie sassanide : objets en or, argent et bronze*, Musée de l'Ermitage « Academia », 1935, Moscou, [xlvii] p. , 85 pl.

OTAVSKY, Karel, SALĪM, Muḥammad ‘Abbās Muḥammad et KESSLER, Cordula M. , 1995
OTAVSKY, K. et al. , *Mittelalterliche Textilien. I, Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Abegg-Stiftung, 1995, Riggisberg, 302 p.

OTAVSKY, Karel 1998
OTAVSKY, K. , « Zur Kunsthistorischen Einordnung der Stoffe », in *Entlang der Seidenstraße, frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung,* OTAVSKY K. éd. , Riggisberger Berichte n° 6, Abegg-Stiftung, 1998, Riggisberg, p. 119-214.

OTAVSKY, Karel éd. , 1998
OTAVSKY K. éd. , *Entlang der Seidenstraße, frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung,* Riggisberger Berichte n° 6, Abegg-Stiftung, 1998, Riggisberg, 382 p.

OTAVSKY, Karel & Wardwell Anne, 2011
OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , *MittelalterlicheTextilien II : Zwischen Europa und China*, Abegg-Stiftung, 2011, Riggisbberg, 388 p.

PAN Xingrong 潘行荣, 1979
PAN Xingrong, « Yuan Jininglu gucheng chutu de jiaocang sizhiwu ji qita 元集宁路古城出土的窖藏丝织物及其他 », *Wenwu 文物,* 1979, n° 8, p. 32-36.

PENG Bo 彭勃, 2010
PENG Bo, *Longquan qingci jishu de yanjiu = Technical Research on Longquan Celadon 龙泉瓷器技术的研究,* mémoire du Master 2, Zhejiang University, 2010, 72 p.

PENG Bo 彭勃 ZHOU Shaohua 周少华 SHEN Yueming 沈岳明 et LI Bangqiang 李邦强, 2009
PENG Bo et al. , « Longquan Dayao Fengdongyan yaozhi chutu de Mingdai qingci EDXRF yanjiu = EDXRF Study on Ming Dynasty Celadon's Sherds unearthed from Longquan Fengdongyan 龙泉大窑枫洞岩窑址出土的明代青瓷 EDXRF 研究 », in *guisuanyan xuebao = Journal of Chinese Ceramic Society 硅酸盐学报*, 2009, vol. 37, n°11, p. 1903-1908

PERRET, Daniel & SURACHMAN, Heddy éds. , 2009
PERRET, D. & SURACHMAN, H. éds. , *Histoire de Barus III : Regards sur une place marchande de l'océan indien (XIIe-milieu du XVIIe s.)*, Association Archipel, E. F. E. O. , 2009, Paris, 701 p.

PETECH, Luciano, 1983
PETECH, L. , « Tibetan Relations with Sung China and with the Mongols », in *China among Equals,* ROSSABI, M. ed. , 1983, p. 173-203.

PETZTET, Michael éd. , 1987
PETZTET, M. éd. , *Textile Grabfunde aus der Sepultur des Bamberger Domkapitels. Internationales Kolloquium Schloss Seehof 1985*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpfleg, 1987, Munich, 242 p.

PIERROT, Roland, CHAURIS, Louis , LAFORÊT, Claude, 1973
PIERROT, R. , CHAURIS, L. , LAFORÊT, C. , *Inventaire minéralogique de la France. 3, Finistère: 29*, Éd. du BRGM, 1973, Paris, 117 p.

PIERSON, Stacey, 1996
PIERSON, S. , *Earth, Fire and Water : Chinese Ceramic Technology : a handbook for non-specialists*, Percival David Foundation of Chinese art, 1996, Londres, 64 p.

PIOTROVSKY, Mihail Borisovič et ROGERS, John Michael éds. , 2004
PIOTROVSKY, M. B. et ROGERS, J. M. éds. , *Heaven on earth, art from Islamic lands*, Catalogue de l'exposition, State Hermitage Museum, Khalili Collection, Prestel Publishing, 2004, Munich, Berlin, London, New York, 192 p.

PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, Michèle, 2003
PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, M. , *la céramique extrême-oriental à Julfar, dans l'émirat de Ra's al-Khaimah (14^{e} -16^{e} siècles), indicateur chronologique, économique et culturel*, E. F. E. O. , 2003, Beijing, 12 p.

PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, Michèle, 2005
PIRRAZOLI-T' SERSTEVENSENS, M. , « Une denrée recherchée : la céramique chinoise importée dans le golf arabo-persique, IX^{e}-XIV^{e} siècles », *Mirabilia Asiatica*, *South China and Maritime Asia*, vol. 16, (2), 2005, Lisbon, p. 69-88

POPE A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1981
POPE A. & ACKERMAN, Ph. éds. , *A Survey of Persian Art- from prehistoric times to the present*, SOPA,

Soroush Press, 1938-39, 1e éd. , 1964, 2e éd. , 1981, 3e éd. , Ashiya, Téheran, 16 vols.

POPE, John Alexander, 1952
POPE, J. A. , *Fourteenth-Century Blue and White: A Groupe of Chinese Porcelains in the Topkapu Sarayi Müzesi, Istanbul*, Freer Gallery of Art, 1ère éd. 1952, 2ème éd. 1970, Washington D. C., 85 p.

POPE, John Alexander, 1956
POPE, J. A. , *Chinese Porcelains From The Ardebil Shrin*, Freer Gallery of Art, 1956, Washington D. C., 194 p.

PORTER, Venetia, 1995
PORTER, V. , *Islamic Tiles*, The British Museum Press, 1995, Londre, 128 p.

PORTER, Yves, 1998
PORTER, Y. , « Texte persans sur la céramique », in *La science dans le monde iranien à l'époque islamique*, BEIKBAGHBAN, H. et al. éds. , Institut Français de Recherche en Iran, 1998, Téhéran, p. 165-190.

PORTER, Yves, 2000
PORTER, Y. , « le cobalt dans le monde iranien (IXe – XVIe siècles) », in *Taoci*, 2000, n° 1, p. 5-14.

PORTER, Yves, 2004
PORTER, Y. , « Le quatrième chapitre du Javāher-nāme-ye Neẓāmī », in *Sciences, Techniques et Instruments dans le Monde Iranien (Xe-XIXe sicèle)*, POURJAVADY, N. & VESEL, Ž. éds. , 2004, Téhéran, p.341-360

PORTER, Yves, 2011
PORTER, Y. , *Le prince, l'artiste et l'alchimiste : La céramique dans le monde iranien Xe-XVIIe siècle*, Herann, 2011, Paris, 322 p.

PORTER, Yves & VESEL, Živa, 1993
PORTER, Y. & VESEL, Ž. , « La joaillerie et la peinture : approvisionnement en pierres et pigments dans l'Iran médiéval », *Res Orientales*, vol. V, 1993, p. 141-156

POURJAVADY, Nasr Allah & VESEL, Živa éds. , 2000
POURJAVADY, N. & VESEL, Ž. éds. , *Nasir al-din Tusi, philosophe et savant du XIIIe siècle*, Presses universitaires d'Iran, Institut français de recherche en Iran, 2000, Téhéran, 227 p.

POURJAVADY, Nasr Allah & VESEL, Živa éds. , 2004
POURJAVADY, N. & VESEL, Ž. éds. , *Sciences, Techniques et Instruments dans le Monde Iranien (Xe-XIXe sicèle)*, Institut français de recherches en Iran, Presses universitaires d'Iran, 2004, Téhéran, 434 p. + 84 p.

PRIESTMAN, Seth M. N. , 2005

PRIESTMAN, S. , *Settlement & ceramics in Southern Iran : An analysis of the Sasanian and Islamic periods in the Williamson Collection*, Mémoire du master 2, Durham University, 2005, 426 p.

PU Anguo 濮安国, 2000
PU Anguo, *fengwen zhuangshi 风纹装饰*, Zhongguo qinggongye chubanshe, 2000, Beijing, 196 p.

QI Dongfang 齐东方, 1999
QI Dongfang, *Tangdai jinyinqi yanjiu 唐代金银器研究*, Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1999, Beijing, p. 383-397.

QI Muge 其木格, 2002
QI Muge, « Daiqitala mu 代钦塔拉 », in *Sizhipin kaogu xin faxian = Recent Excavations of Textiles in China 丝织品考古新发现*, ZHAO Feng éd. , ISAT/Costum Squad Ltd, 2002, Hongkong, p. 110-131

Gansusheng bowuguan 甘肃省博物馆 et Zhangxian wenhuaguan 漳县文化馆, 1982
Gansusheng bowuguan et al. , « Gansu Zhangxian Yuan dai Wang Shixian jiazu muzang: jianbao zhi yi 甘肃漳县元代汪世显家族墓 : 简报之一 », *Wenwu 文物*, 1982, n° 2, p. 1-12, 97

QIN Dashu 秦大树, 1994
QIN Dashu, « Cizhouyao baidiheihua zhuanshi de chansheng yu fazhan 磁州窑白地黑花装饰的产生与发展 », in *Wenwu 文物*, 1994, n° 10, p. 48-55.

QIN Dashu 秦大树, 1997
QIN Dashu, « jianlun Guantaiyao de xingshuai shi 兼论观台窑的兴衰史 », *Wenwu chunqiu 文物春秋,* 1997, vol. 38, s.1, p. 81-92.

QIN Dashu 秦大树, 1999
QIN Dashu, « shilun cuilan you ciqi de chansheng fazhan yu chuanbo 试论翠蓝釉瓷器的产生发展与传播 », *Wenwu jikan 文物集刊*, 1999, n° 3, p. 59-67.

QIN Dashu 秦大树 & MA Zhongli 马忠理, 1997
QIN Dashu & MA Zhongli, « lun honglücai ciqi 论红绿彩瓷器 », *Wenwu 文物*, 1997, n° 10, p. 48-63.

RABBAT, Nasser, 2000
RABBAT, N. , « Tiraz », in *Encyclopédie de l'Islam,* Brill, 2000, Leiden, Tome X, p. 573-78.

RAWSON, Jessica, 1984
RAWSON, J. , *Chinese Ornaments : the Lotus and the Dragon*, British Museum Publications Limited, 1984, Londre, p. 240.

RAWSON, Jessica, 1991
RAWSON, J. , « Central Asian Silver and Its Influence on Chinese Ceramics », *Bulletin of the Asian Institute*, 1991, vol. 5, p. 139-151.

RAY, Himanshu Prabha et SALLES, Jean-François éds. , 1996
RAY, H. P. et SALLES, J.-F. éds. , *Tradition and Archaeology : Early Maritime Contacts in the Indian Ocean,* Manohar, 1996, New Deli, Lyon, p. 338

REITLINGER, Gerald
REITLINGER, G. , « Sultanabad, Classification and Chronology », in *T. O. C. S.* , vol. 20, 1944-45, p. 25-34

REN Zhilu 任志录 & MENG Yaohu 孟耀虎, 2002
REN Zhilu & MENG Yaohu, « Zhongguo kongquelanyou qiwu de chansheng jiqi yuanyin tantao 中国孔雀蓝釉器物的产生及其原因探讨 », in Z*hongyuan wenwu 中原文物*, 2002, n° 1, p. 69-72.

REYNOLDS, Valrae, 1995
REYNOLDS, V. , « Silk in Tibet : Luxury Textiles in Secular Life and Sacred Art », in *Asian Art: the Second Hali Annual*, Worldwide Hali Publication, Londres, 1995, p. 86-99

RIBOUD, Krishna & VIAL, Gabriel, 1970
RIBOUD, K. & VIAL, G. , *Tissus de Touen-Houang conservés au musée Guimet et à la bibliothèque nationale,* Centre de recherche sur l'Asie centrale et la Haute Asie, Paris, 1970, 443 p.

RIBOUD, Krishna, 1995
RIBOUD, K. , « A Cultural Continuum, A New Group of Liao & Jin Dynasties Silks », in *Hali*, 1995, n° 82, fig. 3- 5, p. 92-105, 119-120.

RIBOUD, Krishna, 1998
RIBOUD, K. éd. , *Samit et Lampas : Motifs indients*, AEDTA/Ahmedabad : Calico Museum, 1998, Paris, 214 p.

RITTER, Markus, 2006
RITTER, M. , « Goldbrokat unter den Mongolen und Ilchanen: einSchlüsselwerk iranischer Textilkunst des 14. Jhdts. in Wien », in : *Symposium « 800 Jahre Mongolisches Weltreich »* 09 June 2006 - 09 June 2006, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Vienna, , p. 1-9 ; lien accesible: http://www.zora.uzh.ch/47815/ (12/08/15)

RITTER, Markus, 2010
RITTER, M. , « Kunst mit Botschaft: Der Gold-Seide-Stoff für den Ilchan Abū Saʿīd von Iran (Grabgewand Rudolfs IV. in Wien) – Rekonstruktion, Typus, Repräsentationsmedium », in *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Band II, RITTER, M et KORN, L. éds. , 2010, Wiesbaden, p. 105-35.

RITTER, Markus et Lorenz KORN éds. , 2010
RITTER, M et KORN, L. éds. , *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*, Band II, Ludwig Reichert Verlag, 2010, Wiesbaden, 231 p.

ROBINSON, Basil William. , 1980
ROBINSON, B. W. , *Persian Paintings in the John Rylands Library, A Discriptive Catalogue*, Sotheby Parke Bernet, 1980, Londres, 365 p.

RONG Xinjiang 荣新江, 2003
RONG Xinjiang, « Lüetan Xuxianxiumu bihua de pusa lianzhuwen 略谈徐显秀墓壁画的菩萨连珠纹 », *Wenwuz 文物*, 2003, n° 10, p. 66-68

ROSSABI, Morris éd. , 1983
ROSSABI, M. éd. , *China among Equals : The Middle Kingdom and its Neighbors 10th – 14th centuries,* University of California Press, 1983, Berkeley, Los Angeles, Londres, 419 p.

ROUGEULLE, Axelle, 1991
ROUGEULLE, A. , *Les importations extrême-orientales trouvées sur les sites de la période abbasside : contribution à l'étude du commerce moyen-oriental au Moyen-Age*, Thèse de doctorat, sous la direction de Janine Sourdel-Thomine , Université Paris-Sorbonne, 1991, 3 vols. , 756 p.

ROUGEULLE, Axelle, 1991
ROUGEULLE, A. « Les importations de céramiques chinoises dans le Golfe arabo-persique (VIIIe-XIe siècles) », *Archéologie islamique*, 1991, n° 2, p. 16-17

ROUGEULLE, Axelle, 1996
ROUGEULLE, A. , « Medieval Trade Networks in the Western Indian Ocean (8-14th centuries) : Some Reflections from the Distribution Pattern of Chinese Imports in the Islamic World », in *Tradition and Archaeology : Early Maritime Contacts in the Indian Ocean,* RAY, H. P. et SALLES, J.-F. éds. , Manohar, 1996, New Deli, Lyon, p. 159-180

ROUX, Jean – Paul, 1984
ROUX, J. - P. , *La religion des Turcs et des Mongols*, Payot, 1984, Paris, 323 p.

ROXBURGH, David J. éd. , 2005
ROXBURGH, D. J. éd. , *Turks, a journey of a thousand years, 600-1600*, Royal Academy of Arts, 2005, Londres, 494 p.

Royal Academy of Arts, 1931
Royal Academy of Arts, *Catalogue 1931 - International Exhibition of Persian Art 7th January to 7th March, 1931*, Office of the Exhibistion, 3rd éd. , 1931, Londres, 346 p.
Lien internet: http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?record=VOL6202&_IXp=1&_IXz=1

RUGIADI, Martina, 2010
RUGIADI, M. , « Processing Iranian glawed Pottery of the Masjid-I Jum'a in Isfahan (Adamji Project): Fritwares from the Foundations of Nizam al-Mulk's Domed Hall », in *Proceedings of the 6th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East*, MATTHIAE, P. et al. éds. , 2010, Wiesbaden, vol. 3, p. 173-190.

SALĪM, Muḥammad ʿAbbās Muḥammad éd. , 1997
SALĪM, M. ʿA. M. éd. , *Islamische Textilkunst des Mittelalters : Aktuelle Probleme,* Riggisberger Berichte n° 5, Abegg-Stiftung , 1997, Riggisberge, 219 p.

SANGIORGI, Giorgio, 1921-22
SANGIORGI, G. , « Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I della Scala », in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, 1921-22, Millan Rome, vol. XV, p. 442-457

SARRE, Friedrich & MARTIN, Fredrik Robert, 1985
SARRE, F. & MARTIN, F. R, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910*, 1ère édition, F. Bruckmann, Munich, 1912, 2e édition Alexandria, Londres, 1985, 3 vol.

SASAKI, Tastuo & SASAKI, Hanae , 2005
SASAKI, T. & SASAKI, H. , « The Influence of Chinese Whiteware Bowl to the Abbasid Opaque-glazed Ware », in *Symposium on Ancient Chinese White Porcelain Proceedings*, Shanghai bowuguan éd. , Shanghai shuhua chubanshe, 2005, Shanghai, p. 642-660.

SCANLON, George T. , 1971
SCANLON, G. , « The Fustat mounds: a shard count 1968 »,in *Archaeology*, 1971, vol. 24, n° 2, p. 220-233.

SCHAFER, Edward H. , 1963
SCHAFER, E. H. , *The Golden Peaches of Samarkand : a study of T'ang Exotics,* University of California Press, 1963, Berkeley, Los Angeles, p. 399

SCHIEDERMAIR, Werner éd. , 2002
SCHIEDERMAIR, W. éd. , *Die Alte Kapelle in Regensburg*, Schnell + Steiner, 2002, Regensburg, 400 p.

SCHMIDT, Hanns-Peter, 2002
SCHMIDT, Hanns-Peter , « SIMORḠ », in *EIr. ,* Last Updated: July 20, 2002, lien internet : http://www.iranicaonline.org/articles/simorg

SCHORTA, Regula, 2004
SCHORTA, R. , « A Central Asian Clothe-of-Gold Garment Reconstructed », in *Orientations*, 2004, vol. 35, n° 4, p. 53-56.

SCHORTA, Regula éd. , 2006
SCHORTA, R. , *Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages*, Riggisberger Berichte 9 , 2006, Abegg-Stiftung, p. 316

SCHORTA, Regula éd. , 2007
SCHORTA, R. éd. , *Dragons of Silk, Flowers of Gold, A Group of Liao-Dynasty Textiles at the Abegg-Stiftung*, Abegg-Stuftung, 2007, Riggisberg, 311 p.

SERGEANT, Robert Bertram, 1972

SERGEANT, R. B. , Islamic Textiles : Material for a history up to the mongol conquest, Librairie du Liban, 1972, Beyrouth, p. 263

SKJAERVØ, P. O. , « aždahās I in Old and Middle Iranian », in *EIr,* Routledge and Kegan Paul Ltd. , 1987, Londres, Boston, vol. 3, Fasc. 2, p. 191-205
Lien internet : http://www.iranicaonline.org/articles/azdaha-dragon-various-kinds#pt2

Shaanxi Lishi bowuguan 陕西历史博物馆, 1972
Shaanxi Lishi bowuguan, « Xi'an Nanjiao Hejiacun faxian Tang dai jiaocang wenwu 西安南郊何家村发现唐代窖藏文物 », *Wenwu* 文物, 1972, n° 1, p. 30-42.

Shaanxi Lishi bowuguan 陕西历史博物馆 et al. , 2003
Shaanxi Lishi bowuguan et al. , *Hua wu da Tang chun : Hejiacun yibao jincui = Selected Treasures from Hejiacun Tang Hoard 花舞大唐春——何家村遗宝精粹*, wenwu chubanshe, 2003, Beijing, 295 p.

Shanxisheng kaogu yanjiusuo 山西省考古研究所, 1998
Shanxisheng kaogu yanjiusuo , « Shanxi Changzhi Bayiyao shijue baogao 山西长治八义窑试掘报告 », *Wenwu jikan 文物季刊*, 1998, n° 3, p. 3-24, 57.

Shanghai bowuguan 上海博物馆 éd. , 2005
Shanghai bowuguan éd. , Zhongguo gudai baici guoji xueshu yantaohui lunwenji = *Symposium on Ancient Chinese White Porcelain Proceedings 中国古代白瓷国际学术研讨会论文集*, Shanghai shuhua chubanshe, 2005, Shanghai, 757 p.

SHANG Gang 尚刚, 1999
SHANG Gang, *yuandai gongyi meishu shi 元代工艺美术史*, Liaoning jiaoyu chubanshe, 1999, Shenyang, 355p.

SHAO Mingrong 邵名荣, 1993
SHAO Mingrong, « mudan tongzi lizhi wen ling 牡丹童子荔枝纹綾 », in *Zhongguo meishu quanji : gongyi meishu bian – zhi xiu yin ran*, HUANG Nengfu éd. , jinxiu chuban Ltd. , 1993, vol. 6,Cat. n° 180, p. 74.

SHEN Yueming 沈岳明, 2007
SHEN Yueming, « Zhongguo qingci shishang de zuihou yige liangdian 中国青瓷史上最后一个亮点 », in *Zijincheng = Forbidden City 紫禁城*, 2007, n° 5, p. 148- 151

SHEN Yueming 沈岳明 QIN Dashu 秦大树 et SHI Wenbo 施文博, 2007
SHEN Yueming et al. , « Longquanyao Fengdongyan yaozhi kaogu fajue xueshu zuotanhui jiyao 龙泉窑枫洞岩窑址考古发掘学术座谈会纪要 », in *Wenwu 文物*, 2007, n° 5, p. 93-96.

SHEPHERD, D. G. & HENNING, W. B. , 1959
SHEPHERD, D. G. & HENNING, W. B. , « Zandanîjî identified? » , in *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für E. Kühnel*, ETTINGHAUSEN, R. éd. , 1959, Berlin, p. 14-40

SHEPHERD, D. G. , 1981
SHEPHERD, D. G. , « Zandaniji Revisited », in *Documenta Textilia Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, Deutscher Kunstverlag, 1981, Munich, p. 109-111

SHIBA Yoshinobu, 1983

SHIBA Yoshinobu, « Sung Foreign Trade : Its Scope and Organization », in *China among Equals, the middle kingdom and its neighbors, 10th – 14th centuries,* ROSSABI, M. éd. , University of California Press, 1983, Berkeley and Los Angeles, p. 89-148.

SHI Shouqian 石守谦 & GE Wanzhang 葛婉章 éds. , 2001
SHI Shouqian & GE Wanzhang éds. , *dahan de shiji, mengyuan shidai de duoyuan wenhua yu yishu = Age of the Great Khan, Pluralism in Chinese Art and Culture under the Mongols 大汗的世纪：蒙元时代的多元文化与艺术*, National Palace Museum, 2001, Taipei, p. 357.

SHIRAISHI, Noriyuki 白石典之, 1999
SHIRAISHI, Noriyuki, « rimeng hezuo diaocha mengguguo Halahelin ducheng yizhi de shouhuo 日蒙合作调查蒙古国哈剌和林都城遗址的收获 », *Kaogu 考古,* 1999, n° 8, p. 86-91.

SO, Billy K. L. , 2000
SO, B. K. L. , *Properity, Region, and Institutions in Maritime China- the South Fukien Pattern, 946-1368,* Harvard University Asia Center, 2000, Cambridge, Londres, 469 p.

SOUCEK, P. , 1993
SOUCEK, P. , « mina'i », in *EI2*, vol. VII, p. 73-74.

SOUSTIEL, Jean, 1985
SOUSTIEL, J. , *La Céramique Islamique : Guide du Connaisseur,* Fribourg, 1985, Paris, 427 p.

SOUSTIEL, Jean, & PORTER, Yves, 2003
SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , *Tombeaux de Paradis : Le Shah-e Zende de Samarcande et la céramique architecturale d'Asie centrale*, Éditions d'Art Monelle Hayot, 2003, St Rémy en l'Eau, 264 p.

STEIN, Rolf , 1939
STEIN, R. , « Leao-tche 辽志 », *T'oung Pao*, 1939, vol. 35, fasc. 1, p. 1-154.

SUMNER Christina & PETHERBRIDGE, Guy, 2004
SUMNER C. & PETHERBRIDGE, G. , *Bright Flowers : textiles and ceramics of Central Asia,* Powerhouse Publishing, 2004, Sydney, 159 p.

SUN Dazhang 孙大章, 2006
SUN Dazhang, *Zhongguo gudai jianzhu cai hua = Acient Chinese Architectral Colored Drawings,中国古代建筑彩画*, China Architecture & Building Press, 2006, Beijing, 317p.

SUN Huijun 孙慧君, 2002
SUN Huijun, « Gezidong jiaocang 鸽子洞窖藏 », in *Recent Excavations of Textiles in China 丝织品考古新发现,* ZHAO Feng éd. , ISAT/ Costume Squad Ltd. , 2002, Hongkong, p. 132-173.

SUN Ji, 孙机, 1986
SUN Ji, « Mojie deng : jiantan yu qi xiangguan de wenti 摩羯灯——兼谈与其相关的问题 »,

Wenwu 文物,1986, n° 12, p. 74-78.

Suzhoushi wenwu baoguan weiyuanhui et al.苏州市文物保管委员会, 1965
Suzhoushi wenwu baoguan weiyuanhui et al. , « Suzhou Wu Zhang Shicheng mu Caoshi mu qingli jianbao 苏州吴张士诚母曹氏墓清理简报 », *Kaogu 考古*, 1965, n° 6, p. 289-300

TAMURA, Jitsuzô & KOBAYASHI, Yukio, 1952-53
TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , *Tombs and Mural Paintings of Ch'ing-Ling : Liao Imperial Mausoleum of 11th century A.D. in Eastern Mongolial,* Departement of Literature, Kyoto University, 1952-53, Kyoto, 2 vol. , 346 p.(vol. 1), 141 pl. (vol. 2).

TAMPOE, Moira, 1989
TAMPOE, M. , *Maritime Trade between China and the West,* BAR International Series 555, 1989, Oxford, 322 p.

TANG Changpu 唐昌朴, 1977
TANG Changpu, « jieshao jiangxi chutu de jijian ciqi 介绍江西出土的几件瓷器 », in *Wenwu 文物*, 1977, n° 4, p. 72-73,

TAO Jingshen, 1983
TAO Jingshen, « Barbarians or Northerners : Northern Song Images of the Khitans », in *China among Equals, the middle kingdom and its neighbors, 10th – 14th centuries,* ROSSABI, M. éd. , University of California Press, 1983, Berkeley and Los Angeles, p. 66-86.

The Fung Ping Shan Museum & Jingdezhenshi Institute of Ceramic Archaeology, 1992
The Fung Ping Shan Museum et al. , *Jingdezhen chutu taoci = Ceramics Finds from Jingdezhen Kilns (10th -17th century)景德镇出土陶瓷*, The Fung Ping Shan Museum, The University of Hong Kong, 1992, Hongkong, 240 p.

THIRIOT, Jacques, 1991
THIRIOT, J. , « Céramiques fines islamiques du Midi de la France au Bas Moyen-Age », in *A cerâmica medieval no mediterrâneo ocidental, Lisboa, 1987*, Mértola, 1991, p. 285-303.

THOMPSON, Jon, 2004
THOMPSON, J. , *Silk, 13th to 18th centuries : Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*, National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004, Doha, 96 p.

TIAN Jingdong 田敬东, 1972
TIAN Jingdong, « Beijing Liangxiang faxian de yichu Yuan dai jiaocang 北京良乡发现的一处元代窖藏 », *Kaogu 考古*, 1972, n°6, p. 32-34.

TILDEN, Jill éd. , 1995
TILDEN, J. éd. , *Asian Art: the Second Hali Annual*, Worldwide Hali Publication, 1995, Londres, 224 p.

TITE, M. S. & BIMSON, M. , 1986
TITE, M. S. & BIMSON, M. , « Faience : an investigation of the microstructure associated with the different methods of glazing », in *Archaeometry*, 1986, vol. 28, part 1, p. 69 – 78.

TITE, M. S. , MASON, R. , FREESTONE, I. , MOLERA, J. , VENDRELL-SAZ, M. , WOOD, N. , 1998
TITE, M. S. , MASON, R. et al. , « Lead Glazes in Antiquity – Methods of Production and Reasons for Use », in *Archaeometry*, 1998, vol. 40, n° 2, p. 241-260.

TITE, Michael & WOOD, Nigel , 2005
TITE, M. & WOOD, N. , « The technological relationship between Islamic and Chinese glazed ceramics prior to 16th century AD », in *Taoci*, n° 4, 2005, p. 31-40.

TOLL, N. , 1942
TOLL, N. , « Book Review: The Dog-Bird Senmurv-Paskudj by C. Trever », *American Journal of Archaeology*, 1942, vol. 46, n° 3, p. 464-466.

TREVER, K Kamilla Vasil'evna ,1938
TREVER, K. , *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj*, The Hermitage museum, 1938, Lenigrad, 71 p.

TRILLING, James, 1985
TRILLING, J. , *The Medallion style: a Study of Origins of Byzantine Taste*, Garland Pub. , New York, 1985, 113 p.

UNDERHILL, Gertrude, 1938
UNDERHILL, G. , « Two Early Iranian Silks », in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1938, Vol. 25, mars, p. 42-43.

VANDIVER, Pamela , 2005
VANDIVER, P. , « The Technological Influence of Chinese Ceramics in the World », in *Symposium on Ancient Chinese White Porcelain Proceedings*, Shanghai bowuguan éd. , 2005, Shanghai, p. 618-641

VESEL, Ž. , AFSHAR, I. et MOHEBBI, P. , 2000
VESEL, Ž. et al. , « « Le Livre des pierres pour Nezâmi [al-Molk] (Javâher-nâme-ye Nezâmî) »(592/1195-6) : La source présumée du *Tansûkh-nâme-ye îlkhânî* de Tûsî », in *Nasir al-din Tusi, philosophe et savant du XIIIe siècle*, Presses universitaires d'Iran, Institut français de recherche en Iran, 2000, Téhéran, p. 145-165.

VIAL, Gabriel, 1999
VIAL, G. , « Les vêtements liturgiques dits de Saint Valère. Étude technique de pseudo-lampas à fond (ou effet) double-étoffe», in *Techniques et Culture : Soieries Médiévales,* DÉROSIERS S. éd. , vol. 34, 1999, Paris, p. 67-81.

VIENNOT, Odette
VIENNOT, O. , « Typologie du makara et essai de chronologie », *Arts Asiatiques,* 1954, Tome I, Fasc 3,

p. 189-208.

VOGEL, J. Ph. , 1929-30
VOGEL, J. , « Le makara dans la sculpture de l'Inde », *Revues des Arts Asiatiques,* 1929-1930, Tome VI, n° III, p. 133-47.

WANG Binghua 王炳华, 1973
WANG Binghua, « Yanhu gu mu 盐湖古墓 », *Wenwu 文物*, 1973, Beijing, n° 10, p. 28-36

WANG Binghua 王炳华, 2001
WANG Binghua, *Xinjiang gushi – gudai xinjiang jumin jiqi wenhua 新疆古尸 —— 古代新疆居民文化 / The Ancient Corpses Of Xinjiang – The Peoples of Ancient Xinjiang and their Culture,* Xinjiang renmin chubanshe, 2001, Ürümuchi, 245 p.

WANG, Bo 汪勃, 2012
WANG, Bo, «zai tan zhongguo chutu de tangdai zhongwanqi zhi wudai de xiya yisilan kongquelanyou taoqi 再谈中国出土的唐代中晚期至五代的西亚伊斯兰孔雀蓝釉陶器 », in *Kaogu 考古*, 2012, n° 3, p. 85-96.

WANG Lihua 汪丽华, ZHU Jian 朱剑, GAO Weimengjia 高魏梦佳, TIAN Shibing 田士兵, XIE Yaning 谢亚宁, ZHU Shengqi 储胜启, YAN Yan 阎焰, WANG Changsui 王昌燧, 2008
WANG Lihua et al. , « Youshang diwen hongcai chengse jili de chubu tantao = Microstructural Analysis of Red decorations in Red-and-Green Color Porcelains (Honglücai)釉上低温红彩呈色机理的初步探讨 », in *Shanxi daxue 2008 nian quanguo boshisheng xueshu luntan (kexue jishu zhexue)山西大学 2008 年全国博士生学术论坛*, septembre 2008, Université de Shanxi, p. 1152-60.

WANG, Qingzheng 汪庆正& LU Minghua 陆明华 éds. , 2000
WANG, Qingzheng & LU Minghua éds. , *Zhongguo Taoci Quanji, Yuan = The Complete Works of Chinese Ceramics, Yuan 中国陶瓷全集，元,* Shanghai meishu chubanshe, 2000, Shanghai, Vols. 10-11, p. 292 (vol. 10), p. 311 (vol. 11).

WANG YE, 望野, 2006
WANG YE, « Henan zhongbu Yibei faxian de zaoqi youshang duose caihui taoci 河南中部迤北发现的早期釉上多色彩绘陶瓷 », *Wenwu 文物*, 2006, n°2, p. 54-95.

WARD, Rachel éd. , 1998
WARD, R. éd. , *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, British Museum Press, 1998, Londres, 146 p.

WARDWELL, Anne, 1976-77
WARDWELL, A. , « The stylistic development of 14th - and 15th Century Italian silk design », *Aachener Kunstblätter,* vol. 47, 1976/77, p. 177-226

WARDWELL, Anne, 1987

WARDWELL A. , 1987, « Fight of the Phoenix : Crosscurrents in the Late Thirteenth-to Fourteenth-Century Silk Patterns and motifs » in *B. C. M. A.* , vol. 74, n° 1, p. 2-35.

WARDWELL, Anne, 1988-89
WARDWELL, A. , « *Panni Tartarici* : Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th Centuries) », *Islamic Art*, 1988-1989, vol. 3, p. 95-173

WARDWELL, Anne, 1989
WARDWELL, A. , « Recently Discovered Textiles Woven in the Western Part of Central Asia before A.D. 1220 », in *Textile History*, 1989, vol. 20, p. 175-84

WARDWELL, Anne, 1992
WARDWELL, A. , « Two Silk and Gold Textiles of Early Mongol Period », in *B. C. M. A. , 1992,* vol. 79, n°10, p. 354-379.

WARDWELL, Anne, 1992-93
WARDWELL, A. ,1992-93, « Important Asian Textiles Recently Acquired by the Cleveland Museum of Art », in *Oriental Art*, vol. 38, n° 4, p. 244-251.

WARDWELL, Anne & ZHAO Feng, 2004
WARDWELL, A. & ZHAO Feng, *Style from the Steppes : Silk Costumes and Textiles from the Liao and Yuan Periods 10th – 13th centuries,* Rossi & Rossi Ltd. , 2004, Londres, 71 p.

WATT, James C. Y. & WARDWELL, Anne E. 1997
WATT, J. & WARDWELL, A. , *When Silk was gold* : *Central Asian and Chinese textiles*, Metropolitan Museum of Art, Cleveland Museum of Art, 1997, New York, H. N. Abrams, 238 p.

WATT, James C. Y. éd. , 2010
WATT, J. C. Y. éd. , *The world of Khubilai Khan : Chinese art in the Yuan Dynasty*, Metropolitan Museum of Art, 2010, New York, 342 p.

WATSON, Oliver, 1978
WATSON, O. , « Persian Silhouette-ware and the Development of Underglaze Painting », in *Decorative Techniques and Styles in Asian Ceramics*, Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 8, MEDLEY, M. éd. , University of London, 1978, Londres, p. 86-103.

WATSON, Oliver, 1985
WATSON, O. , *Persian Lustre Ware*, Faber & Faber, 1985, Londres, Boston, 209 p.

WATSON, Oliver, 1987
WATSON, O. , « Islamic Pots in Chinese Style », in *The Burlington Magazine*, Vol. 129, N° 1010, A Special Issue on Ceramics and Glass, 1987, p. 304-06

WATSON, Oliver, 1998

WATSON, O. , « Pottery and Glass : lustre and enamel », in *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, WARD, R. éd. , British Museum Press, 1998, Londres, p. 15-19, 156.

WATSON, Oliver, 2004
WATSON, O. , *Ceramics from islamic Lands*, Thames & Hudson, 2004, Londres, 512 p.

WATSON, Oliver, 2006
WATSON, O. , « Pottery under the Mongols », in *Beyond the Legacy of Genghis Khan*, KOMAROFF L. éd. , Brill, 2006, Leiden, Boston, p. 325-45

WATSON, William éd. , 1974
WATSON, W. éd. , *Art of Iran and Anatolia, from 11th to 13th century A. D. ,* Colloquies on Art & Archaeology in Asia No. 4, University of London, 1974, Londres, 155 p.

WATSON, William éd. , 1976
WATSON, W. éd. , *Pottery & metalwork in T'ang China: their chronology & external relations*, Colloquy on art and archaeology in Asia n° 1, Percival David foundation of Chinese art, 1976, Londre, p. 87.

WEI Jian 魏坚 éd. , 1997
WEI Jian éd. , *Neimenggu wenwu kaogu wenji di er ji = Papers on Cultural Relics and Archaeology in Inner Mongolia, II 内蒙古文物考古文集 第二辑*, , The Encyclopedia of China Publishing House, 1997, Beijing, 783 p.

WEI Songqing 魏松卿, 1960
WEI Songqing, « kao Alaer munaiyimu chutu de zhixiupin 考阿拉尔木乃伊墓出土的织绣品 », in *Gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊*, 1960, n° 1, p. 153-64.

WEISS, Stefan, 1990
WEISS, S. , *Atlas der Mineralfundstellen in Deutschland-West,* C. Weise Verlag, 1990, Munich, 320 p.

WEN C. Fong & WATT. J. C. Y. éds. , 1996
WEN C. Fong & WATT. J. C. Y. éds. , *Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, The Metropolitan Museum of Art, The National Palace Museum, 1996, New York, 648 p.

Wenwu bianji weiyuanhui 文物编辑委员会 éd. , 1984
Wenwu bianji weiyuanhui éd. , *Zhongguo gudai yaozhi diaocha fajue baogao ji 中国古代窑址调查发掘报告集*, Wenwu chubanshe, 1984, Beijing, 422 p.

WENZEL, Marian, 1990
WENZEL, M. , « Textiles & the Seljuks of Anatolia », in *Hali*, Issue 53, 1990, p. 136-43

WHITEHOUSE, David, 1976
WHITEHOUSE, D. , « Kīsh », in *Iran,* 1976, vol. 14, p. 146-147

WILCKENS, Leonie von, 1981s
WILCKENS, L. von, « Seidengewebe in Zusammenhang mit der heiligen Elisabeth », in *Sankt Elisabeth, Fürstin, Dienerin, Heilige*, Philipps-Universität éd. , 1981, Sigmaringen, p. 285-302.

WILCKENS, Leonie von, 1987
WILCKENS, L. von, « Zur kunstgeschichtlichen Einordnung der Bamberger Textilfunde », in *Textile Grabfunde*..., PETZTET, M. éd. , 1987, p. 62-79

WILCKENS, Leonie von, 1991
WILCKENS, L. von *, Die textilen Künste : von der Spätantike bis um 1500*, C. H. Beck, 1991, Munich, 427 p.

WILCKENS, Leonie von, 1992
WILCKENS, L. von*, Mittelalterliche Seidenstoffe,* Kunstgewerbemuseum, 1992, Berlin, 133 p.

WILLIAMSON, Andrew, 1972
WILLIAMSON, A. , « The Yahyâ Project : Tepe Dasht-i Deh », *Iran,* 1972, p. 177-178, 166, pl. XIIb

WIRGIN, Jan, C. , 1970
WIRGIN, J. , *Sung Ceramic Designs*, Han-Shan Tang Ltd. , 1970, Londres, 277 p.

WOOD, Nigel, HENDERSON, Julian, TREGEAR Mary, 1992
WOOD, N. et al. , « An Examination of Chinese Fahua Glazes », in *Proceeding of 1989 International Symposium on Ancient Ceramic (ISAC'89)*, LI Jiazhi, CHEN Xianqiu éds. , 1992, Shanghai, p. 142-150.

WOOD, Nigel, 1986
WOOD, N. , « Some implications of recent analyses of Song *yingqing* ware of Jingdezhen », in *Scientific and Technological Insight on Ancient Chinese Pottery and Porcelain*, International conference on ancient Chinese pottery and porcelain éd. , Science Press, 1986, Beijing, p. 261-264

WOOD, Nigel, 1999
WOOD, N. , *Chinese Glazes : Their Origins, Chemistry and Recreation*, University of Pennsylvanian Press, 1999, Philadelphia, 280 p.

WOOD, N. , « Plate tectonics and Chinese ceramics : new insights into the origins of China's ceramic raw matierials », *Taoci*, 2000, n° 1, p. 15-24.

WU Min 武敏, 1984
WU Min, « Tulufan chutu shujin de yanjiu 吐鲁番出土蜀锦的研究 », in *Wenwu 文物*, 1984, n° 6, p. 70-80

WU Min 武敏, 2006
WU Min, « The Exchange of Weaving Technologies Between China and Central and Western Asia from the Third to the Eighth Century Based on New Textile Finds in Xinjiang », in *Central Asian*

Textiles … , SCHORTA R. éd. , 2006, p. 211-242

WU Shuicun 吴水存, 2001
WU Shuicun, « Jiangxi Jizhouyao caihui ciqi de yanjiu 江西吉州窑彩绘瓷器的研究 », in *Journal of Palais Museum 故宫博物院院刊,* 2001, n° 5, p. 75- 83.

Wuxi shi bowuguan 无锡市博物馆, 1964
Wuxi shi bowuguan, « Jiangsu Wuxishi Yuan mu zhong chutu de yipi wenwu 江苏无锡市元墓中出土的一批文物 », *Wenwu 文物*, 1964, n° 12, p. 52-60.

XI Wenqian 郗文倩, 2012
XI Wenqian, « Zhang heng *xijingfu* « yulong manyan » fafu : jian lun fojiao huanshu de dongchuan jiqi yishu biaoxian 张衡《西京赋》“鱼龙曼延”发覆——兼论佛教幻术的东传及其艺术表现 », *wenxue yichan 文学遗产*, 2012, n° 6, p. 15-27.

XIA Hexiu 夏和秀 ZHAO Feng 赵丰，1992
XIA Hexiu et ZHAO Feng, « Damao qi Dasuji xiang mingshui mudi chutu de sizhipin 达茂旗大苏集乡明水墓地出土的丝织品 », in *Neimenggu wenwu kaogu 蒙古文物考古*, 1992, n° 1-2, p. 113-120, « Mingshui mudi chutu sizhipin fenxibiao 明水墓地出土丝织品分析表 », p. 163.

Xinjiang Weiwuer zizhiqu bowuguan 新疆维吾尔自治区博物馆, 1972
Xinjiang Weiwuer zizhiqu bowuguan, « Tulufan xian Asitana Halahezhuo gumuqun qingli jianbao 吐鲁番县阿斯塔纳哈拉和卓古墓群清理简报 », in *Wenwu 文物,* 1972, n° 1, p. 8-29.

Xinjiang bowuguan 新疆博物馆, 1979
Xinjiang bowuguan, « Xinjiang Yili diqu Huocheng xian chutu de Yuan qinghuaci deng wenwu 新疆伊犁地区霍城县出土的元青花瓷等文物 », *Wenwu,* 1979 n° 8, p. 26-31.

XIANG Kunpeng 项坤鹏, 2012
XIANG Kunpeng, « Qianxi dongnanya diqu chutu(shui) de Longquan qingci = A Discussion of the Longquan Porcelains Unearthed in Southeast Asia : The Site Condition, Periodisation and Others 浅析东南亚地区出土（水）的龙泉瓷器», in *Dongnan wenhua 东南文化*, 2012, n° 12, p. 85-95.

XIAO Fabiao 肖发标 XU Changqing 徐长青 LI Fang 李放, 2001
XIAO Fabiao, et al. , « Hutian Liujiawu « shu fu yao » qingli baogao 湖田刘家坞《枢府窑》清理报告 », *Rilice from South*, 2001, n° 02, p. 6-14.

XIAO Qiqing 萧启庆 1999
XIAO Qiqing, *Yuanchao shi xin lun 元朝史新论*, chenyun yekan*,* 1999, Taipei, 448 p.

XU Bangda 徐邦达, 1959
XU Bangda, « tan Xu, Huang huaniao huapai de yixie wenti 谈徐、黄花鸟画派的一些问题 », *Meishu yanjiu = Art Researche 美术研究*, 1959, n° 04, p. 23-26

XU Boyuan 徐伯元, ZHAO Duofu 赵多福, 1990

XU Boyuan, ZHAO Duofu, « Jiangsu Changzhou chutu Yuan dai Jizhou yao youxia caihui ciqi 江苏常州出土元代吉州窑釉下彩绘瓷器 », in *Kaogu 考古*, 1990, n° 2, p. 187.

XU Ming 许明, 2012
XU Ming, *Tu'erqi Yilang guancang Yuan qinghua kaocha qinli ji 土耳其伊朗馆藏元青花考察亲历记*, Shanghai renmin chubanshe, 2012, Shanghai, 305 p.

XU Xinguo 许新国, ZHAO Feng 赵丰, 1991
XU Xinguo, ZHAO Feng, « Dulan chutu sizhipin chutan = A Tentative Study of Silk Fabrics unearthed at Dulan 都兰出土丝织品初探 », in *Zhongguo lishi bowuguan guankan= Bulletin of the National Museum of Chinese History 中国历史博物馆馆刊,* 1991, n° 15-16, p. 63-81.

XU Xinguo 许新国, 2006
XU Xinguo, « The Discovery, Excavation, and Study of Tubo (Tibetan) Tombes in Dulan County, Qinghai», in *Central Asian Textiles and Their Contexts in Early Middles Ages,* Riggisberger Berchite 9, Abegg-Stiftung, 2006, Riggisberg, p. 265-290

XU Ying 徐英, 2006
XU Ying, « Mojie zaoxiang de yuanxing yu liubia 摩羯造像的原型与流变 », *Neimenggu daxue yishu xueyuan xuebao = Journal of Art College of Inner Mongolia University 内蒙古大学艺术学院学报*, 2006, vol. 3, n° 2, p. 45-51.

YANG Boda 杨伯达, 2001
YANG Boda, « mojie, mojie bian 摩羯，摩竭辨 », *gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊*, 2001, n° 6, p. 41-46.

YANG Boda 杨伯达 éd. , 2004
YANG Boda éd. , *Zhongguo jinyin boli falang qi quan ji, jinyinqi 3 中国金银玻璃珐琅器全集：金银器 3*, Hebei meishu chubanshe, 2004, Shijiazhuang, 122 p.

YANG Hexiong & DOWNS, Robert T. , 2008
YANG H. & DOWNS, R. T. , « Crystal structure of glaucodot, (Co,Fe)AsS, and its relationships to marcasite and arsenopyrite », *American Mineralogist*, vol . 93, 2008, p. 1183-1186.

YANG Houli 杨后礼, 1982
YANG Houli, « Jieshao jijian Jizhouyao caihui ciqi 介绍几件吉州窑彩绘瓷器 », in *Wenwu 文物*, 1982, n° 12, p. 80, 86.

YANG Junchang 杨军昌 ZHANG Jing 张静 JIANG Jie 姜捷, 2013
YANG Junchang et al. , « Famensi digong chutu Tangdai nianjinxian de zhizuo gongyi 法门寺地宫出土唐代捻金线的制作工艺 », *Kaogu 考古*, 2013, n° 3, p. 97-104.

YANG Lien-sheng, 1958
YANG Lien-sheng, « Review : Chinese Porcelains From The Ardebil Shrine by John Alexander Pope »,

in *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1958, vol. 21, p. 214-220.

YANG Mingxing 杨明星 DI Jingru 狄敬如 ZHOU Ying 周颖 FAN Luwei 范陆薇 LIANG Zhu 梁柱 LI Ling 李玲 ZHU Hong 朱红, 2005
YANG Mingxing et al. , « Hubei Zhongxiang Ming dai Liangzhuangwang mu chutu yuqi de tezheng 河北钟祥明代梁庄王墓出土玉器的特征 », in *Baoshi he baoshixue zazhi= Journal of Gems and Gemmology 宝石和宝石学杂志*, 2005, vol. 7, n° 1, p. 17-19.

YANG Zhishui 扬之水, 2005
YANG Zhishui, « “manchijiao” yuan liu : cong Gezidong Yuandai jiaocang de liangjian cixiu shuoqi “满池娇”源流：从鸽子洞元代窖藏的两件刺绣说起 », in *Silk Road and Mongol-Yuan Art : paper collection of the international symposium*, ZHAO Feng & SHANG Gang éds. , ISAT/Costume Squat Ltd. , 2005, Hongkong.

YANG Zhishui 扬之水, 2010
YANG Zhizhui, « ceng you xifeng bandian xiang : duibowen yuanliu kao 曾有西风半点香: 对波纹源流考», in *Dunhuang yanjiu = Dunhuang Rechearch 敦煌研究*, 2010, n° 4, p. 1-8

YANG Zhishui 扬之水, 2010
YANG Zhishui, *shehua zhi se – Song Yuan Ming jinyinqi yanjiu 奢华之色——宋元明金银器研究*, Zhonghua shuju, 2010, Beijing, 3 vols.

YAP, C. & HUA, Younan, 1994
YAP, C. & HUA, Younan, « A study of Chinese porcelain raw materials for Ding, Xing, Gongxian and Dehua wares », *Archaeometry,* 36, 1994, n° 1, p. 63-76.

YE Liu Tianzeng 葉刘天增, 1997
YE Liu Tianzeng, *Zhongguo wenshi yanjiu 中国纹饰研究*, Nantian shuju, 1997, Taipei, 234 p.

YE Wencheng, 1994
YE Wencheng, « A Peliminary Discussion of Fujian Wares made in Imitation of Zhejiang Green Glazed Wares », in *New Light on Chinese Yue and Longquan Wares,* HO, Chuimei éd. , Centre of Asian Studies, The University of Hongkong, 1994, Hongkong, p. 120-128.

YE Zhemin 叶喆民, 1982
YE Zhemin, *Zhongguo gutaoci kexue qianshuo 中国古陶瓷科学浅说*, Qinggongye chubanshe, Beijing, 1982, 171 p.

YU Changying 于长英, 2008
YU Changying, « Mingdai fanwang mingfu xiapi zhuizi de tansuo 明代藩王命妇霞帔、坠子的探索 », *Nanfang wenwu=Relics from South 南方文物*, 2008, n° 1, p. 87-92.

YU Jiadong 余家栋, 1982
YU Jiadong, « shilun Jizhou yao 试论吉州窑 », in *Jiangxi lishi wenwu (Nanfang wenwu)= Cultural*

Relics in South China 江西历史文物, 1982, n° 3, p. 36-50.

YU Jiadong 余家栋, WANG Shanghai 王上海, ZHANG Wenjiang 张文江, YANG Jun 杨军, XIAO Fabiao 肖发标, YU Jiang'an 余江安, 1995
YU Jiadong et al. , « Jiangxi Ji'anshi Linjiangyao yizhi = Linjiang Kiln-site at Ji'an city, Jiangxi 江西吉安市临江窑遗址 », in *Kaogu xuebao 考古学报,* 1995, n° 2, p. 243-273.

Yuan dadu kaogu dui 元大都考古队, 1972
Yuan Dadu kaogudui, « Yuan Dadu de kancha he fajue 元大都的勘察和发掘 », *Kaogu 考古*, 1972, n° 01, p. 19-28.

Yuan dadu kaogu dui 元大都考古队, 1972
Yuan dadu kaogu dui, « Beijing Hongyingfang Yuan dai juzhu yizhi 北京后英房元代居住遗址 », *Kaogu 考古*, 1972, n°6, p. 2-11.

YUBA, Tadanori , 1997
YUBA Tadanori, « Yōshū Samara bantō jidai no tasaiyūtōki hauji seika ni kansuru ichi kōsatsu », *Idemitsu bijutsukan kiyō*, Tokyo, vol. 3, 1997, p. 83-110.

YUBA, Tadanori , 2005
YUBA, Tadanori, « Chinese Ceramics found in al-Fustat, Cairo 9th-16th centuries », in *Taoci*, 2005, n° 4, p. 87-93

YUBA Tadanori, 2012
YUBA Tadanori, « Chinese Porcelain from Fustat Based on Research from 1988-2001 », *T. O. C. S. ,* 2012, vol. 76, p. 1-17.

ZENG Guangyi 曾广亿, 2012
ZENG Guangyi, « Guangdong Zhuhai Shantou chutu de yuan ming ciqi 广东珠海汕头出土的元明瓷器 », in *Wenwu 文物,* 1974, n° 10, p. 87-94.

ZENG Qingfeng 曾庆丰, 1963
ZENG Qingfeng, « gukuang gongye leixing ji qi zai shijieshang de fenbu 钴矿工业类型及其在世界上的分布», *Zhongguo dizhi = Geology in China 中国地质*, 1963, n° 9, p.21-28.

ZHANG Fukang, 张福康, 2000
ZHANG Fukang, *Zhongguo gutaoci de kexue 中国古陶瓷的科学*, Shanghai renmin meishu chubanshe, 2000, Shanghai, 193 p.

ZHANG Fuye 张夫也, 2005
ZHANG Fuye, « Yuan Ming qinghuaci wenshi zhong de wailai yingxiang 元明青花瓷纹饰中的外来影响 », in *Sui han san you : zhongguo chuantong tuxing yu xiandai shijue sheji 岁寒三友：中国传统图形与现代视觉设计*, Shandong huabao chubanshe, 2005, Jinan, p. 396-413.

ZHANG Hongyan 胡东波张红燕, & HU Dongbo, 2010

ZHANG Hongyan, & HU Dongbo, « The analysis of peacock green, sprinkle blue and melon green porcelains unearthed from the Jingdezhen Ming Dynasty royal porcelain site 明代御窑遗址出土孔雀绿釉、洒蓝釉、瓜皮绿釉瓷器分析 », in *Sciences of Conservation and Archaeology 文物保护与考古科学*, 2010, vol. 22, n° 4, p. 14-27.

ZHANG Ning 张宁, 1972
ZHANG Ning, « Ji yuan dadu chutu wenwu 记元大都出土文物 », *Kaogu 考古*, 1972, n° 6, p. 25-31.

ZHANG Qiong 张琼, 1998
ZHANG Qiong, « dui xinjiang chutu lingjiuwen jinpao de xin renshi 对新疆出土灵鹫纹锦袍的新认识 », in *Gugong bowuyuan yuankan 故宫博物院院刊*, 1998, n° 3, p. 79-84,

ZHANG Xiande 张先得, HUANG Xiuchun 黄秀纯, 1977
ZHANG Xiande, HUANG Xiuchun, « Beijingshi Fangshanxian faxian shiguomu 北京市房山县发现石椁墓 », *Wenwu 文物*, 1977, n° 6, p. 78-80, 71.

ZHANG Xinglang 张星烺 éd. , 1977 - 1979
ZHANG Xinglang éd. , *Zhongxi jiaotong shiliao huibian 中西交通史料汇编*, Zhonghua shuju chubanshe, 1977 - 1979, Beijing, 6 vols.

ZHANG Wei 张威 éd. , 2001
ZHANG Wei éd. , *Suizhong Sandaogang Yuandai chenchuan 绥中三道岗元代沉船*, kexue chubanshe, 2001, Beijing, 175 p.

ZHANG Wenfang 张文芳, HUANG Xueyin 黄雪寅, 1991
ZHANG Wenfang, HUANG Xueyin, « Neimenggu bowuguan guancang wadang qianlun 内蒙古博物馆馆藏瓦当浅论 », *Neimenggu wenwu yu kaogu = Steppe Culture Relics 内蒙古文物与考古*, 1991, n° 1, p. 113-118, 126.

ZHANG Yuzhong, 张玉忠
ZHANG Yuzhong, « Xinjiang kaogu shulüe 新疆考古述略 », in *Kaogu 考古*, 2002, n° 6, p. 3-13

ZHANG Zhipan 张志攀 éd. , 2006
ZHANG Zhipan éd. , *Zhaoling tangmu bihua =The Mural Paintings at Zhaoling Mausoleum*, wenwu chubanshe 昭陵唐墓壁画, 2006, Beijing, 232 p.

ZHAO Bing & LOMBARD, Pierre, 2005
ZHAO Bing & LOMBARD, P. , « La céramique chinoise importé avant 1500 à Qa'lat al-Bahreïn : Fouilles françaises 1989-2002 », *Taoci,* 2005, n° 4, p. 105-116.

ZHAO Bing, 2000
ZHAO, Bing, *Les officines de potiers de Jizhou au Jiangxi, de X^e^au XIV^e^ siècle*, Thèse de doctorat inédite, sous la direction de PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS, M. , E. P. H. E. , soutenue 2000, Paris, 3 vols. , 580 p.

ZHAO Bing 赵冰, 2006
ZHAO Bing, « *Taoji, Notes sur la céramique* », in *La splendeur du feu : Chefs-d'oeuvres de la porcelaine chinoise de Jingdezhen du XIIe au XVIIIe siècle*, Centre culturel de Chine à Paris éd. , 2006, Paris, p. 185-199

ZHAO Bing 赵冰, 2007
ZHAO, Bing , « bosiwan balinguo kalate balin yizhi chutu de dongya he dongnanya ciqi 波斯湾巴林国卡拉特巴林遗址出土的东亚和东南亚瓷器 », *Zhongguo gutaoci yanjiu 中国古陶瓷研究*, vol. 14, 2008, p. 605-609.

ZHAO Feng 赵丰, 1999 a
ZHAO, Feng, « Satin samit : A bridge from samite to satin », *Bulletin de liason du C. I. E. T. A. ,* 1999, vol. 76, p. 46-63

ZHAO Feng 赵丰, 1999 b
ZHAO Feng, *Zhixiu zhenpin = Treasures in Silk 织绣珍品*, ISAT/ Costume Squad Ltd., 1999, Hongkong, 359 p.

ZHAO Feng 赵丰 éd. , 2002
ZHAO Feng éd. , *Recent Excavations of Textiles in China 丝织品考古新发现,* ISAT/ Costume Squad Ltd. , 2002, Hongkong, p. 205

ZHAO Feng 赵丰 2004
ZHAO Feng, *Liaodai Sichou=Liao Textile & Custumes 辽代丝绸*, Muwen Tang Fine Arts Publication Ltd. , 2004, Hongkong, 270 p.

ZHAO Feng 赵丰 éd. , 2005
ZHAO Feng éd. , *Zhongguo sichou tongshi = The General history of Chinese Silk 中国丝绸通史*, Jiangsu daxue chubuanshe, 2005, Suzhou, p. 835

ZHAO Feng 赵丰, 2005
ZHAO Feng, *Zhongguo sichou yishu shi 中国丝绸艺术史*, wenwu chubanshe, Beijing, 2005, 217 p.

ZHAO Feng 赵丰, 2005
ZHAO Feng, « dashan yu xiapi 大衫与霞帔 », *Wenwu 文物*, 2005, n° 2, p. 75-85.

ZHAO Feng 赵丰, 2006
ZHAO Feng, « Mengyuan longpao de leixing ji diwei 蒙元龙袍的类型及定位 », *Wenwu 文物,* 2006, n° 8, p. 85-96

ZHAO Feng 赵丰, 2010
ZHAO Feng, « Tang si yima weijin yu He Chou fangzhi bosijin 唐系翼马纹锦与何稠仿制波斯锦 », *Wenwu 文物*, 2010, n° 3, p. 71-83

ZHAO Feng 赵丰 2012
ZHAO Feng, « Silk Artistry of the Yuan Dynastiy », in *Chinese Silks*, Yale University and Foreign Languages Press, 2012,New Heaven, p. 327-68

ZHAO Feng & FOISSY, Mary-Pierre , 2005
ZHAO, Feng et FOISSY, M. - P. , *Tianshang renjian : Zhongguo Zhejiang sichou wenhua zhan 天上人间：中国浙江丝绸文化展 = Du ciel à la terre*, Musée des arts asiatiques et Musée national de la soie, cop. , 2005, Nice et Hangzhou, 96 p.

ZHAO Feng 赵丰, Jin Lin 金琳, 2007
ZHAO Feng, JIN Lin, *fangzhi kaogu 纺织考古*, wenwu chubanshe, 2007, Beijing, 210 p.

ZHAO Feng 赵丰, QI Dongfang 齐东方 éds. , 2011
ZHAO Feng & QI Dongfang éds. , in shang Hu feng : si chou zhi lu fang zhi pin shang de xi fang ying xiang (4-8 shi ji) =*New Designs with Western Influence on the Textiles of Silk Road from 4th Century to 8th Century 锦上胡风，丝绸之路纺织品上的西方影响 (4-8 世纪),* Shanghai guji chubanshe, 2011, Shanghai, 220 p.

ZHAO, Feng 赵丰 & SHANG Gang 尚刚 éds. , 2005
ZHAO, Feng & SHANG Gang éds. , *sichou zhi lu yu Yuan dai yishu : guoji xueshu taolunhui lunwenji = Silk Road and Mongol-Yuan Art : paper collection of the international symposium 丝绸之路与元代艺术 : 国际学术讨论会论文集*, ISAT/Costume Squat Ltd. , 2005, Hongkong, 327 p.

ZHAO Feng 赵丰, XU Zheng 徐铮 et QI Dongfang 齐东方, 2011
ZHAO Feng, XU Zheng et QI Dongfang, « Hufeng chuilai jinyang xin 胡风出来锦样新 », in *Jin shang hufeng 锦上胡风* , ZHAO Feng & QI Dongfang éds. , Shanghai guji chubanshe, Shanghai, 2011, p. 7-16

ZHAO Feng 赵丰, XUE Yan 薛燕, 2001
ZHAO Feng, XUE Yan, « Mingshui chutu de meng Yuan sizhipin 明水出土的蒙元丝织品 », *Neimenggu wenwu kaogu 内蒙古文物考古*, 2001, n° 1, p. 127-132.

ZHAO Guanglin 赵光林
ZHAO Guanglin, « jinnian Beijing diqu faxian de jichu liuli yaozhi 近年北京地区发现的几处窑址 », *Kaogu 考古*, 1986, n° 7, p. 628-631

ZHAO Guanglin 赵光林, LIU Shulin 刘树林, 1997
ZHAO Guanglin, LIU Shulin, « Beijing liuli yao kaobian 北京琉璃窑考辩 », *Wenwu chunqiu 文物春秋*, 1997, n° S1, p. 150-153

ZHAO Juchuan 赵巨川
ZHAO Juchuan, « Baoding shi faxian yi pi Yuan dai ciqi 保定市发现一批元代瓷器 », *Wenwu 文物*, 1965, n°2, p. 17-18, 22.

ZHAO Pingchun 赵评春 & ZHAO Xianji 赵鲜姬, 2001
ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, *Jindai sizhi yishu : gudai jinjin yu sizhi zhuanti kaoshi 金代丝织艺术——古代金锦与丝织专题考释*, kexue chubanshe, 2001, Beijing, 115 p.

Zhejiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo 浙江省文物考古研究所 éd. , 2005
Zhejiangsheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , *Longquan dongqu yaozhi fajue baogao 龙泉东区窑址发掘报告*, wenwuchubanshe, 2005, Beijing, 465 p.

Zhejiangsheng Qinggongyeting 浙江省轻工业厅, 1988
Zhejiangsheng Qinggongyeting, *Longquan qingci yanjiu 龙泉青瓷研究*, wenwuchubanshe, 1989, Beijing, 234 p. , 64 pl.

ZHENG Shaozong 郑绍宗, 1956
ZHENG Shaozong, « Chifeng xian Dayingzi Liao mu fajue baogao 赤峰县大营子辽墓发掘报告 », *Kaogu xuebao 考古学报*, 1956, n° 3, p. 1-26.

Zhongguo gutaoci xuehui 中国古陶瓷学会 éd. , 2011
Zhongguo gutaoci xuehui éd. ,*the Research of Longquan Kiln 龙泉窑研究*, gugong chubanshe, 2011, Beijing, 538 p.

Zhongguo gutaoci xuehui 中国古陶瓷学会 éd. , 2012
Zhongguo gutaoci xuehui éd. , *Waixiao ciqi yu yanseyou ciqi yanjiu = The Research of Export Porcelain and color-glazed Porcelain 外销瓷器与颜色釉瓷器研究*, Gugong chubanshe, 2012, Beijing, 584 p.

Zhongguo kexueyuan ziran kexueshi yanjiusuo 中国科学院自然科学史研究所 éd.
Zhongguo kexueyuan ziran kexueshi yanjiusuo éd. , *Zhongguo gudai jianzhu jishushi 中国古代建筑技术史*, Kexue chubanshe, 1ère éd. , 2000, 3ème éd. , 1985, Beijing, 616 p.

Zhongguo wenwu baohu xiehui 中国文物保护协会 éd. , 2013
Zhongguo wenwu baohu xiehui éd. , *Zhongguo wenwu baohu jishu xiehui di qi ci xueshu nianhui lunwenji 中国文物保护技术协会第七次学术年会论文集* , Kexue chubanshe=China Science Publishing & Media Ltd. (CSPM), 2013, Beijing, 507 p.

ZHOU Changyuan 周长源, ZHANG Fusheng 张浦生, ZHANG Fukang 张福康, 1988
ZHOU Changyuan et al. , « Yangzhou chutu de gudai Bosi taoyou yanjiu 扬州出土的古代波斯陶窑研究», in *Wenwu 文物*, 1988, n° 12, p. 60-65.

ZHOU Jingbao 周菁葆, 2013
ZHOU Jingbao, « Sichou zhilu yu shiqian shiqi xiyu de maozhipin 丝绸之路与史前时期西域的毛织品 », in *Zhejiang fangzhi fuzhuang zhiye jishuxueyuan xuebao 浙江纺织服装职业技术学院学报*, 2013, n° 2, p. 37-41.

ZHOU Lili 周丽丽, 2006
ZHOU Lili, « Guanyu Longquan qingci jigewenti de renshi 关于龙泉青瓷几个问题的认识 », in *Dongnan wenhua 东南文化*, 2006, n° 3, p. 71-77.

ZHOU Xun 周汛, GAO Chunming 高春明, 1996
ZHOU Xun, GAO Chunming, *Zhongguo yiguan fushi da cidian 中国衣冠服饰大辞典*, Shanghai cishu chubanshe, 1996, Shanghai, 829 p.

ZHU Boqian 朱伯谦 éd. , 1998
ZHU Boqian éd. , *Longquanyao qingci, Celadons from Longquan Kilns 龙泉窑青瓷*, Yishujia chubanshe, 1998, Taipei, 319 p.

ZHU Guihong 祝桂洪, 2004
ZHU Guihong, *Jingdezhen taoci chuantong gongyi 景德镇陶瓷传统工艺*, Jiangxi gaoxiao chubanshe, 2004, Nanchang, 284 p.

ZHU Tianshu 朱天舒, 1997
ZHU Tianshu, « Liao dai jinyinqi shang de feng wen 辽代金银器上的凤纹 », *Neimenggu wenwu kaogu 内蒙古文物考古*, 1997, n° 1, p. 33-36, 13.

ZHU Tianshu 朱天舒, 1998
ZHU Tianshu, *Liaodai jinyinqi 辽代金银器*, wenwu chubanshe, 1998, Beijing, 209 p.

ZHU Yuping 朱裕平, 2000
ZHU Yuping, *Yuan dai qinghuaci 元代青花瓷*, wenhui chubanshe, 2000, Shanghai, 287 p.

ZHU Yuping 朱裕平, 2010
ZHU Yuping, *Yuan dai qinghuaci 元代青花瓷*, Shanghai kexue jishu chubanshe, 2010, Shanghai, 342 p.

Ziboshi bowuguan 淄博博物馆, Ziboshi wenguansuo 淄博文管所, 1985
Ziboshi bowuguan, Ziboshi wenguansuo, « Shandong Zibo chutu Song dai jiaocang ciqi 山东淄博出土宋代窖藏瓷器 », *Kaogu 考古*, 1985, n° 3, p. 234-240.

Chronologies Historiques

En Iran

Période préhistorique	V^e - III^e millénaires
Avant l'empire des Perses, les « dynasties archaïques »	III^e millénaire – 550 av. J.-C.
Empire perse achéménide	550 – 331 av. J.-C.
Dynastie des Séleuides	312 – 64 av. J.-C.
Dynastie des Parthes	250av. J.-C. – 224 ap. J.-C.
Empire des Sassanides	224 – 651 ap. J.-C.
Période de la conquête musulmane	637 – 651 ap. J.-C.
Époque des omeyyades	661 – 750 ap. J.-C.
Révolte des Abassides	746 - 762 ap. J.-C.
Époque des Abassides	762 – 833 ap. J.-C.
Déclin du pouvoir califal des Abassides	833 – 1258 ap. J.-C.
Dynastie des Tahérides	810 - 873 ap. J.-C.
Dynastie des Saffarides	867 – 902 ap. J.-C.
Dynastie des Samanides	874 – 999 ap. J.-C.
Dynastie des Buyyides	932 – 1056 ap. J.-C.
Dynastie des Ghaznavides	963 – 1186 ap. J.-C.
Dynastie des Seljukides	1037 – 1194 ap. J.-C.
Dynastie des Khwârazm-shâhs	1077 – 1220 ap. J.-C.
Invasion des Mongols	1220 – 1258 ap. J.-C.
Dynastie des Ilkhanides	1258 - 1335 ap. J.-C.
Dynastie des Mozaffarides	1313 – 1393 ap. J.-C.
Dynastie des Jalâyérides	1336 – 1411 ap. J.-C.
Dynastie des Karts	1254 - 1381 ap. J.-C.
Dynastie des Timourides	1396 – 1500 ap. J.-C.
Dynastie des Qara Qoyunlu	1378 – 1469 ap. J.-C.
Dynastie des Aq Qoyunlu	1378 - 1502 ap. J.-C.
Dynastie des Safavides	1502 – 1722 ap. J.-C.
Dynastie des Afghans	1722 – 1736 ap. J.-C.
Dynastie des Afhsârs	1736 – 1796 ap. J.-C.
Dynastie des Zands	1750 – 1794 ap. J.-C.
Dynastie des Qâjârs	1796 – 1924 ap. J.-C.
Dynastie des Pahlavis	1924 – 1979 ap. J.-C.
Républiques islamique	1979 - ap. J.-C.

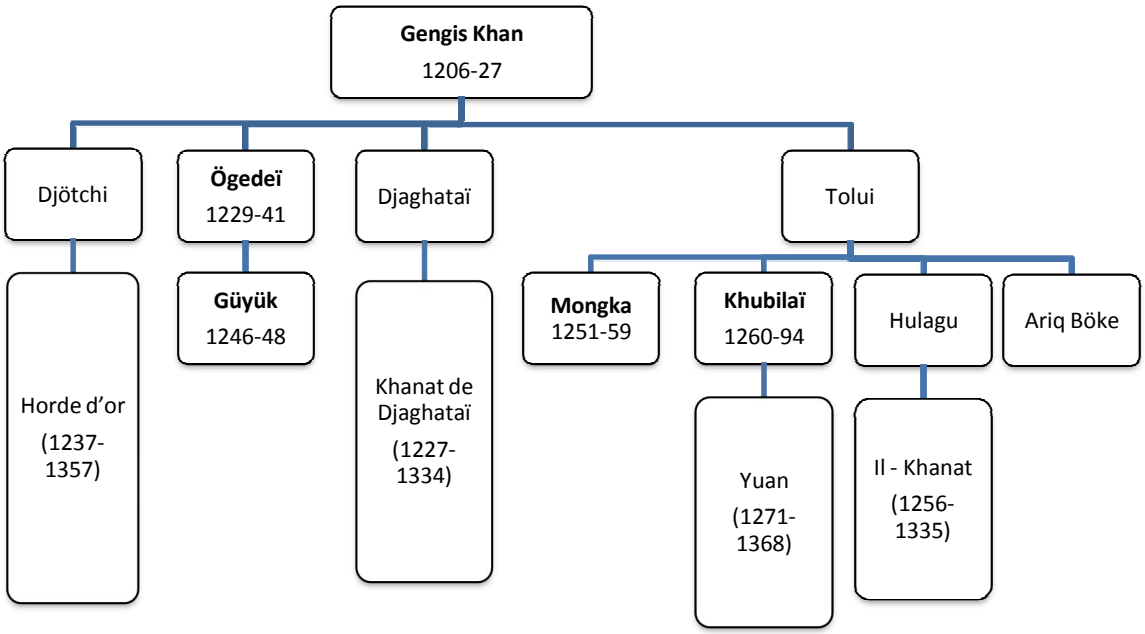
En Chine

Période préhistorique	Vers 5,000 - 2,000 av. J.-C.
Dynastie Xia 夏	Vers 21e - 17e siècle av. J.-C.
Dynastie Shang 商	17e - 11e sicèle av. J.-C.
Dynastie Zhou 周	11e siècle - 256 av. J.-C.
Période des Printemps et Automnes 春秋	770 – 403 av. J.-C.
Période des Royaumes Combattants 战国	403 – 221 av. J.-C.
Dynastie Qin 秦	221 – 206 av. J.-C.
Dynastie Han 汉	206 av. J.-C. – 220 apr. J.-C.
Dynastie des Trois Royaumes 三国	220 – 280 apr. J.-C.
Dynastie Jin 晋	265 – 420 apr. J.-C
Dynasties du Nord et du Sud 南北朝	420 – 589 apr. J.-C.
Dynastie Sui 隋	581 – 618 apr. J.-C.
Dynastie Tang 唐	618 – 907 apr. J.-C.
Période des Cinq dynasties et des Dix Royaumes 五代十国	907 – 979 apr. J.-C.
Dynastie Liao (des Khitan) 辽	916 – 1125 apr. J.-C.
[Dynastie Liao de l'Ouest (Empire Kara Khitaï) 西辽][1092]	1124 – 1218 apr. J.-C.
Dynastie Song 宋	960 – 1279 apr. J.-C.
Dynastie des Song du Nord 北宋	960 – 1127 apr. J.-C.
Dynastie des Song du Sud 南宋	1127 – 1279 apr. J.-C.
Dynastie des Xia Occidentaux (des Tangout) 西夏	1032 – 1227 apr. J.-C.
Dynastie Jin (des Jurchen) 金	1115 – 1234 apr. J.-C.
Dynastie Yuan (des Mongols) 元	1271 – 1368 apr. J.-C.
Dynastie Ming 明	1368 – 1644 apr. J.-C.
Dynastie Qing (des Mandchou) 清	1644 – 1911 apr. J.-C.
République de Chine 中华民国	1911 – 1949 apr. J.-C.
République Populaire de Chine 中国人民共和国	1949 - apr. J.-C.

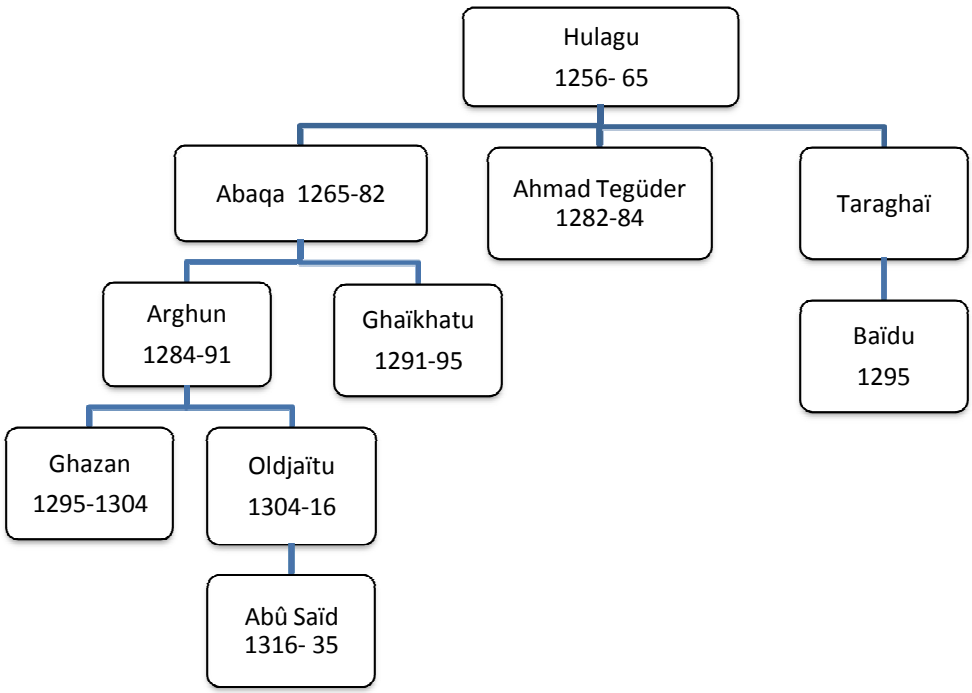
[1092] L'empire Kara Khitaï se trouve en Asie centrale, qui n'est pas une dynastie chinoise, mais établi par le même peuple Khitan. Comme un médiateur entre les pays iranien et chinois, cette dynastie de courte durée est mentionnée dans la chronologie historique en Chine.

Généalogies des Khans mongols

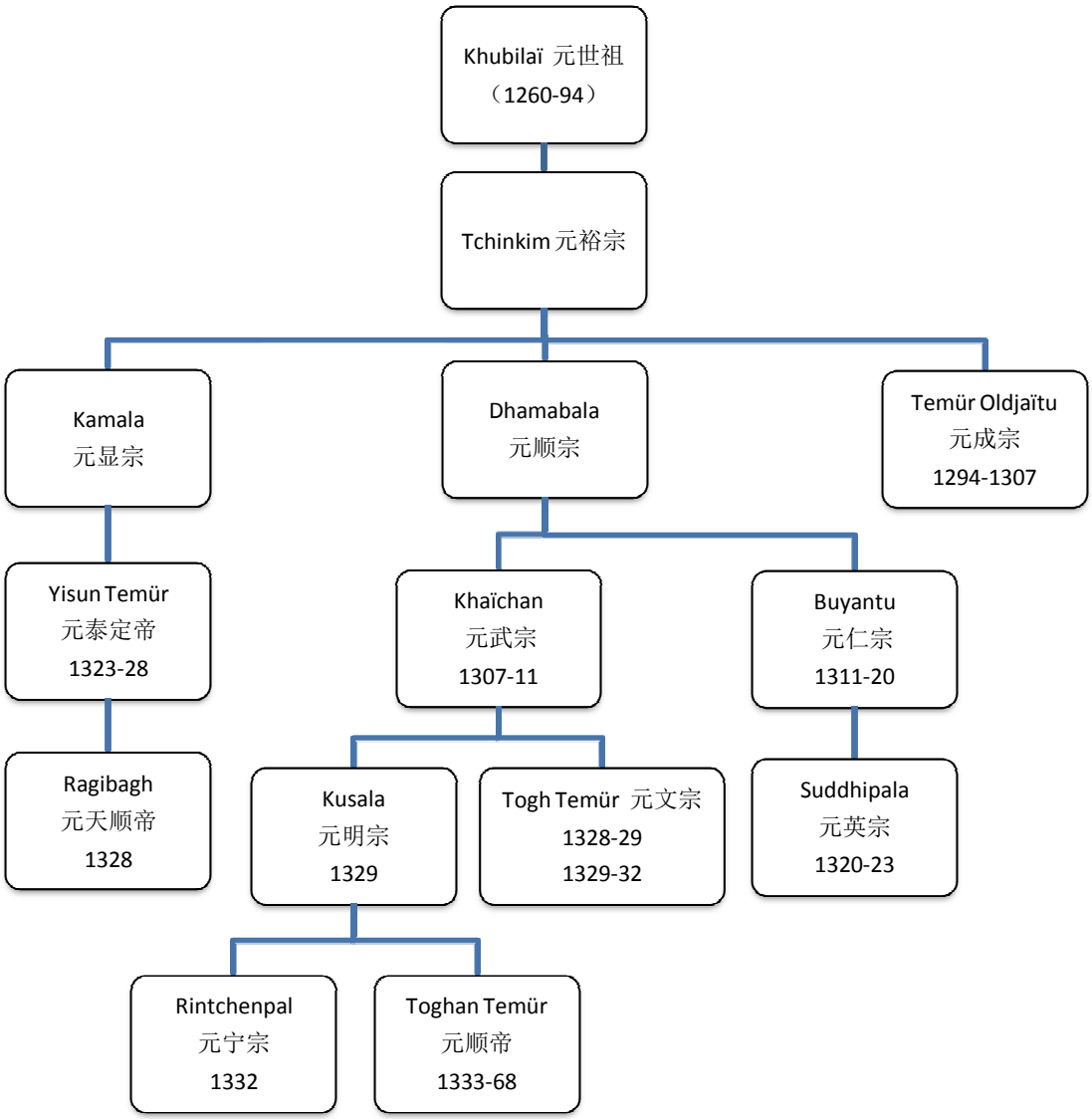
Premiers grands Khans et les quatre khanats mongols



Généalogie des il-Khans



Généalogie des empereurs mongols des Yuan



Glossaire

Textile

Glossaire des termes techniques en français du C. I. E. T. A. (1973).

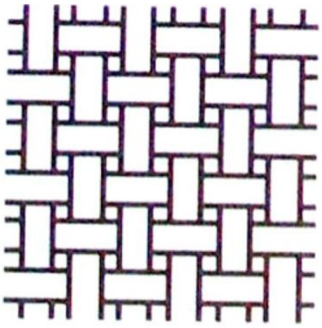


Fig. 1 Toile / taffetas

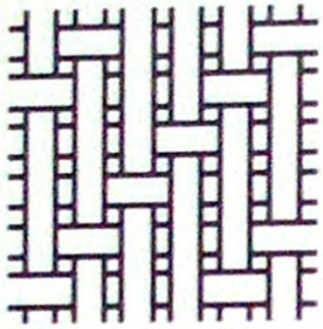


Fig. 2 Sergé 3 lie 1 (Z)

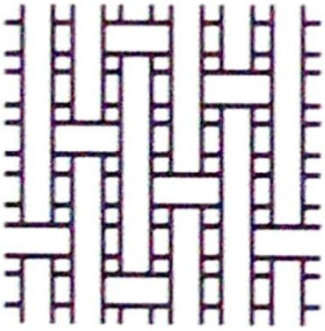


Fig. 3 Satin de 5 décochement de 2.

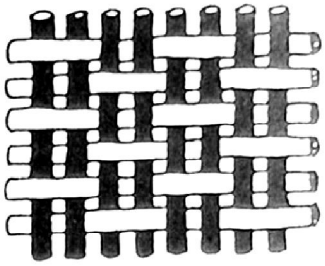


Fig. 4, Armure louisine de 2 fils

Âme (n. f.) : Fil autour duquel est enroulé un autre fil.

Arcade (n. f.) : Corde reliant un maillon à une corde du rame.

Armure (n. f.): Système d'entrelacement des fils de chaîne et de trame, suivant des règles nettement définies, en vue de la production d'un tissu ou d'une partie de tissu.

Broché (n. m.) : Terme utilisé pour désigner un effet de dessin formé par une trame qui limite son emploi à la largeur des motifs qu'elle produit.

Chaîne (n. f.) : Fils tendus dans la longueur du métier et qui sont passés dans les organes chargés de les actionner : mailles, maillons ou simples boucles. Un tissu peut avoir plusieurs chaînes de fonctions différentes.

Chaîne de liage : Chaîne auxiliaire utilisée pour relier les trames les unes aux autres, les fixer au-dessus d'une croisure de fond ; ou les armurer.

Chaîne pièce : Chaîne principale dans les tissus qui en comportent plusieurs.

Chemin (n. m.) : Ensemble des arcades et des maillons qui sont reliés consécutivement aux cordes du rame et constituent une section autonome du montage du métier : dans un chemin suivi, les arcades sont reliées dans l'ordre naturel aux cordes du rame. Dans un chemin à retour, elles (arcades) leur sont reliées dans l'ordre inverse de leur numérotation.

Cordeline (n. f.): Gros fil, ou groupe de quelques fils, adjoints au bord extérieur des lisières pour les renforcer et fixer les trames.

Coup (n. m.) : a) passage d'une navette au travers des fils de chaînes ; b) trame transportée par cette navette et insérée dans le tissu.

Croisure (n. f.): Forme d'entrelacement des fils d'un tissu.

Découpure (n. f.): Groupe de fils de chaîne, ou de trame, composant les gradations qui constituent les contours des effets de dessin. Au métier à la tire, la découpure chaîne correspond au nombre de fils groupés dans le même maillon, actionné par une corde du rame, et la découpure trame au nombre de passées formant le même dessin.

Double-étoffe (n. f.) : Tissu, ou partie de tissu, composé de deux couches distinctes tissées l'une au-dessus de l'autre.

Façonné : Tissu décoré de dessins plus ou moins complexes obtenus par les croisements des fils de chaîne et de trame et dont l'exécution nécessite l'emploi de procédés spéciaux de fabrication. Le mot « façonné » adjoint à un nom d'armure indique que cette armure forme le fond du tissu.

Filé or (fil d'or) : fil composé d'une lame de métal, ou d'une lamelle de matière organique dorée, enroulée autour d'une âme composée d'un ou de plusieurs fils de soie, de lin ou de coton.

Flotté : Enjambement d'un fil de chaîne (ou de trame) au-dessus ou au-dessous de plusieurs fils de trame (ou de chaîne) contigus.

Gaze (n. m.): Armure dans laquelle les fils de chaîne appelés fils de tour contournent d'autres fils droits et sont fixés par la trame de part et d'autre de ces fils.

Harnais (n. m.) : Ensemble des organes du métier, lisses et maillons, destinés à actionner les fils de chaîne.

Ikat (n. m.) : terme indonésien désignant un procédé de teinture par réserve, avant tissage, des fils de chaîne et/ou de trame d'un tissu.

Interrompu : Dans les tissus à plusieurs lats, se dit d'un lat qui cesse d'être utilisé pendant un certain

nombre de passées.

Jian **繧** (Rayé ou Barré) : Terme chinois s'appliquant aux tissus présentant des bandes parallèles à la chaîne (le rayé), ou à la trame (le barré). Il s'agit généralement d'un tissu simple, à l'apparence polychrome dûe au changement des chaînes ou des trames de couleurs différentes[1093].

Jin **锦** : Nom générique désignant, comme le terme « brocart », dans la Chine ancienne, les soieries polychromes façonnées, éventuellement enrichies par l'utilisation en trame de fils d'or. Il comporte les croisures diverses : taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne ; taquette ; samit ; samit du type des Liao ; lampas ; broché …

Kesi **缂丝 :** Terme chinois désignant une tapisserie de soie.

Lampas (n. m.) : Type de tissu façonné comportant au moins deux chaînes (pièce et liage) et une ou plusieurs trames. Sur le fond constitué par l'entrelacement des fils pièces et de la trame de fond se détache un décor essentiellement formé par des flottés de trame (liseré, lancée ou broché) normalement lié (au tissu de fond) par la chaîne de liage[1094].

Lancé (n. m.) : a) effet de dessin formé par une trame supplémentaire passant dans toute la largeur du tissu. b) tissu décoré d'effets de trame lancée.

Lat (n. m.) : Une des trames composant la passée.

Liage repris : Liage d'un effet de trame par des fils de chaîne formant l'armure du fond d'un tissu façonné.

Liseré[1095] : Se dit d'une trame de fond utilisée par endroits pour former le dessin. Par extension, ce terme peut qualifier une croisure dont le décor, ou une partie du décor, est formé par une trame servant par ailleurs pour le fond.

Lisse (n. f.) : Ensemble de mailles tendues côte à côte entre deux lisserons, ou fixées dans un cadre. Une lisse de levée agit exclusivement pour soulever les fils de chaîne. Une lisse de rabat agit exclusivement pour les abaisser.

Louisine[1096] (n. f.) : Nom particulier du taffetas exécuté par plusieurs fils de chaîne (généralement deux). Les fils doivent être passés individuellement dans les mailles des lisses de façon à demeurer

[1093] La définition du terme se réfère à la description chinoise de Zhao Feng et les définition des « Rayé » et « Barré » du C. I. E. T. A.
ZHAO Feng éd. , 2005, *Zhongguo cichou tongshi,* p. 220.

[1094] DÉROSIERS, S. 2004, *Soieries et autres textiles …* , p. 481.

[1095] Idem.

[1096] VIAL, G. & RIBOUD, K. , *Tissus de Touen-Houang conservés au musée Guimet et à la Bibliothèque nationale*, Académie des Inscriptions et Belles-letters *et al.* éds. , 1970, Paris, Mission Paul Pelliot vol. XIII, p. XXXIX.

rigoureusement parallèles dans leurs croisements avec la trame. (ex. Fig. 4)

Maille (n. f.): Boucle de fil faisant partie d'une lisse, ou fixée à l'extrémité d'une arcade et dans laquelle est passé un fil de chaîne.

Maillon (n. m.) : Anneau suspendu à l'extrémité d'une arcade pour recevoir un ou plusieurs fils de chaîne.

Marches (n. f.): Pédale au moyen de laquelle le tisseur actionne une ou plusieurs lisses au métier à bras.

Métier à la tire : Métier créé pour l'exécution des étoffes façonnées. La sélection des fils de chaîne formant le dessin est obtenue en tirant sur les cordes du rame et donc en levant les maillons qui leur sont reliés par l'intermédiaire des arcades.

Montage (n. m.): Ensemble des maillons et des lisses réunis au métier à tisser. Plan d'organisation des fils de chaîne.

Passée (n. f.) : Cycle complet des trames, ou lats, qui se succèdent régulièrement pour former les différents effets présents dans la largeur d'un tissu.

Proportion des chaînes : Rapport numérique entre les fils composant les différentes chaînes d'un tissu.

Rayé (n. m.): Terme général s'appliquant aux tissus présentant des bandes parallèles à la chaîne.

Rame (n. m.)[1097] : Faisceau de cordes auxquelles sont suspendues les arcades du métier à la tire.

Rapport de dessin : Largeur et hauteur de tissu occupées par le cycle d'évolution du dessin.

Réduction (n. f.) : Nombre de fils de chaînes ou de trame contenus dans un centimètre.

Réserve (n. f.) : Procédé par lequel on préserve certaines zones d'un tissu, ou d'un écheveau, contre la pénétration d'un colorant. Exemple d'ikat : la réserve par ligature sur écheveau. On distingue ikat chaîne, ikat trame, ou double ikat suivant que la chaîne ou la trame seule ou les deux éléments du tissu sont « ikatés ».

Retors (n.m.) : Fil obtenu, en assemblant, par une torsion généralement inverse, des fils préalablement tordus.

S : La barre médiane du S indique soit la direction de la torsion d'un fil – par l'inclinaison de ses spires -, soit la direction de la diagonale d'un sergé.

[1097] *Encyclopédie ou dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines*, Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, Fortune Barthelemy de Felice, article "Velours", Tome 41, 1775, p. 785.

Samit (n. m.): Désigne des tissus médiévaux, unis et façonnés, dont les faces d'endroit et d'envers sont constituées par des flottés de trame liés en sergé de 2 lie 1 par une chaîne de liage. Les fils pièce qui s'intercalent entre les fils de liage sont complètement dissimulés entre la trame d'endroit et celle(s) rejetées sur l'envers.

Samit façonné : Les diverses trames alternent pour constituer, à l'endroit, aussi bien le fond que les effets de décor. En règle générale, les fils pièces sont complètement dissimulés entre les trames.

Samit des Liao : C'est un type de samit façonné qui a la particularité d'avoir deux faces en sergé trame (souvent en sergé 2 lie 1), dont les chaînes de liage ne sont plus observées à l'envers, mais dissimulées entre les trames comme les chaînes pièces. Ce type de samit est fréquemment observé sur les textiles des Liao, ce qui lui a donné son nom, même si on le retrouve sous la dynastie Tang[1098].

Satin (n. m.) : Armure dont les liages sont répartis de manière à se dissimuler parmi les flottés adjacents afin de constituer une surface unie et plane ne laissant apparaître que des flottés. (ex. Fig. 3)

Sergé (n. m.) : Armure caractérisée par des côtes obliques – S ou Z – obtenues en déplaçant d'un seul fil – vers la droite ou vers la gauche – tous les points de liage à chaque passage de la trame. Les sergés se définissent par une suite de nombres qui indiquent la longueur respective des flottés et des liages ainsi que leur répartition dans le rapport d'armure. Ces nombres peuvent s'inscrire en les séparant par le mot « lie » et des virgules, par exemple 3 lie 1, 1 lie 1. La direction des côtes peut s'indiquer par un trait incliné dans le sens des côtes ou, mieux encore, par les lettres « S » ou « Z ». (ex. Fig. 2)

Sergé à chaînes multiples, endroit châine : Tissu dont la face d'endroit est entièrement constituée par des effets de sergé chaîne, produits par plusieurs chaînes alternant pour former le fond et le décor.

Tapisserie (n. f.) : Tissu à armure toile tissé à l'aide de trames de différentes couleurs dont l'action se limite à la largeur des motifs qu'elles produisent. Ces trames dissimulent entièrement les fils de chaîne. Des relais ou petites fentes entre deux fils de chaîne peuvent apparaître à la rencontre de

[1098] La définition du terme se réfère à la description de Gabriel Vial, et à l'étude de Zhao Feng.
Cf. VIAL, G. & RIBOUD, K. , 1970, *Tissus de Touen-Houang …*, p. XXXIII ;
ZHAO Feng, *Liaodai sichou = Liao Textile & Costume,* Muwen Tang Fine Art Publication Ltd. , 2004, Hongkong, p. 33-39.

deux couleurs lorsque les fils de trame ne sont pas liés entre eux.

Taffetas (n. m.): Armure dont le rapport se limite à deux fils et deux coups et dans laquelle les fils impairs et pairs alternent, à chaque coup, au-dessus et au-dessous de la trame. (ex. Fig. 1)

Taffetas à chaînes multiples, endroit chaîne : Tissu dont la face d'endroit présente un aspect de taffetas produit par diverses chaînes alternant pour former le fond et le décor.

Taqueté façonné : Désigne des tissus façonnés dont les faces d'endroit et d'envers sont constituées par des flottés de trame liés en taffetas par une chaîne de liage. Les fils pièce qui s'intercalent entre les fils de liage sont complètement dissimulés entre la trame d'endroit et celle(s) rejetées sur l'envers.

Toile (n. f.): Synonyme de **taffetas** pour des tissus de fibres dicontinues (en coton, en laine, …).

Tors (n. m.) : Synonyme de **torsion**. Exemple : tors « S », tors « Z ».

Torsion (n. f.) : a) action de tordre un fil ou un groupe de fils ; b) état de ce qui en résulte (syn. **Tors**) ; c) le sens de torsion s'indique par les lettre « S » ou « Z » suivant que l'inclinaison des spires du fil formé correspond à celle de la barre médiane de la lettre indiquée.

Trame (n. f.) : a) fil disposé transversalement aux fils de chaîne dans un tissu ; b) fil formé de plusieurs bouts de grège assemblés par une faible torsion.

Trame de fond : Trame constituant les croisements de l'armure de fond, dans les tissus à plusieurs lats.

Trame lancé : Trame supplémentaire, passée dans toute la largeur du tissu. Cf. **Lancé**

Z : La barre médiane du Z indique soit la direction de la torsion d'un fil – par l'inclinaison de ses spires -, soit la direction de la diagonale d'un sergé.

Céramique[1099]

Alcali (n. m) : Matières alcalines, principalement la potasse et la soude, jouant le rôle de fondant.

Biscuit (n. m) : Désigne une pâte céramique non glaçurée, ayant subie une cuisson définitive.

Bleu et blanc : Le décor de la porcelaine est peint directement sur la pâte à l'oxyde de cobalt, puis revêtu de glaçure transparente. Après une cuisson de grand feu (1270-1290°C), le cobalt prend une couleur bleue. Il semblerait que les premiers vériabls « bleu et blanc» soient nés en Chine dans le second quart du 14^{e} siècle.

Casette (n. f.) (gasette ou gazette) : Boîte d'enfournement, généralement en terre réfractaire, servant à isoler les céramiques du contact du feu.

Chaux (n. f.) : Oxyde de calcium (CaO), utilisé comme fondant.

Céladon (n. m.) : Glaçure de grand feu ; cuite dans une atmosphère pauvre en oxygène, dont les teintes vert bleuté sont dues à l'oxyde de fer en solution qu'elle contient.

Couverte (n. f.) : **Glaçure** composée de matériaux qui lui confèrent une dureté comparable à celle du tesson (généralement en **grès** ou en **porcelaine**) avec lequel elle fait corps. Le terme couverte est généralement utilisé par les historiens de l'art étudiant la céramique orientale pour désigner un revêtement de **grand feu**.

Cuerda seca : Mode de décor de céramique polychrome dans lequel les émaux sont séparé par une ligne composée d'un mélnge d'oxyde de manganèse et d'une substance grasse ; cette ligne disparaît souvent à la cuisson, laissant apparaître la couleur du support. Par extension, cette expresson est souvent employée pour désigner la technique orientale de la « ligne noire ».

Cuisson oxydante : Cuisson dans un four dont l'atmosphère est riche en oxygène. Elle confère aux pâtes, souvent riches en fer, des teintes allant du chamois au brun et pernet à la glaçure de développer des tons chauds.

Cuisson réductrice : Cuisson dans un four dont l'atmosphère est pauvre en oxygène. Elle favorise la

[1099] Le glossaire sur les termes techniques de la céramique s'appuie principalement sur les lexiques des deux œuvres suivantes :
Centre Culture de Chine éd. , *La splendeur du feu : Chefs-d'oeuvres de la porcelaine chinoise de Jingdezhen du XIIe au XVIIIe siècle*, Centre culture de Chine ,You-Feng, 2006, Paris, p. 230-38.
SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , *Tombeaux de Paradis*, Édition d'art Monelle Hayot, 2003, Saint-Rémy-en-l'Eau, p. 248-251.

blancheur des pâtes et le développement de glaçure aux tons froids, voire incolores.

Émail (n. m.) : Le mot émail désigne généralement les composésde silice et d'oxydes métalliques associés à divers fondants, utilisées pour peindre un décor cuit à basse température ; on l'utilise aussi pour quanlifier les vernis transparents.

Engobe (n. m.) : Substance terreuse, faiblement vitrifiable, utilisée notamment comme fond sur lequel se détachent les décors polychromes.

Doucai *斗彩 (émaux « incrustés*[1100] *»* : Porcelaines dont une partie du décor est réalisée en bleu de cobalt sous glaçure ; après une première cuisson de grand feu, ces éléments sont complétés par des émaux, puis le tout est soumis à une seconde cuisson oxydante au four de moufle. Ce type de décor apparaît à l'ère Xuande (1426-1435) des Ming.

Fahua *珐华* : Glaçure polychrome et vitreuse à basse cuisson, initialement utilisée sur la faïence ou le grès au Shaanxi durant la prériode Yuan. Ces glaçures reposent sur un produit chimique utilisant le nitrate comme agent fondant, elles apparaissent surtout dans les nuances pourpre et bleue. Elles ont tendance à couler et sont généralement appliquées deuant la dynastie Ming jusqu'à la dynastie Qing, les fours de Jingdezhen ont produit une porcelAine à glaçure *fahua*[1101].

Faïence (n. m.) : Céramique réalisée avec une pâte argileuse recouverte d'un émail stannifère.

Fondants (de la pâte) : Composants chimiques, souvent alcalins (sodium, potassium), permettent d'abaisser la température de fusion d'une argile donnée, favorisant ainsi le développement de la phase vitreuse.

Fondants (des glaçures) : Composés alcalins (soude, potasse), alcalino-terreux (chaux, magnésie), ou plombifère (galène, minium, litharge, céruse).

Fritte (n. f.) : Mélange de sable et de soude ayant subi une demi-fusion. Cette technique est employée dans la fabrication du verre et de la céramique. La fritte est utilisée à plusieurs fins, notamment pour obtenir certains oxydes (oxydes alcalins ou de plomb) sous une forme insoluble et rendre moins volatils certains minéreaux.

Glaçure (n. f.) : Revêtement vitrifié faisant corps avec le tesson si celui-ci est fermé et le rendant imperméable s'il est poreux. Son constituant principal est la silice (flux vitrifiant) qui se transforme en verre grâce aux fondants dont le rôle est d'abaisser le point de fusion. Elle comprend parfois de

[1100] CHOLLET, H. « La porcelaine de Jingdezhen, origines et évolution historique », in *La splendeur du feu*, Centre Culture de Chine à Paris, 2006, Paris, p. 18-19, note 91

[1101] LI He, La *céramique chinoise*, Thames & Huson, 2006, Paris, p. 335.

l'alumine qui permet de figer le liquide en fusion. Ses composants proviennent de roches et de matériaux naturels : sable, quartz, silex (silice), argiles, feldsphath, chaux, galène (sulfure de plomb), cendres végétales, etc…

Grand feu : Étape durant laquelle la pâte acquiert sa coloration et sa dureté définitives par une vitrification partielle ou totale de l'argile liée à la modification de sa structure chimique (entre 800 - 1400°C).

Grès (n. m.) : Terre cuite fermée présentant une pâte de texture serrée et légèrement vitrifiée dont la cuisson se déroule entre 1150°C et 1350°C. Il peut être recouvert, intentionnellement ou non, de glaçures colorées plus ou moins épaisses.

Haft-rang(i) « sept couleurs » : à l'origine, ce terme désigne un type bien particulier de décor (également appelé « *minâ'i* »), réalisé à la fois avec des oxydes de grand feu et avec des rehauts d'engobes colorés et de feuille d'or cuits en petit feu.

Honglucai *红绿彩* (émaux rouge et vert) : Désigne des poteries peintes essentiellement à l'émail rouge (oxyde ferrique) et vert (cuivre). D'autres couleurs telles que la jaune peut s'ajoindre à cette palette réduite.

Kaolin (n. m.) : Argile provenant d'une roche kaolinitique mère de structure grossière, de couleur blanche, friable et peu plastique. Cette argile réfractaire subit peu de retrait de cuisson ; son point de fusion dépasse 1700°C.

Père d'Entrecolles désigne pour la première fois ce matériau sous le nom de « kao-lin » dans une lettre écrite de Jingdezhen en 1712. Kao-lin (Gaoling 高岭) est le nom d'une colline située à l'est de Jingdezhen d'où ce matériau était extrait.

Lâjvardina : De « *lâjvard* », lapis-lazuli mais aussi bleu de cobalt ; mode de décor utilisant, sur un fond souvent cobalt de grand feu, des engobes et de la feuille d'or cuits en petit feu.

Ligne noire : Mode de décor de céramique polychrome ; dans lequel les émaux sont séparés par une ligne noire composée principalement de chromite.

Luanbai *卵白* : « Blanc d'œuf », porcelaine dont la glaçure est composée de « roche à glaçure » mêlée à très peu de fondant (10%). La silice (qui constitue la majeure partie du vêtement) ne pouvant se dissoudre, confère à cette glaçure sa semi-opacité. Les « Blanc d'œuf » sont les premières porcelaines à introduire volontairement du kaolin dans la pâte (10-20%).

Minâ'i : voir **émail**.

Petit feu : Cuisson située entre 120°C et 800°C.

Pâte : Les pâtes forment le support des céramiques.

Pétunzé (*baidunzi* 白不子) : Il s'agit d'une roche volcanique composée essentiellement de quartz, de mica et de kaolin primaire (entre 10 et 20% environ) que les Chinois appellent simplement « pierre à porcelain ». Le terme désigne cette roche après qu'elle a été réduite en poudre et conditionnée sous forme de petites briques pour faciliter le transport.

Porcelaine (n. f.) : Article à glaçure vitrifiée et à glaçure naturelle avec deux constituants principaux – le kaolin et la pierre à porcelaine – et cuite dans une atmosphère réduictrice à une température entre 1200°C et 1300°C[1102].

Qingbai ***青白*** (Blanc bleuté) : Ce terme qui remonte à la dynastie des Song (960-1279) désigne des porcelaines dont la glaçure est consitué de « pierre à porcelaine » utilisant la chaux comme fondant (25-30%). Leur revêtement cristallin au reflet bleuté les rendit très populaire du 11^{e} au 14^{e} siècle. Elles furent fabriquées dans de nombreux fours de Chine du sud.

Retrait (n. m.) : Diminution de la masse de l'argile au cours du séchage ou de la cuisson.

Sancai ***三彩*** **(trois couleur)** : Se rapporte généralement aux glaçures plombifères polychromes à basse cuisson en trois ou quatre couleurs, à prédominance verte, brune, jaune et crème. Les potiers produisirent d'abord les glaçures *sancai* aux Henan, Shaanxi, au 7^{e} siècle.

Tournage (n. m.) : Façonnage d'une pièce céramique par montage d'une pâte molle à l'aide de la pression des mains ou d'outils, utilisant la force centrifuge développée par le mouvement du tour.

Wucai ***五彩*** **(cinq couleurs, polychrome)** : Extension du décor *doucai*, le décor d'émaux est à base d'oxydes de fer, de cuivre, de cobalt et de manganèse, utilisant le plomb comme fondant. Leur nuancier comprend principalement le rouge, le vert, le bleu et le noir. La porcelaine à décor du *wucai* apparaît à l'ère Xuande (1426-1435) des Ming. À partir du 16^{e} siècle, les couleurs deviennent plus riches.[1103]

[1102] LI He, 2006, La *céramique chinoise*, p. 337.
[1103] CHOLLET, H. , 2004, in *La splendeur du feu …* , p. 23-24.

Liste d'origine des illustrations

Catalogue des spécimens textiles

Cat. I-1 : 1, 4	Augsburger Rathaus, 1973, cat. n° 219, p. 209, fig. 206
2, 3	MÜLLER-CHRISTENSEN, S. , 1985, p. 189, p. 187
Cat. I-1 A : 1, 2, 3	WANG Binghua, 1973, Beijing, p. 29, fig. 5, 4, 14
Cat. I-2 : 1, 2	WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. , 1997, Cat. n° 44, p.156-57
Cat. I-3 : 1, 2	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 245, Cat. n°91
Cat. I-4 : 1, 2	HAO Feng éd., 2005, p. 372, fig. 6-4-11; dessin Y. ZHAI
Cat. I-5 : 1,	LEFÈVRE, V. et al. , 2004, p. 69, cat. n°24
2, 3	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 142-143, cat. n°35
Cat. I-6 : 1,	WATT, J. éd. , 2010, p. 258, fig. 275
2	ZHAO Feng, 1999 b, Cat. n° 06.04, p. 193
3	XIA Hexiu et ZHAO Feng, 1992, p. 116, fig. 5
Cat. I-7 : 1	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , p. 72, fig. 75
2	SARRE, F & MARTIN, F. R, 1985, vol.III, pl.180
Cat. I-8 : 1	LEFÈVRE, V. et al. , 2004, p. 70, cat. n° 25
2	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, p. 29, fig. 25
3	Site internet
Cat. I-9 : 1	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, p. 45, fig. 42
2	Site internet
Cat. I-10 : 1-3	Asian Civilisations Museum, 2006, p. 130-131, pl. 18
Cat. I-11 : 1, 2	FOLSACH, K. von & BERNSTED, A. – M. K. , 1993, p. 48, Cat. n°14; p. 45, fig. 8
Cat. I-12 : 1, 2	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 223, 224, Cat. n°82
3	SCHORTA, R. , 2004, p.54, fig. 3
Cat. I-13 : 1	KUHN, D. & ZHAO Feng éds. , 2012, p. 340, fig. 7. 10
2	ZHAO Feng, 1999 b, p. 195
Cat. I-14 : 1	OTAVSKY, K. et al. , 2011, p. 229, Cat. n° 83
2	Dessin Y. ZHAI
Cat. I-15 : 1-4	DODE, Z. , 2005, p. 86, 84, 82, 78
Cat. II-1 : 1, 2	WATT, J. C. & WARDWELL A. , 1997, p.144-45, fig. 70, cat. n° 36
Cat. II-2 : 1-3	THOMPSON, J. , 2004, p. 72-75, cat. n° 18
Cat. II-3 : 1-2	KUHN, D. et ZHAO Feng éds. , p. 342-43, fig. 7. 13 a, b
Cat. II-4 : 1	LEFÈVRE, V. et al. , 2004, p. 64, cat. n° 19
Cat. II-5 : 1-3	WARDWELL, A. & ZHAO Feng, 2004, p .54-59, Cat. n° 11
Cat. II-6 : 1	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 204, Cat. n° 71
Cat. II-7 : 1	WILCKENS, L. von, 1992, p. 50, Cat. n° 80
2	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , p. 289, fig. 331
Cat. II-8 : 1-2	HUANG Nengfu éd. , 1993, vol. 7, cat. n° 2
3	Dessin Y. ZHAI
Cat. II-9 : 1	WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, p. 153, Cat. n° 42

Cat. II-10 : 1	WARDWELL, A. ,1988-89, p. 164, fig. 53
2	WILCKENS, L. von, 1992, p. 49, Cat. n° 79
Cat. II-11 : 1, 2	WARDWELL. A & ZHAO Feng, 2004, p. 48-52, pl. X, fig. X7
Cat. II-12 : 1	Site internet
2	WARDWELL, A. , 1988-89, p. 147, fig. 1 A
Cat. II-13 : 1	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, p. 172, fig. 199
2	Site internet
3	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 215
Cat. II-14 : 1	MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, p. 102, Cat. n°43
2	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 178
Cat. II-15 : 1, 2	MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, p. 98-99
3	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 161
Cat. II-16 : 1,	WARDWELL, A. , 1988-89, pl. IX
2	WILCKENS, L. von, 1992, p. 46, Cat. n° 72
Cat. II-17 : 1, 2	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , 2005, p. 288, cat. n° 330
3	POPE, A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1981, vol. X, pl. 999B
Cat. III-1 : 1	SCHIEDERMAIR, W. éd. , 2002, p. 263, fig. 166
2	Site internet
3	FALKE, O. von, 1936, Cat. n° 293
Cat. III-2 : 1	Site internet
2	Dessin Y. ZHAI
Cat. III-3 : 1	MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, p.
2	SANGIORGI, G. , 1921-22, fig. 1
3	MAGAGNATO, L. éd., 1983, p. 83
Cat. III-4 : 1, 4	MICHELSEN, V. , 1967, p. 45, fig. 3; p. 47, fig. 6
2	Dessin Y. ZHAI
3	FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. – M. K. , 1993, p. 38, Cat. n° 13
5	WARDWELL, A. , 1989, p. 181, fig. 8
Cat. III-5 : 1	GRIESSMAIER, V. , 1959, pl. XII, fig. 1
2	RITTER, M. , 2010, p. 133, fig. 15
3	Site internet
Cat. III-6 : 1	SCHIEDERMAIR, W. éd. , 2002, p. 258, fig. 161
2	MULLER, Th. et al. , 1955, p. 30, fig. 72
Cat. III-7 : 1	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, p. 170, fig. 196
Cat. IV-1 : 1, 2	MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, p. 95-96
3, 4	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 142-143
Cat. IV-2 : 1	MARINI, P., NAPIONE, E., et VARANINI, G. M. éds. , 2004, p. 27
2	SANGIORGI, G. , 1921-22, fig. 6
Cat. IV-3 : 1	WATT, J. & WARDWELL. A. , 1997, p. 151, cat. n° 40
2	Dessin Y. ZHAI
Cat. IV-4 : 1	FOLSACH, K. von et BERNSTED A. –M. K., 1993, p. 54, Cat. n° 18
2	Dessin Y. ZHAI
Cat. IV-5 : 1-3	DODE, Z. , 2005, p. 86, 82, 76
Cat. IV-6 : 1	ZHAO, Feng et FOISSY, M. - P. , 2005, p. 65, cat. n° 29

2, 3	Dessin Y. ZHAI
Cat. IV-7 : 1, 2	ZHAO Feng éd. , 2002, p. 134, cat. n° 56
Cat. IV-8 : 1	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, *When silk…,* Cat. n° 47, p. 162-63
2	Dessin Y. ZHAI
3	WARDWELL, A. , 1988-89, p.156, fig. 30 A
Cat. IV-9 : 1, 2	PETZTET, M. éd. , 1987, p. 122-23, Cat. n° M3
Cat. IV-10 : 1, 2	PETZTET, M. éd. , 1987, p. 126-27, Cat. n° M4
Cat. IV-11 : 1	Site internet
2	OTAVSKY, K. et WARDWELL,A. , 2011, p. 239, cat. n° 88

Partie I : le Textile

Chapitre I Catégorie I

Fig. 1 Dessin de l'ornement sur la robe de Roi Khosrow II	OTAVSKY K. éd. , 1998, p. 140, fig.71.
Fig. 2 Textile, samit, Iran ou Asie centrale	Site internet
Fig. 3 Reconstitution du dessin d'un samit	POPE, A. U. et al. éds. ,1981, vol. 12, pl. 983 A.
Fig. 4 Portrait du Grand Duc Alexis Apocaucos	B. N. F., Grec 2144 (ff. 10v), site internet
Fig. 5a Détail du textile, lampas	BLAIR, Sh. , 1997, p 130, fig. 70.
Fig. 5b L'inscription en kufique	BLAIR, Sh. , 1997, p 131, fig. 71.
Fig. 6 Textile, sami	ZHAO Feng, QI Dongfang éds. , p. 189, cat. n°58
Fig. 7 Textile, sami	ZHAO Feng, QI Dongfang éds. , p. 194, cat. n°60
Fig. 8 Détail du cafetan, samit	SCHORTA, R. éd. , 2007, plate Cat. n° 3.
Fig. 9 Fragment textile	FALKE, O. von, 1936, p. 11, fig. 57
Fig. 10 Fragment textile	FALKE, O. von, 1936, p. 30, fig. 200
Fig. 11 Détail du cafetan	ZHANG Qiong, 1998, pl. 2
Fig. 12 Détail du textile sassinide	WILCKENS, L. Von, 1991, p. 29, fig. 26.
Fig. 13 Détail du textile chinois	OGASAWARA, S. , 1989, p. 32-44, fig. 10, 10a
Fig. 14 Détail du textile chinois	REYNOLDS, V. , 1995, p. 90, fig. 5
Fig. 15 Cafetan, samit	MAKARIOU, S. et al. , 2007, p. 46, Cat. n° 12.
Fig. 16 Cafetan, samit	ZHANG Qiong, 1998, p. 84, site internet
Fig. 17 Dessin reconsti6tué du dos du cafetan	ZHAO Feng, 1999b , p. 288, fig. 09.08a
Chapitre I Catégorie II	
Fig. 1 Dessin de décor reconstitué du tissu	OTAVSKY K. éd., 1998, p. 139, fig.69
Fig. 2 Textile, samit, Mesopotamia	OTAVSKY, K. et al. , 1995, p. 114, Cat. n° 70
Fig. 3 Textile, broché	Asian Civilisations Museum, 2006, Cat. n° 12
Fig. 4 Textile, triple-étoffe	OTAVSKY, K. et al. , 1995, p. 125, Cat. n°76
Fig. 5 Décors géométriques du charpentage	*Yingzao fashi*, 1954, vol. 4, p.83, 80, 81
Fig. 6 Façade de la tour funéraire, Kharraqan,	BIER, C. , 2006, fig. 8, p. 261
Fig. 7 Typman du portail de la tour funéraire, Gonbad-e Sork	BIER, C. , 2006, fig. 7a, p. 259
Fig. 8 Dessins du décor reconstitué des textiles	ZHAO Feng, 2004, p.167, fig. 205 a, b, d.

Fig. 9 Dessin du décor reconstitué de tissu	WILCKENS, L. von, 1991, p. 61, fig. 58.
Fig. 10 Détail d'un chapeau, double-étoffe	WILCKENS, L. von, 1991, p. 67, fig. 66
Fig. 11 Détail du fragment, taffetas à liage repris	WILCKENS, L. von, 1991, p. 64, fig. 62
Fig. 12 Détail du fragment, lampas ?	ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, 2001, pl. 37.
Fig. 13 Textile, damas en sergé	HUANG Nengfu éd. , 1993, Cat. n° 180, p. 74.
Fig. 14 Dessin du décor reconstitué, gaze	Fujian sheng bowuguan, 1982, p. 94, fig. 36
Fig. 15 a b, Textile, taqueté façonné	BLAIR, Sh. et al. , 1992, p. 26-27, cat. n° 1.
Fig. 16 Dessin du textile, samit	FALKE, O. von, 1936, pl. 165
Fig. 17 Textile, taffetas lancé à liage repris	OTAVSKY, K. et al. , 1995, p. 131, cat. n° 78
Fig. 18 a, b Textile, broché en sergé	RIBOUD, K. ,1995, p. 94, fig. 3, 5.
Fig. 19 Détail du manuscrit du *Shahnâme*	Site internet
Chapitre I Catégorie III	
Fig. 1 Recto verso du textile	WU Min, 2006, p. 217, fig. 153,154
Fig. 2 Détail du textile, damas en chevron	ZHAO Feng éd. , 2005, p. 220, fig. 4-3-19
Fig. 3 Fragment textile, sergé en chaîne	ZHAO Feng éd. , 2005, p. 220, fig. 4-3-20
Fig. 4a, b Fragment textile et détail du fragment	ZHAO Feng éd. , 2002, p. 87, Cat. n° 31
Fig. 5 Sac en textile	ZHAO Feng éd. , 2002, p. 173, Cat. n° 71
Fig. 6 Fragment textile *ṭirâz*	MERRITT J. L. , 1999, p. 14, fig. 5
Fig. 7 Fragment textile, taffetas rayé	Site internet
Fig. 8 Fragment textile, taffetas rayé	FOLSACH, K. von, & BERNSTED, A. –M. K. , 1993, Cat. n° 10, p. 99-100.
Fig. 9 Fragment textile, lampas à fond louisine	Site internet
Fig. 10 Fragments textiles, taffetas lancé à liage repris	OTAVSKY, K. et al. , 1995, p. 128, cat. n°77.
Fig. 11 Fragment textile, taffetas lancé à liage repris	DÉSROSIERS, S. , 2004, p. 271, cat. n°146
Fig. 12 Fragment textile *ṭirâz*, lampas	RITTER, M. , 2010, p. 130, fig. 4
Fig. 13 Fragment textile *ṭirâz*, lampas	FOLSACH, K. von, 2001, p. 374, fig. 639
Chapitre I Catégorie IV	
Fig. 1 Fragment textile, gaze	ZHAO Feng, 2005, p. 226, fig. 4-3-36
Fig. 2 Emballage de livre, tapisserie de soie	WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. , 1997, p. 87, cat. n° 23
Fig. 3 Bottes, tapisserie de soie	WATT, J. C. Y. & WARDWELL, A. , 1997, p. 83, cat. n° 20
Fig. 4 a, b Capuche, tapisserie de soie	ZHAO Feng éd. , 2005, p. 298, fig. 5-3-35 a, b
Fig. 5 Couverture de jambette de bottes	ZHAO Feng, 1999, p.165, Cat. n° 05.04
Fig. 6 Cafetan mongol aux galons à la ceinture	WATT, J. éd. , 2010, p.247, fig. 261
Fig. 7 Fragment textile, tapisserie de soie	MAO Huiwei, 2006, p. 49, fig. 1
Fig. 8 Dessin du décor du textile, damas	Suzhoushi wenwu baoguan weiyuanhui et al., 1965, p. 293, fig. 7-2
Fig. 9 a, b, Dessins du décor des textiles, gaze	Fujian sheng bowuguan, 1982, p. 95, fig. 37 ; p. 97, fig. 39
Fig. 10 Dessin du décor imprimé des rubans	Fujian sheng bowuguan, 1982, p. 127, fig. 94
Fig. 11 Coupe de type Yaozhou, céladon	LI He, 1998, Paris, p. 153, Cat. n°249

Fig. 12 Dessin des exemples floraux	*Yingzao fashi*, 1954, vol. 4, p. 148.
Fig. 13 Plat d'argent partiellement doré	ORBELI, J. et al. , 1935, Cat. n°28
Fig. 14 Détail du mihrab dans la Grande Mosquée de Nāyīn	POPE, A. U. et al. éds. , 1981, vol. VIII, pl. 269.
Fig. 15 Dessin du décor reconstitué du textile samit	WILCKENS, L. von, 1987, fig. 1, p. 63, Cat. n° 96.
Fig. 16 a, b Dessin du décor du textile	Dessins Y. Zhai
Fig. 17 a, b, Dessin reconstitué des textiles découverts dans la tombe de Huangsheng	Fujian sheng bowuguan, 1982, p. 97, fig. 39 ; p. 104, fig. 47.
Fig. 18 Fragment textile, tapisserie de soie	DENNEY, J. , 2010, p. 245, fig. 260
Fig. 19 Dessin reconstitué du textile Cat. IV-9	PETZTET, M. éd. , 1987, p. 123, Cat. n° M3
Fig. 20 a, b, Fragments textile, lampas	Site internet, dessin Y. Zhai
Fig. 21 Dessin reconstitué du textile Cat. IV-10	PETZTET, M. éd. , 1987, p. 127, Cat. n° M4
Fig. 22 Dessin du textile, découvert à Mingshui	ZHAO Feng, XUE Yan, 2001, p. 130, fig. 8.
Fig. 23 Dessin reconstruit du textile Cat. IV-7	ZHAO Feng éd. , 2002, p. 134, Cat. n°56
Fig. 24 Dessin du textile de la collection d'Abegg-Stiftung, inv. n° 1716 b	OTAVSKY, K. et WARDWELL, A. , 2011, p. 199, Cat.n° 68
Chapitre II	
Fig. 1 Envers du dessin broché	RIBOUD, K. ,1995, p. 94, fig. 4
Fig. 2 a, b, Fragment, sergé lancé à liage repris	WATT, J. C. Y. éd. , 2010, p. 254, fig. 270 ; site internet
Fig. 3 Fragment, lampas partiellement	Site internet
Fig. 4 Fragment d'un patchwork, double-étoffe à partie lampas	WATT, J. C. Y. éd. , 2010, p. 254, fig. 271 ; site internet
Partie II : la céramique	
Chapitre I	
Fig. 1a, b : Bol à couvercle, en pâte siliceuse à fritte	Watson, O. , 2004, p. 309, Cat. n° L. 5.
Fig. 2a, b : Coupe du type « blanc d'œuf » ; dessin de la coupe	Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo et Jingdezhen minyao bowuguan éds. , 2007, vol. 2, pl. 151-1 ; vol. 1, p. 248, fig. 272-1
Fig. 3a Brique du type « blanc d'œuf »	Idem. , vol. 2, pl. 154-6
Fig. 3b Tuile du type « blanc d'œuf »	Idem. , vol. 2, pl. 154-4
Fig. 4 Tesson de bol, à pâte blanche, à glaçure blanche	PIRAZZOLI-t'SERSTEVENS, M. , 2003, p. 5, fig. 7
Fig. 5 Tesson de coupe, du type « blanc d'œuf »	HANSMAN, J. , 1985, p. 27, pl. II-b
Fig. 6 a, b, Tesson du type « blanc d'œuf »	PRIESTMAN, S. , 2005, pl. 221, 222
Fig. 7 Tessons du type « blanc d'œuf »,	YUBA, Tadanori, 2005, p. 90, fig. 14.
Fig. 8 Schéma sur les données de la collection Williamson	PRIESTMAN, S. , 2005, p. 136, fig. 36
Fig. 9 Tessons blancs à pâte siliceuse	PRIESTMAN, S. , 2005, p. 267, pl. 153
Fig. 10 Bol, à pâte siliceuse, au décor peint en noire et blue sous glaçure	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. Éds. , 2005, p. 293, cat. n° 339.

Chapitre II	
Fig. 1 Bol d'imitation de céladon, collection de Williamson	WILLIAMSON, A. , 1972, in *Iran,* p. 166, pl. XIIb
Fig. 2 Tessons de coupe, imitations de céladon	HADDON, R. , 2011, vol.2, p. 94, pl. 1.8.2. a, b.
Fig. 3 Tesson de céladon du type Longquan	HADDON, R. , 2011, vol.2, p. 94, pl. 1.8.1. a, b
Fig. 4 Tesson d'imitation de céladon	HADDON, R. , 2011, vol.2, p. 94, pl. 1.8.6.
Fig. 5 Tesson d'imitation de céladon	HADDON, R. , 2011, vol.2, p. 94, pl. 1.8.3. a, b
Fig.6 Tessons d'imitation de céladon	PRIESTMAN, S. , 2005, p. 280, pl. 156.
Fig. 7 a, b Assiette au décor moulé	site internet
Fig. 8 Coupe à décor en relief	HADDON, R. , 2011, vol. 1, fig. 4. 27
Fig. 9 Assiette au décor moulé	GRUBE, E. J. ,1976, p. 279, cat. n° 233 ;
Fig. 10 Assiette au décor moulé appliqué	KRAHL, R. , 1986, vol. 1, p.262, cat. n° 85
Fig. 11 Plat au décor moulé appliqué	KRAHL, R. , 1986, vol. 1, p. 268, cat. n° 114
Fig. 12 Vase *albarello*, à pâte argileuse	Site internet
Fig. 13 Bol de céladon de Longquan, à lèvre rentrante	ZHU Boqian éd. , 1998, p. 163, cat. n° 134.
Fig. 14 Bol du célàdon, à glaçure vert gris	HUANG Jing, 2012, p. 24-5, fig. 3- 1, 2
Fig. 15 Bol de céladon, à glaçure vert jounâtre	HUANG Jing, 2012, p. 25, fig. 4- 1, 2
Fig. 16 Vases de Si Satchanalai	BROWN, R. & SJOSTRAND, S. , 2002, col. pl. 15
Fig. 17 Fragment de bol, à couverte vert olive	ZHAO B. & LOMBARD, P. , 2005, p. 107, fig. 6-4
Chapitre III	
Fig. 1 Vase à glaçure monochrome turquoise	Site internet
Fig. 2 Carreaux à la glaçure monochrome	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 92, fig. 93
Fig. 3 Carreau au décor peint lustré	Idem. , p. 94, fig. 97
Fig. 4 Carreau étroile à huit points	Idem. , p. 95, fig. 101
Fig. 5 Section d'un carreau à pâte argileuse	Idem. , p. 235, fig. 277
Fig. 6 Section d'un carreau à pâte siliceuse	Idem. , p. 235, fig. 276
Fig. 7 Tessons de grès	D. A. P. U. et al. , 1997, p. 636, col. pl. 34-2
Fig. 8 Vase de grès	SHI Shouqian & GE Wanzhang éds. , 2001, p. 339-340, cat. n° IV-54
Fig. 9 Encrier de porcelaine à glaçure turquoise	LIU Xinyuan, 2001, p. 51, fig. 26
Fig. 10 Tesson de couvercle de porcelaine à glaçure turquoise	Idem. , p. 51, fig. 27
Fig. 11 Vase de grès ?, engobé sous glaçure turquoise	LIU Jincheng éd. , 2006, p. 184
Fig. 12 Tesson de porcelaine à couverte turquoise, à décor peint sous glaçure,	LIN Meicun, 2009, p. 35, fig. 14
Fig. 13 Sol de carreaux à glaçure turquoise	LIN Meicun, 2013, p. 103, fig. 15
Fig. 14 Toit à tuiles vernisées du palais Sanqing	Site internet
Fig. 15 Jarre à pâte porcelaineuse, à glaçure *fahua* polychrome	LI He, 1998, p. 184, Cat. n°391
Fig. 16 Assiette en porcelaine, au décor peint sous glaçure turquoise transparente	HUANG Shan, 2013, p. 56, fig. 3-2

Fig. 17 a. b Brûle-parfum (recto-verso) à glaçure *liuli*	ZHANG Ning, 1972, n° 6, p. 29, pl. 6-2 ; WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , 2000, Shanghai, Vol. 10, pl.245
Chapitre IV	
Fig. 1 Carreau au décor polychrome et doré sur glaçure du type minâ'i	POPE, A. U. et al. éds. , 1981, vol. 10, pl. 679
Fig. 2 Assiette à pâte siliceuse, à glaçure imitée du céladon	Musée du Louvre, 1989, p. 114, cat. n° 87.
Fig. 3 Carreau hexagonal du type *lâjvardina*	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 95, fig. 102
Fig. 4 Carreau double pentagonal du type *lâjvardina*	Idem. , p. 97, fig. 106
Fig. 5 a, b Bol du type *lâjvardina*	HADDON R. , 2011, vol. 2, p. 98, fig. 1.9.2.a, b
Fig. 6 a, b Bol du type *lâjvardina*	HADDON R. , 2011, vol. 2, p. 98, fig. 1.9.1. a, b
Fig. 7 Carreau, datant 1270-1275	WATSON, O. , 1985, p. 136, pl. L
Fig. 8 Carreau, datant 1270-1275,	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 95, fig. 100
Fig. 9 Assiette du type Ding, avec l'inscription rouge peinte sur glaçure « changshou jiu »	Site internet
Fig. 10 Bol du type Cizhou, avec l'inscription « Taihe yuan nian er yue shiwu ri ji »	MIKAMI T. éd. , 1981, p. 33, pl. 21
Fig. 11 Photographie MEB d'un spécimen	ZHANG Fukang, 2000, p. 135, fig. 12. 3.
Fig. 12 Tessons de statues aux décors rouge, vert et noir	D. A. P. U. et al. , 1997, *Guantai Cizhou* … , p. 636, pl. 34-1
Fig. 13 Dessin d'un tesson de bol du type Cizhou	Shanxisheng kaogu yanjiusuo, 1998, p. 11, fig. 10-1
Fig. 14 Assiette du type Cizhou	QIN Dashu & MA Zhongli, 1997, p. 56, fig. 21-1
Fig. 15 Bol de porcelaine « blanc d'œuf »	HIN-CHEUNG L. éd. , 1984, p. 61, cat. n° 102,
Fig. 16 Coupe de porcelaine « blanc d'œuf »	Idem. p. 61, cat. n° 103
Fig. 17a, b Bol au décor rouge et vert sur glaçure	WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , 2000, vol. 11, cat. n° 247
Fig. 18 Coupe sur piédouche, porcelaine *qingbai*	Idem. cat. n° 246
Fig. 19 Bouteille de porcelaine à glaçure « blanc d'œuf »	LIU Jincheng éd. , 2006, p. 89
Fig. 20 Bol de porcelaine, à glaçure bleu cobalt, au décor peint en poudre d'or	WANG Qingzheng & LU Minghua éds. , 2000, cat. n° 244.
Fig. 21 a-c, Tasse avec soucoupe de porcelaine à glaçure bleu cobalt, à décor doré	SHI Shouqian, GE Wanzhang éds. , 2001, p. 340, cat. n° IV-55, IV-56
Fig. 22 Tesson à décor de lustre, porcelaine blanche Qingbai	YUBA Tadanori, 1997, p. 107, fig. 37
Chapitre V	
Fig. 1 Tessons au décor peint sous glaçure	MASON, R. B. , 2004, p. 262, pl. C9
Fig. 2 Vase à décor noire en champlevé sous glaçure	WASON, O. , 2004, p. 336, Cat. n° N3
Fig. 3 Macrophotographie de la coupe	THIRIOT, J. , 1991, p. 286

Fig. 4 Dessin du tesson à décor polychrome sous glaçure	MASON, R. B. , 2004, p. 148, fig. ASH. 58
Fig. 5 Assiette à décor lustré sur glaçure opaque	WASON, O. , 2004, p. 351, Cat. n°O7
Fig. 6 Détail du tesson de carreau en grès	PORTER, V. , 1995, p. 60, fig. 56
Fig. 7 Panneau en céramique	SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, p. 43
Fig. 8 Tesson (recto-verso) à décor peint en noir	HADDON R. , 2011, vol. 2, p. 102, pl. 1.11.2 a,b
Fig. 9, Bol à lèvre convergente, à pâte siliceuse	Site internet ; idem. p. 80, pl. 1.4.5b
Fig. 10 Assiette à décor peint sous glaçure transparente	Site internet
Fig. 11 Bol à pâte argileuse, à engobe gris	HADDON, R. , 2011, vol. 2, p. 74, fig. 1. 2. 10a
Fig. 12 Bol à lèvre convergente, à pâte argileuse	Site internet
Fig. 13 a,b Assiette en pâte rouge argileuse, à englobe blanc	Idem. p. 107, fig. 1. 14. 1 a,b
Fig. 14 Tessons, à décor polychrome	Idem. p. 129, fig. 2. 7. 2a, b
Fig. 15 Détail de carreau céramique, à la technique de « lignes noires »	SOUSTIEL, J. & PORTER, Y. , 2003, p. 218
Fig. 16 Vase du type Cizhou	Photo d'Y. ZHAI
Fig. 17 Vase du type Cizhou	ZHANG Wei éd. , 2001, p. 103, fig. 6. 3
Fig. 18 Vase en grès, à décor peint sous glaçure	D. A. P. U. et al. , 1997, p. 612, pl. 10
Fig. 19 Tessons en grès, à décor brun sur glaçure	Idem. , p. 622, pl. 22-2
Fig. 20 a, b Vase aplati du type Cizhou	Site internet, photo Y. ZHAI
Fig. 21 Vase du type Cizhou	Site internet
Fig. 22 Vase du type Cizhou	Site internet
Fig. 23 Vase de forme *meiping*, avec l'inscription *neifu*	Yuan dadu kaogu dui, 1972, p. 10, fig. 8
Fig. 24 a Brûle-parfum du type Jizhou	TANG Changpu, 1977, pl. IX-3
Fig. 24b Assiette en porclaine bleu et blanc	Beijing yishu bowuguan et al. éds.,2009, p. 123
Fig. 25 a, Vase à couvercle	WU Shuicun, 2001, p. 77
Fig. 25 b Vase en porcelaine bleu et blanc	Beijing yishu bowuguan et al. éds. , 2009, p. 54
Fig. 26 Coupe à piédouche	HUANG Wei, HUANG Qinghu, 2012, p. 82, fig. 5
Fig. 27 Coupe à piédouche	Idem. , p. 82, fig. 6
Partie III : Motifs	
Chapitre I	
Fig. 1 Archivolte de la porte du Talisman	KUEHN, S. , 2011, pl. 1, n°2
Fig. 2 Dessin de la peinture murale de la grotte Kizil	GRÜWEDEL, A. , 1912, p. 123, fig. 274
Fig. 3 Peinture murale	KUEHN, S. , 2011, pl. 67, n°88
Fig. 4 Bol à décor minâ'i	KUEHN, S. , 2011, pl. 22 n° 96
Fig. 5 a , b Encrier cylindrique	BAER, E. , 1982, p.22, 23, pl. 3A, B
Fig. 6a Carreaux au motif de dragon rampant moulé en relief avec lustre	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 95, fig. 100
Fig. 6b Carreau au motif de dragon rampant à décor *lâjvardina* sur glaçure	Idem. , p. 97, fig. 106

Fig. 7 Partie centrale d'un parapet en pierre du pont Duanhong	Photo Y. ZHAI
Fig. 8 Chapiteau de pilier, au décor de dragon gravé au site de Takht-e Soleymân	NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , 1976, p. 41, fig. 23
Fig. 9 Sculpture aux grottes de Dâsh-Kasan	KUEHN, S. , 2011, pl. 42, n° 185
Fig. 10 a Partie centrale du parapet au mausolée des Jin	Beijingshi wenwu yanjiu suo éd. , 2006, p. 43, fig. 13-1.
Fig. 10 b Dessin du cercueil au mausolée des Jin	ZHANG Xiande, HUANG Xiuchun, 1977, p. 71, 78-80, fig. 4.
Fig. 11a Estampe de décor sur paroi de la stèle funéraire au mausolée des Liao	TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, vol. 2, pl. 138
Fig. 11b Estampe de décor sur pierre pour monter à cheval au mausolée des Song du Nord	Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , 1997, p. 170, fig. 149.
Fig. 12 Dessin de coupe à piedouche	Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo et al. éds. , 1997, vol. 1, p 320, fig 279-1.
Fig. 13 Tesson de couvercle à pâte porcelaineuse	The Fung Ping Shan Museum et al. , 1992, cat. n° 168
Fig. 14 a, Carreau à motif de dragon enroulé, moulé en relief	NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , 1965, p. 42, fig. 3-d.
Fig. 14 b Carreau à motif de dragon enroulé, moulé en relief	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds. , 2002, p. 95, fig. 102
Fig. 14 c Carreau à motif de dragon enroulé, moulé en relief	BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, p. 112, cat. n° 77
Fig. 14 d Carreau à motif de dragon enroulé, moulé en relief	BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, p. 39, cat. n° 28
Fig. 15 Estampe du décor moulé d'une tuile	ZHANG Wenfang, HUANG Xueyin, 1991, p. 115, fig. 6-1
Fig. 16 Dessin d'une tuile à décor de dragon moulé	KISELEV, S. V. , 1965, p. 352, pl. XXXI-2
Fig. 17 Dessin du décor moulé d'une tuile	Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, p. 35, fig. 12-2
Fig. 18 Paroi orientale du sarcophage M6-4 au mausolée des Jin	Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, pl. 6-4
Fig. 19 Dessin d'assiette « blanc d'œuf »	LIU Xinyuan, 2001, p. 46, fig. 5
Fig. 20 Bol de porcelaine bleu et blanc	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , 2005, p. 166, cat n° 149
Fig. 21 Dessin d'assiette Ding à décor moulé	MIAO Jihao, XUE zengfu, 1984, p. 87, fig. 7
Fig. 22 Dessin d'assiette Ding à décor gravé	MIAO Jihao, XUE zengfu, 1984, p. 87, fig. 5
Fig. 23 Dessin du décor gravé du piédestal de la colonne commémorative	MENG Fanren, 2010, p. 329, fig. 1-3
Fig. 24 Dessin de décor gravé sur dais de la stèle funéraire au mausolée des Liao	TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, vol. 1, p. 201, fig. 214-3
Fig. 25 Dessin de coffre de toilette argenté	ZHU Tianshu, 1998, p. 148, Cat. n° 61
Fig. 26 Dessin de décor reconstitué du spécimen	MAGAGNATO, L. éd., 1983, p. 83

du Cat. III-3	
Fig. 27 Dessin de décor du vêtement de *diyi*	ZHAO Feng, JIN Lin, 2007, p. 158, fig. 46
Fig. 28 Fragment de tapisserie de soie, *kesi*	Asian Civilisations Museum, 2006, p. 124-25, cat. n° 15
Fig. 29 a, b Détail des portraits des Khans mongols et de leur épouse sur le *Mandala*	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 95-99, cat. 25, p. 140, fig. 69
Fig. 30, Détail de décor du spécimen Cat. II-7	POPE A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1981, vol. 12, pl. 1002 B
Fig. 31 Détail de décor du spécimen Cat. II-9	WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, p. 153, Cat. n° 42
Fig. 32 Dessin de décor du spécimen Cat. II-8	Dessin Y. ZHAI
Fig. 33 Détail de décor à fil d'or, soierie brochée	RIBOUD, K. ,1995, p. 94, fig. 5
Fig. 34 Entoilage, tapisserie de soie *kesi*	HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, 2002, p. 185, fig. 7-132
Fig. 35 Détail de décor brodé, gaze en soie	ZHAO Feng 2004 , p. 136, fig. 152
Fig. 36 Détail de décor du spéciment Cat. I-9	THOMPSON, J. , 2004, p. 77, cat. n° 19
Fig. 37 a, b Détail de décor du spécimen Cat. I-7, dessin de décor	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 72, fig. 75; dessin Y. ZHAI
Fig. 38 Détail de décor en médaillon du spécimen Cat. I-10	Asian Civilisations Museum, 2006, p. 130-131, pl. 18.
Fig. 39 Dessin de décor en médaillon, broderie	HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, 2002, p. 142, fig. 7-34 (3)
Fig. 40 Dessin de décor, sculpture en pierre	Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , 1997, p. 179, fig 157-2
Fig. 41 Détail de décor imprimé à l'or, gaze	ZHAO Pingchun & ZHAO Xianji, 2001, pl. 54
Fig. 42 dessin de décor du spécimen Cat. I-15	DODE, Z. , 2005, p. 78
Fig. 43 Détail de décor de dragon, tapisserie de soie	Guoli gugong bowuyuan bianji weiyuanhui, 1989, cat. n° 5, p. 18.
Fig. 44 Détail de décor de dragon dressé, soirie	ZHAO, Feng éd. , 2005, p. 384, fig. 6-4-51
Fig. 45 Dessin de décor de capuche, tapisserie de soie	ZHAO Feng éd. , 2005, p. 298, fig. 5-3-35 b
Fig. 46 Détail de décor broché de fil d'or	LEFÈVRE, V. et al. , 2004, p. 61, cat. n° 16
Fig. 47 Détail de décor soierie brochée de fil d'or	OGASAWARA, S. , 1989, p. 40, fig. 10
Fig. 48 Détail de décor du spécimen Cat. IV-4	FOLSACH, K. von et BERNSTED A. –M. K., 1993, p. 54, Cat. n° 18
Fig. 49 Dessin de décor broché, textile taffetas	ZHAO Feng, 1999b, p. 201, cat. n° 06.08
Fig. 50 Pendant d'écharpe	Site internet
Fig. 51 Détail de décor de chasuble du spécimen Cat. III-6	SCHIEDERMAIR, W. éd. , 2002, Regensburg, p. 258, fig. 161
Fig. 52 Détail de décor d'épingle à cheveux	YANG Zhishui. , 2010, vol. 1, p. 48, fig. 1-13 :2
Fig. 53, Dessin du décor du vase, type Cizhou	Beijingshi wenwu yanjiusuo Jin ling kaogu gongzuodui, 2004, p. 39, fig. 18.
Chapitre II	
Fig. 1 Dessin de l'ornement de *simorgh*	OTAVSKY K. éd. , 1998, p. 140, fig.71.

Fig. 2 Illustration du *simorgh*, *Manāfeʿ-e ḥayawān*	KADOI, Y. , 2009, p. 135, fig. 4.15
Fig. 3 Illustration du combat entre Esfandyâr et le *simorgh*	İPŞIRĞLU, M. , 1980, pl. 12, p. 55.
Fig. 4, Illustration du *fenghuang* et du *luan*	*Yingzao fashi*, 1954, vol. 4, p. 129
Fig. 5 Illustration du *feng* et détail de la tête	*Sancai tuhui*, 1989, vol. 3, p.2155
Fig. 6 Illustration du *luan* et détail de la tête	Idem. p. 2156
Fig. 7 Carreau à décor de lustre	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 94, fig. 97
Fig. 8 Carreau à décor moulé	Site internet
Fig. 9 Tesson de carreau en étoile	Site internet
Fig. 10 Carreau en étoile à huit pointes	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 95, fig. 101
Fig. 11 Carreau à décor en relief de phénix	Site internet
Fig. 12 Carreau à décor en relief de phénix	Site internet
Fig. 13 Carreau à décor lustré de phénix, avec inscription	POPE A. & ACKERMAN, Ph. éds. , 1981, vol. X, pl. 723 D
Fig. 14 Bol à décor lustré de phénix	LANE, A. , 1947, pl. 65 C
Fig. 15 Dessin du décor de coronne en argenterie dorée	ZHU Tianshu, 1997, p. 166, fig. 94
Fig. 16 Dessin de la sculpture du *ruiqin*	Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , 1997, p. 43, fig. 25
Fig. 17 Dessin de la sculpture du *ruiqin*	Henansheng wenwu kaogu yanjiusuo éd. , 1997, p. 218, fig. 196
Fig. 18 a, b Estampes du décor de phénix du sarcophage du tombeau M6-3	Beijingshi wenwu yanjiu suo, *Beijing Jin dai huangling*, 2006, , p. 78, fig. 42, pl. 18-2.
Fig. 19 a, b Sculpture en relief, à décor d'une paire de phénix	LIN Meicun, 2008 a, p. 214, fig. 10
Fig. 20 a, b, Poteries aux deux phénix, type « Sultanabad »	Site internet
Fig. 21 Dessin du décor aux deux phénix sur un couvercle	Jiangxi sheng wenwu kaogu yanjiusuo et al. éds. , 1999, p. 248, fig. 217-3.
Fig. 22 Bol à décor en relief d'englobe	Site internet
Fig. 23 Coupe aux phénix peints, type « Sultanabad »	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 178, fig. 208
Fig. 24 Dessin de décor du moule convexe de bol	WIRGIN, J. 1979, fig. 22a
Fig. 25 Bol aux phénix et au cerf	Site internet
Fig. 26 Bol aux phénix et à l'éléphant	Photo Y. ZHAI
Fig. 27 Dessin de décor du bol du type Ding	Ziboshi bowuguan et al. , 1985, p. 237, fig. 3-5
Fig. 28 Boîte en argenterie, aux deux phénix gravés sur le couvercle	Jiangsusheng wenwu guanli weiyuanhui, , 1959, p. 21, fig. 3-2
Fig. 29 a, b Plat au décor central des deux phénix se poursuivant, porcelaine bleu et blanc	ZHU Yuping, 2010, p.127
Fig. 30 a, b Plat au décor central avec deux	ZHU Yuping, , 2000, p. 188, pl. 8-1

phénix se poursuivant, porcelaine bleu et blanc	
Fig. 31 Dessin du décor intérieur du bol céladon	Xinjiang bowuguan, 1979, p. 27, fig. 3
Fig. 32 a, b Coupe à piédouche aux deux phénix	Beijing yishu bowuguan, 2009, p. 96, p. 95
Fig. 33 Aiguière aplatie découverte à Huocheng	Idem. p.66
Fig. 34 Aiguière aplatie découverte à Pékin	ZHU Yuping, 2010, p. 199
Fig. 35 a, b Plat au décor des quatre phénix sur l'anneau	XU Ming, 2012, p.189
Fig. 36 Plat au décor « phénix traversant des fleurs »	ZHU Yuping, 2000, p. 205, pl. 8-27a ,b
Fig. 37 Fragment d'un chandelier	GOLOMBEK L. et al. , pl. 23, pl. Couleur 3
Fig. 38 Dessin du décor du spécimen Cat. IV-3	Dessin Y. ZHAI
Fig. 39 Détail du décor spécimen Cat. IV-7	ZHAO Feng, 1999, p. 134, cat. n° 56,
Fig. 40 Fragment de tapisserie de soie	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 84, cat. 21
Fig. 41 Dessin de décor du spécimen Cat. IV-5	DODE, Z. , 2005, p. 7-
Fig. 42 Dessin de décor du spécimen Cat. IV-6	Dessin Y. ZHAI
Fig. 43 Détail de décor du tapisserie de soie	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 174, fig. 203
Fig. 44 Détail du décor du spécimen Cat. II-6	WARDWELL, A. , 1987, p. 15, fig. 16
Fig. 45 Détail du décor du spécimen Cat. I-10	Asian Civilisations Museum, 2006, p. 130, pl 18
Fig. 46 Dessin du décor du spécimen Cat. I-8	Dessin Y. ZHAI
Fig. 47 a Détail de décor du spécimen Cat. IV-4	FOLSACH, K. von et BERNSTED, A. –M. K., 1993, p. 54, Cat. n° 18,
Fig. 47 b Dessin reconstruit du motif phénix	Dessin Y. ZHAI
Fig. 48 Dessin du décor du spécimen Cat. IV-8,	Dessin Y. ZHAI
Fig. 49 Détail du décor d'un vêtement en damas	KUHN, D. et ZHAO Feng éds. , 2012, p.361, fig. 7. 30
Fig. 50 Détail de décor du spécime Cat. III-6	SCHIEDERMAIR, W. éd. , 2002, Regensburg, p. 258, fig. 161
Fig. 51 a, b Détail du décor central du plat en porcelaine bleu et blanc	KRAHL, R. , 1986, p. 400, cat. n° 564
Fig. 52 a Estampe du décor en relief à l'oiseau fantastique *zhuqu*	PU Anguo, 2000, p. 31, fig. 28
Fig. 52 b Détail de décor d'un fragment textile	KENDRICK, A. F. , 1924, Cat. n° 999
Fig. 53 Détail du décor du spécimen Cat. III-5	GRIESSMAIER, V. , 1959, pl. XII, fig. 1
Fig. 54 a, b Gourde aplati au décor à motifs de phénix et *qilin*, porcelaine bleu et blanc	A : XU Ming, 2012, p. 132 B : POPE, J. A. , 1956, pl. 28
Fig. 55 Détail du décor d'épingle à cheveux	YANG Zhishui, 2010, vol. 1, p. 76, fig. 1-22
Fig. 56 Dessin reconstitué de décor aux dragons et phénix de revêtement palatial	NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , 1969, p. 53, fig. 11
Fig. 57 Carreau à décor moulé de dragon et de phénix à la frise	Site Internet
Fig. 58 Dessin de décor de la coupole du tombeau oriental de Qingling	AMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, vol. 2 fig. 39.
Fig. 59 Vase à décor aux phénix et dragon	LIU Jincheng éd. , 2006, p. 56

Fig. 60 Vase à décor aux dragons, phénix et *qilin*	ZHU Yuping, 2010, p. 216
Fig. 61a, b Détail des médaillons du bassin en laiton	MELIKIAN-CHIRVANI, A. , 1997, pl. 21, 22
Fig. 62 Dessin de décor central au fond d'un plateau en bronze	CROWE, Y. , 1991, p. 159, fig. 11
Fig. 63 Dessin du décor gravé de la couverture en ivoire d'éloge funèbre	Suzhou shi wenwu baoguan weiyuanhui, Suzhou shi bowuguan, 1965, p. 299, fig. 19.
Fig. 64 Détail de la peinture centrale du frontispice d' *'Ajâ'ib al-Makhlûqât*	BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, p. 58, Cat. n° 3
Fig. 65 Détail de la peinture du manuscrit d' *'Ajâ'ib al-Makhlûqât*	ROBINSON, B. W. , 1980, p. 65, fig. n° 377
Chapitre III	
Fig. 1 Coupe avec un cavalier au faucon	SOUSTIEL, J. , 1985, p. 95, pl. 85
Fig. 2 Dessin du décor reconstitué du spécimen Cat. I-1	Augsburger Rathaus, 1973, p. 209, fig. 206
Fig. 3 Carreau à décor de lustre	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 98, fig. 108
Fig. 4a Dessin du décor reconstitué du fragment textile (Cat. I-1 A)	WANG Binghua, 1973, p. 29, fig. 5
Fig. 4 b, Détail du spéciment Cat. I-1	MULLER-CHRISTENSEN, S. , 1985, p.187
Fig. 5 Coupe à marli, décorée de lustre	Site internet
Fig. 6 Cruche à décor de lustre de poursuite d'animaux	Site internet
Fig. 7 Dessin de peinture murale du *nabo* au printemps dans le mausolée Qingling	TAMURA, J. & KOBAYASHI, Y. , 1952-53, vol. 1, p. 71, fig. 86
Fig. 8 Dessin de peinture murale du *nabo* à l'automne dans le mausolée Qingling	Idem. , p. 74, fig. 88
Fig. 9 a, b Cafetan à décor de paires d'oies	ZHAO Feng, 2004, p. 152, fig. 176
Fig. 10 Fragment textile, broderie	Idem. , p. 130-31, fig. 140
Fig. 11 a, b Textile à décor broché	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 112-13, cat. n° 28
Fig. 12, Parure en jade s'incrustant sur la boîte en boie à l'encrier chinois	WEN C. Fong & WATT. J. C. Y. éds. , p. 60, pl. 22
Fig. 13 Bol du type Cizhou	MIKAMI T. éd. , 1981, p. 33, pl. 21
Fig. 14 Dessin d'assiette à décor moulé,	D. A. P. U. et al. , 1997, p. 317, fig.129-7
Fig. 15 Tesson d'assiette à décor gravé d'oie s'envolant	HOBSON, R. L. , 1932, p. 109, pl. F
Fig. 16 a, b Textile à décor broché à fil d'or	RIBOUD, K. , 1995, p. 82, cat. n° 31
Fig. 17 a, Veste en soie, à 99 décors brodés	WATT, J. C. Y. éd. , 2010, p. 81, fig. 113
Fig. 17 b, Détail d'un décor brodé sur l'épaule	HUANG Nengfu, CHEN Juanjuan, 2002, p. 218, fig. 7- 192 (2)
Fig. 18 a, Plat à décor « charme de l'étang »	KRAHL, R. ,1986, vol. II, p. 386, cat. n°559
Fig. 18 b, Plat à décor « charme de l'étang »	CHOW A. et al. éds. 2007, p. 164 Cat. n°51
Fig. 19 Dessin d'agrafe en jade	GU Fangsong, 1984, p. 105, fig. 18-35

Fig. 20 Parure en jade	YANG Mingxing et al. , 2005, pl. II, fig. 7
Fig. 21 a Tesson de coupe à piedouche à l'oie sauvage tenant un roseau	The Fung Ping Shan Museum et al. , 1992, Cat. n° 127
Fig. 21 b, Coupe à bec, porcelaine à décor rouge d'oxyde de cuivre	LIU Jincheng éd. , 2006, p. 69
Fig. 22 Bol à décor moulé, type « blanc d'œuf »	Idem. , p.78
Fig. 23 Coupe à bec, porcelaine à décor en rouge d'oxyde de cuivre	HIN-CHEUNG L. éd. , 1984, p. 71, cat n° 148
Fig. 24 Fragment textile, broderie sur gaze	ZHAO Feng, 1999b, p. 152, fig. 05.00a
Fig. 25 Fragment textile, broderie sur gaze	Idem. , p. 171, cat. n°05.07
Fig. 26 Parure en jade s'incrustant sur la boîte en boie à l'encrier chinois	WEN C. Fong & WATT. J. C. Y. éds. , p. 60, pl. 23
Fig. 27 Détail de décor broché	ZHAO Feng, 1999b, p. 173, cat. n° 05.08
Fig. 28 Détail du patchwork	WATT, J. éd. , 2010, p. 254, fig. 271
Fig. 29 Détail de décor à fil d'or	WARDWELL, A. & ZHAO Feng, 2004, p. 51, fig. X. 7
Fig. 30 Dessin de décor moulé, type Ding	WIRGIN, J. , 1970, p.199, fig. 20a.
Fig. 31 Oreiller en céramique, type Cizhou	Site internet
Fig. 32 Oreiller en céramique, type Yaozhou,	Site internet
Fig. 33 a, b Oreiller en céramique, type Cizhou	Site internet
Fig. 34 Bouteille du type Jizhou	XU Boyuan, ZHAO Duofu, 1990, p. 187, fig. 1
Fig. 35 Tessons à décor de cerf peint sous glaçure	The Fung Ping Shan Museum et al. , 1992, cat. n° 173, 174
Fig. 36 a, b Cafetan en tapisserie de soie	WATT, J. éd. , 2010, p.247, fig. 261.
Fig. 37 Couverture de livre de tapisserie de soie	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 83, cat. n° 20
Fig. 38 Bol du type « Sultanabad »	LANE, A. , 1957, pl. A.
Fig. 39 Bol du type *lâjvardina*	HADDON, R. , 2011, vol. 2, p. 98, fig. 1.9.1a
Fig. 40 Bol à décor en relief et peint sous glaçure	ABDULLAEV, K. et al. , 1991, vol. 2, p. 197, cat. 749
Fig. 41 Bol à décor en relief et peint sous glaçure	Site internet
Fig. 42 Bol à décor coloré d'engobes gris-vert et blanc	WATSON, O. , 2004, p. 387, cat. Q.16
Fig. 43 Bol à pâte siliceuse engobée, à décor peint sous glaçure	Site internet
Fig. 44 a, Carreau hexagonal du type *lâjvardina*	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 185, fig. 218
Fig. 44 b, Reconstitution du revêtement des palais de Takht-e Soleymân	NAUMANN, E. & NAUMANN, R. , 1969, p. 46, fig. 5
Fig. 45 Carreau hexagonal à décor en relief	Site internet
Fig. 46 Dessin d'un ornement d'harnachement	ZHENG Shaozong, 1956, p. 11, fig. 8-1
Fig. 47 Dessin d'une parure en or de ceinture	KOTOVA, O. V. et al. éds. , 2000, p. 154, fig. 9-5a
Fig. 48 Dessin de détail d'un revêtement d'or	LI Yiyou, WEI Jian éds. , 1994, p. 606, fig. 2.

d'arcade de selle	
Fig. 49 Plat du type « Sultanabad »	Site internet
Fig. 50 Bol du type « Sultanabad »	Site internet
Fig. 51 Bol du type « Sultanabad »	Photo Y. ZHAI
Fig. 52 Carreau à décor en relief	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , 2005, p. 285, cat. n° 323
Fig. 53 Carreau à décor en relief	Site internet
Fig. 54 a, b Détail du spécimen Cat. IV-1	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 142
Fig. 55 Détail de décor du spécimen Cat. IV-2	SANGIORGI, G. , 1921-22, fig. 6
Fig. 56 Présentation du bestiaire de la chasse a, Dessin de décor sur la bande B du Cat. III-1	FALKE, O. von, 1936, Cat. n° 293
Fig. 56 b, Détail de décor sur la bande B du spécimen Cat. III-6	MULLER, Th. et al. , 1955, fig. 72, p. 30
Fig. 56 c, Détail de décor sur la bande B du spécimen Cat. III-5	RITTER, M. , 2010, p. 133, fig. 15
Fig. 56 d, Dessin de décor sur la bande B du spécimen Cat. III-3	MAGAGNATO, L. éd. , 1983, p. 83
Fig. 57 a, b Dessin du décor reconstitué du spécimen Cat. III-2	Dessin Y. ZHAI
Fig. 58 Dessin du décor reconstitué du spécimen Cat. I-15	DODE, Z. , 2005, p. 78
Fig. 59 Détail de décor de textile	WARDWELL, A. , 1987, p. 8, fig. 6
Fig. 60 Dessin de décor du spécimen Cat. III-1	FALKE, O. von, 1936, Cat. n° 293
Fig. 61 Détail de décor du textile Cat. IV-11	OTAVSKY, K. et WARDWELL,A. , 2011, p. 239, cat. n° 88
Fig. 62 Détail de décor broché	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 115, cat. n° 29
Fig. 63 Fragment textile Cat. II-10	WARDWELL, A. , 1988-89, p. 164, fig. 53
Fig. 64 Dessin du décor reconstitué du textile Cat. II-12	Idem. , p. 147, fig. 1A
Fig. 65 Détail de décor du textile Cat. II- 17	ELBEGDORJ, T. , SCHRÖDER, G. éds. , 2005, p. 289, cat. n° 330
Fig. 66 Détail de décor d'un fragment Cat. II-5	WARDWELL, A. & ZHAO Feng, 2004, p .57, fig. XI. 5
Fig. 67 Détail de décor du textile Cat. II-4	LEFÈVRE, V. et al. , 2004, p. 64, cat. n° 19.
Fig. 68 Coupe à décor incisé, argenterie	Site internet
Fig. 69 Fragment textile du spécimen cat. II-5	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 204 Cat. n° 71
Fig. 70 Coupe à décor peint sous glaçure	HADDON, R. , 2011, vol. 2, p. 81, fig. 1. 4. 14
Fig. 71 Dessin du décor reconstitué du textile Cat. II-1	WATT, J. C. & WARDWELL A. , 1997, p.144, fig. 70
Fig. 72 Détail de décor du textile Cat. I-11	WARDWELL, A., 1992, p. 359, fig.5
Fig. 73 Détail de décor d'un textile Cat. I-12A	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 224, Cat. n°82

Fig. 74 Carreau à décor peint sous glaçure avec l'inscription « al-Sultan »	ROXBURGH, D. J. éd. , 2005, p. 118, fig. 63
Fig. 75 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. I-8	Dessin Y. ZHAI
Fig. 76 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. I-13	ZHAO Feng éd. , 2005, p. 370, fig. 6-4-7 b.
Fig. 77 Détail de décor d'un textile Cat. I-12B	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 225, Cat. n°82
Fig. 78 Détail de décor du textile Cat. I-14	Dessin Y. ZHAI
Fig. 79 Détail de décor du textile Cat. I-7	KOMAROFF, L. & CARBONI, S. éds , 2002, p. 72, fig. 75
Fig. 80 Aquamanile en forme d'oiseau de proie à décor gravé	EVANS, H. C. et RATLIFF B. éds. , 2012, p. 65, cat. n° 38
Fig. 81 Détail de décor en métaillon du textile Cat. II-3	KUHN, D. et ZHAO Feng éds., fig. 7. 13 a, b, p. 342-43
Fig. 82 Détail de décor en métaillon du textile Cat. I-5	WATT, J. & WARDWELL, A., 1997, p. 134, fig. 62
Fig. 83 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. I-4	Dessin Y. ZHAI
Fig. 84 Détail de décor en médaillon du textile Cat. I-3	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 244, Cat. n°9
Fig. 85 Dessin de décor reconstitué du textile Cat. III-4	Dessin Y. ZHAI
Fig. 86 Détail de décor en médaillon du textile Cat. I-2	WATT, J. C. & WARDWELL A. , 1997, p. 156, cat. n° 44
Fig. 87 a, b Fragments textiles découvert en Mongolie	ELBEGDORJ, T. & SCHRÖDER, G. éds. , 2005, p. 86, cat. n°65; dessin Y. ZHAI
Fig. 88 Carreau à décor peint sous glaçure et de lustre	Site internet
Fig. 89 Plat peint en glaçure colorée, type *lakabi*	Site internet
Fig. 90 Miroir à décor moulé aux deux sphinx	BERNUS-TAYLOR, M. éd. , 2001, p. 141, cat. n° 104
Fig. 91 Dessin de décor du textile Cat. I-6	XIA Hexiu & ZHAO Feng, 1992, p. 116, fig. 5
Fig. 92 Détail de médaillon d'un fragment textile	OTAVSKY, K. & WARDWELL, A. , 2011, p. 143-145, Cat. n°84
Fig. 93 Détail de médaillon du textile Cat. I-5	WATT, J. & WARDWELL, A. , 1997, p. 143, cat. n° 35
Fig. 94 Détail de médaillon du textile Cat. I-11	Idem. , p.155, Cat. n°43

TABLE DES MATIÈRES

Remerciement……p. 2

Sommaire……p. 4

Abréviation……p. 5

Introduction……p. 6

Partie I : Textiles …… p. 21

Catalogue des spécimens du textile……p. 23

Avertissement du catalogue……p. 24

Catégorie I…… p. 25

Catégorie II ……p. 51

Catégorie III ……p. 73

Catégorie IV ……p. 86

Chapitre I : Comparaison des compositions décoratives……p. 104

1.1 Catégorie I : ornement aux motifs en rangs alignés verticalemen ……p. 105

1.2 Catégorie II : ornement aux motifs en quinconce……p. 112

1.2.1 Cadre en losange …… p. 113

1.2.2 Fond géométrique ……p. 113

1.2.3 Décor secondaire en enchaînement ……p. 117

1.3 Catégorie III : ornement en bandes ……p. 122

1.3.1 Textiles rayés à l'époque pré-mongole……p. 123

1.3.2 Textile rayé à l'époque mongole……p. 130

1.4 Catégorie IV : ornements densifiés rangés avec décalage ……p. 134

1.4.1 *Kesi* et la composition décentralisée ……p. 134

1.4.2 Provenance suggérée de la composition en bandes ondulées ……p. 137

Chaptire II : Technique de tissage à l'époque mongole……p. 146

2.1 Samits et taqueté façonné…… p. 146

2.2 Taffetas à liage repris ……p.148

2.3 Lampas ……p. 149

2. 4 Broché à liage repris et le *jindazi* ……p. 149

Bilan …… p. 154

Partie II : Céramique……p. 156

Chapitre I : Poteries blanches…… p. 159

1.1 En Iran ……p. 159

1.2 En Chine ……p. 160

1.2.1 Porcelaine chinoise vue par les yeux des musulmans ……p. 160

1.2.2 Recette « binaire » de la pâte porcelaineuse à Jingdezhen…… p. 163

1.2.3 Porcelaine « blanc d'œuf »…… p. 165

1.3 Statut de la marchandise ……p. 167

1.3.1 Marchandise chinoise ……p. 167

1.3.2 Marchandise de la poterie à pâte silieuse iranienne ……p. 173

Chapitre II : Céladon et son imitation islamique……p.177

2.1 Imitation islamique de céladon ……p. 177

2.2 Céladon chinois…… p. 181

2.3 Statut de la marchandise de céladon ……p. 183

Chapitre III : Poteries à la glaçure turquoise ……p. 187

3.1 En Iran …… p. 187

3.1.1 Poterie turquoise islamique découverte en Chine ……p. 188

3.1.2 Glaçure plombo-alcaline……p. 190

3.1.3 Glaçure turquoise sur céramiques architecturales ilkhanides…… p. 192

3.2 En Chine …… p. 195

3.2.1 Porteries turquoise du type Cizhou ……p. 195

3.2.2 Glaçure turquoise du *liuli* et du *fahua* ……p. 198

3.2.3 Engobage pour la poterie à glaçure turquoise en Chine …… p. 202

Chapitre IV : Poterie au décor peint sur glaçure……p. 206

4.1 En Iran ……p. 206

4.1.1 Savoir-faire évoqué dans les documents historiques ……p. 207

4.1.2 Procédés compris à partir des examens récents ……p. 211

4.1.3 Technique du *lâjvardina* ……p. 213

4.1.4 Décor lustré ……p. 215

4.2 En Chine ……p. 217

4.2.1 Début de la technique du *honglücai* ……p. 217

4.2.2 Développement du *honglücai* à l'époque Yuan ……p. 219

4.2.3 Décor d'or ……p. 224

Chapitre V : Poterie à décor peint sous glaçure……p. 230

5.1 En Iran…… p. 230

5.1.1 Provenance de la technique du décor peint sous glaçure ……p. 230

5.1.2 Évolution du décor pigmenté sous glaçure en Iran ……p. 231

5.2 En Chine……p. 238

5.2.1 Décor peint sous glaçure du type Cizhou …… p. 239

5.2.2 Peinture sous glaçure des céramiques fabriquées au Sud……p. 243

5.2.3 Peinture en bleu cobalt …… p. 246

Bilan…… p. 256

Partie III : Motifs ……p. 259

Chapitre I : Le dragon…… p. 260

1.1 Emblème de l'autorité royale du dragon en Iran avant l'invasion mongole……p. 261

1.2 Dragon dans les arts ilkhanides ……p. 265

1.2.1 Dragon sur la céramique …… p. 265

1.2.2 Dragon représenté sur textile ……p. 276

1.3 Comparaison des dragons sur la céramique et sur le textile …… p. 290

Chapitre II Le phénix……p. 293

2.1 Iconographie des motifs…… p. 293

2.1.1 Motif de *simorgh* …… p. 293

2.1.2 Motif de *fenghuang*, le phénix chinois ……p. 295

2.2 Phénix dans les arts ilkhanides…… p. 298

2.2.1 Phénix sur la céramique ilkhanide…… p. 298

2.2.2 Phénix sur les textiles islamiques…… p. 311

2.2.3 Comparaison des phénix sur la céramique et sur le textile…… p. 318

2.3 Evolution du phénix au *simorgh* ……p. 320

2.3.1 Combinaison des motifs de dragon et de phénix ……p. 320

2.3.2 Evolution vers l'iconographie de *simorgh* ……p. 325

Chapitre III Animaux de la chasse et de la paix……p. 329

3.1 Scène de la chasse représentée sur l'art islamique ……p. 329

3.2 Chasse chez les Khitan, Jurchen et mongols ……p. 331

3.2.1 Chasse chez les Khitan (des Liao) ……p. 331

3.2.2 Chasse chez les Jurchen (des Jin) ……p. 333

3.2.3 Chasse chez les Mongols…… p. 333

3.3 Représentation de la chasse sur l'objet d'art Chinois et son évolution…… p. 335

3.3.1 Eau du printemps…… p. 335

3.3.2 Montagne d'automne ……p. 342

3.4 Trace du « *nabo »* représentée sur les arts ilkhanides ……p. 346

3.4.1 « *nabo* » sur la céramique ilkhanide ……p. 346

3.4.2 « *nabo* » sur le textile de l'Est du monde islamique…… p. 353

3.5 Inspirations du monde islamique d'après le textile chinois ……p. 358

3.5.1 Faucon aux ailes déployées ……p. 358

3.5.2 Paire de faucons ……p. 361

3.5.3 Griffons adossés ……p. 364

3.5.4 Sphinx adossés ……p. 368

Bilan…… p. 372

Conclusion générale ……p. 373

1. Échanges artistiques au niveau décoratif et technique ……p. 373
2. Différences fondamentales entre le textile et la céramique ……p. 378
3. Rôle des Mongols …… p. 383

Annexes …… p. 388

Bibliograpies ……p. 390

Sources primaires …… p. 390

Travaux modernes ……p. 393

Chronologies historiques…… ……p. 447

Généalogies des Khans mongols…… ……p. 449

Glossaire de termes techniques ……p.451

Glossaire du textile…… p. 451

Glossaire de la céramique …… p. 457

Liste d'origine des illustrations……p.461

Table des matières ……p. 477

Résumé :

Le présent travail porte sur les échanges artistiques entre l'Iran et la Chine observés sur le textile et la céramique du 13^{e} au 14^{e} siècle. Les œuvres, récemment publiées, concernent les échanges artistiques entre les mondes islamique et chinois représentés sur les matériaux divers à l'époque mongole. Au lieu d'exposer les transferts artistiques l'un après l'autre, les discussions dans cette étude, s'inspirant des recherches antérieures, s'appuient sur une analyse des caractéristiques de transferts connus : par exemple, existence de transfert technique, relation entre deux véhicules (textile et céramique) des échanges artistiques et propre intention des Mongols. Trois parties composent ce travail, d'après les différents corpus. Les deux premières se consacrent séparément aux corpus de textiles concernant le *nasij* (textile à fil d'or) et celui de céramiques. La première partie comporte un catalogue des spécimens textiles qui permet d'acquérir un panorama fidèle de la mode populaire à l'époque et d'analyser les changements artistiques. Quant à la deuxième partie, l'examen scientifique permet d'évaluer l'échange technique potentiel. Dans la dernière partie, deux groupes de motifs (motifs représentant l'autorité et motifs de scène de chasse) sont comparés sur les spécimens textiles et céramiques. Le transfert de ces motifs concrets dévoile des relations culturelles essentielles entre des peuples non-sédentaires (les Khitan, les Jurchen et les Mongols) au nord de l'Asie. En conclusion, le transfert technique est seulement confirmé dans le domaine textile. Les développements des nouveaux décors de la céramique ne peuvent rarement démontrer de lien authentique au niveau technique entre les poteries islamique et chinoise. Puis, les différences entre les échanges artistiques représentés sur le textile et ceux sur la céramique montrent une contradiction avec l'idée que le textile soit un médiateur de la céramique ilkhanide pour le transfert artistique. Ces différences sont fondamentalement liées avec les charactéristiques de la nature et les qualités sociales de chaque matérial. Dernièrement, l'intention des dominants mongols, comportant des successions culturelles de peuples non-sédentaires, est représentée par les échanges artistiques à l'époque.

Mots clés : échange artistique, transfert technique, textile à fil d'or, céramique, Ilkhanides, Yuan, Jurchen, Khitan.

Abstract:

This paper presents studies on the artistic exchanges between Iran and China observed on textiles and ceramics from the 13th to 14th century. Recently, numerous publications in the literature have discussed the artistic exchanges with different media between the Islamic and Chinese worlds in this period. Rather than simply listing cases of artistic transfer in the history, this paper presents detailed analysis of three important characteristics of the artistic transfers : namely the existence of potential technique transfer, the relation between the two materials (textile and ceramic) during the artistic exchange, and the intention of the Mongols, based on existing corpus The first part of paper is devoted to textile corpus, particularly the textile with golden thread, featuring a catalog of textile samples that construct a credible panorama of popular fashion at that time. The second part presents in depth discussions of the ceramic corpus and questions the potential technical exchange of pottery, followed by comparisons based on actual data. The third part presents comparisons of the patterns observed in both textiles and ceramics specimens, suggesting that the transfer of the concrete motifs reveals the essential cultural relations between the non-sedentary peoples (the Khitan, the Jurchen, and the Mongols) of northern Asia. The conclusions of the studies are threefold. First, the technical transfer can be only confirmed in the textile domain, and the development of new decoration can hardly prove any potential technical relation between Islamic and Chinese potteries. Second, the differences of the artistic exchanges between the textile and the ceramic are closely related to the natural characteristics and the social value of each material, which challenges the previous idea that the textile would be considered as the mediator for the Il-khan ceramic during the artistic transfer. The last but not the least, the cultural relationship between the non-sedentary peoples is clearly represented by the artistic exchanges under the domination of the Mongols.

Key words : artistic exchange, technical transfer, textile with golden thread, ceramic, Il-Khan, Yuan, Jurchen, Khitan