

Les Scènes Romantiques sur les Carreaux de Revêtement en Céramique Safavides (907- 1148 H./1501-1736 J.C) et Qajars (1193-1343 H./ 1779- 1925 J.C.)

Radwa M. Omar

Lecturer of Islamic Archaeology – Faculty of Tourism & Hotels Management -
Suez Canal University

Résumé

Cette recherche porte sur la description et l'analyse des scènes romantiques représentées et élaborées sur les carreaux de revêtement utilisés dans la décoration architecturale durant les époques safavide et qajar en Iran. Cet essai traite les différentes techniques qui étaient en usage dans la fabrication et la décoration de ces carreaux en céramique.

Ces carreaux, nommés 'Kāšānī' ou 'kāšī', consiste un répertoire iconographique et littéraire de ces deux époques, dont la production artistique est assez riche qui le fruit d'un mélange d'influences iraniennes et européennes.

La plupart des scènes romantiques, choisies et analysées dans la présente recherche, sont inspirées des œuvres littéraires persans, des épopées de Šāhnāmeḥ d'al-Firdawsī et de Nizāmī, comme Khusrū et Šīrīn et Layla wa'l Majnūn.

Cet essai entend analyser et comparer, d'un point de vue artistique, les différents aspects du traitement de ces scènes romantiques sous les safavides et les qajars, les techniques utilisées, les styles, les postures, les cadres, les couleurs et les vêtements.

Mots clés: Safavide -Qajar- carreau de revêtement- céramique– Kāšī- romantique- influences européennes- haft rang- lājvardina- cuerda seca.

Introduction

Après le règne des timourides, la dynastie safavide 1, établit par Šāh Ismā'īl ibn Ḥaydar en 892 H./ 1487 J.C, a fait de l'Iran un vaste empire moderne; cette dynastie a dominé la Perse pendant plus de deux siècles; le premier siècle de cette domination est marqué par de nombreux problèmes sur toutes les frontières, particulièrement intenses à la frontière ottomane.2 le succès militaire du Šāh Ismā'īl a été éventuellement permis par l'appui et la fidélité des tribus turkmènes dites de la confédération *qezelbāš*.3

Cependant, l'ère safavide est caractérisée par d'importantes réalisations dans le domaine de l'art persan, marquant ainsi un âge d'or artistique de la civilisation iranienne. Šāh Ismā'īl et son fils et successeur Tahmāsp ont accordé beaucoup d'intérêt et de soin à l'art, les grands artistes se sont installés à Tibrīz, qui a connu les peintres les plus célèbres de l'époque comme Aqāmīrk et Bihzād.4

A partir du règne de Šāh 'Abbās I^{er} (995-1038 H./1587-1629 J.C)5, la nouvelle dynastie s'est stabilisée et la paix s'est installée. C'était en (1008 H./ 1600 J. C.) que la capitale a été déplacée à Isfahān. 6

Suite au déplacement de la capitale, des changements artistiques considérables ont eu lieu, ainsi que l'apparition d'influences européennes7, ce qui a incité les historiens à considérer cette époque comme le début de la deuxième dynastie safavide qui se caractérise par l'extension de l'usage des peintures murales et les dalles de revêtements dans la décoration des palais, des maisons ainsi que les édifices religieux. 8

C'est à cette ère artistique que vivaient les grands peintres persans comme Riḍā 'Abbāsī, Muḥammad Qāsim et Mu'īn. 9

Sous les safavides, le chi'isme est devenu la secte religieuse officielle du pays,10 ce qui a eu, par conséquence, un impact fort dans les changements culturels et artistiques de l'époque. 11

Quant à l'époque qajar12, les traits artistiques fondamentaux montrent une tendance évidente à imiter l'art safavide, néanmoins, un style unique s'est formé, dans lequel la représentation figurative était abondante sur presque tous les arts appliqués. Cette production picturale est regroupée dans trois grandes phases, chacune d'elles dominée, influencée et conditionnée par l'attitude d'un des trois grands monarques; le premier est celui de Fath 'Alī Šāh (r. 1211- 1250 H./1797 à 1834 J. C.), le deuxième est attribué à Muḥammad Šāh (1250- 1264 H./1834-1848 J.C.) et le troisième de Nāṣir al- Dīn Šāh (1264- 1313 H./ 1848-1896 J.C.).13 Le répertoire iconographique de cette époque forme un mélange aussi riche que complexe; qui est le produit de l'intersection des influences iraniennes et européennes. 14

Les carreaux de revêtement dans l'art persan

La céramique est l'une des traditions les plus raffinées de l'art de l'Islam, et c'était une céramique d'usage. Les carreaux de revêtement étaient utilisés pour revêtir les murs des mosquées, des somptueux mihrābs, ou de même dans la décoration des murs des palais et de grandes maisons des hauts dignitaires. 15

Ces carreaux ont été nommés 'Kāšānī' ou 'kāšī' 16, un nom qui est certainement dérivé de la ville iranienne de Kāšān; considérée comme un centre important dans la fabrication, voir même l'exportation des carreaux de revêtement. 17

De formes carrés, rectangulaires, cruciforme ou sous formes d'étoiles, lustrés ou émaillés, ces carreaux ont été exécutés et décorés par diverses techniques.

Avant de détailler les techniques utilisées sous les safavides et les qajars, il est vital ici de mentionner la chronologie de la fabrication des carreaux de revêtement dans l'art de l'Islam.

Il est un peu difficile de préciser le début de la production de ces carreaux, toutefois, ce qui est certain est que le premier carrelage remonte au début du VII^{ème} siècle de l'hégire /XIII^{ème} siècle J.C., une dalle sous forme d'étoile, conservée au Musée d'Art Islamique du Caire, portant un décor humain, animal et floral à la fois, ainsi qu'une inscription indiquant la date 608 H./ 1211 J.C.18

Parmi les monuments importants dont les carreaux ont été utilisés dans leur décoration; le mihrāb de la mosquée d'al- Imām al- Riḍha à Mašhad, datant de 612 H. / 1216 J.C., cette dalle porte encore le nom du potier 'Muḥammad ibn Abī Tāhir'. 19

L'usage de carreaux de revêtements a continué à prospérer durant les VII^{ème}-VIII^{ème} siècles de l'hégire/ XIII^{ème}- XIV^{ème} siècles J. C., dont les exemples jonchent les expositions des musées internationaux tels que le Métropolitain à New York, le Musée d'Art Islamique à Berlin et le musée d'Art Islamique du Caire. La plupart de ces carreaux portaient un décor sous glaçure de couleurs blanche, rouge, bleu ciel et turquoise.

Les techniques et les couleurs de ces spécimens, remontant à l'art Mogol, ont été suivis sous les timouride. 20

Le style timouride survivait quelques décennies avec de grands plats bleus et blancs qui rappellent les motifs floraux chinois de la période Ming (805- 827 H./ 1403-1424 J.C.). 21

Carreaux de revêtement sous les safavides et les qajars

La complexité de l'histoire de la céramique safavide est due en partie à la situation géographique de la Perse, entre l'Empire ottoman, les territoires des souverains ouzbeks, l'empire moghol et l'océan Indien.

De toute façon, si l'on note une certaine unité stylistique dans la céramique des territoires timourides du IX^{ème} siècle de l'hégire / XV^{ème} siècle J. C., où la cour ottomane impose un nouveau style de décor, ce n'est déjà plus le cas au X^{ème} siècle de l'hégire/XVI^{ème} siècle J.C., les capitales safavides s'écartent des frontières ottomanes, ce qui ne favorise pas la création d'un style décoratif spécifique.

L'étude et la datation de la céramique sous Šāh Ismā'īl et Šāh Tahmasp est difficile car il existe peu de pièces datées ou mentionnant un lieu de production, toutefois, la production des carreaux de revêtement était en vigueur sous le règne de Šāh 'Abbās I^{er}, utiles dans le revêtement de larges surfaces, en addition de sa production qui n'était pas cher, en la comparant avec le coût de la faïence, les potiers les ont utilisés dans la décoration de divers monuments de l'époque comme celle de la mosquée du Šāh à Iṣfahān. 22

Les carreaux utilisés sous le règne de Šāh 'Abbās I^{er} ont été appelés '*Haft Rang*', un terme qui signifiait 'les sept couleurs', comportant sept couleurs de base: rouge-brique, blanc, noir, vert, bleu, brun et l'or. Si les trois premières couleurs et l'or ne varient pas, les autres peuvent se combiner pour donner des tonalités plus subtiles: turquoise, vert malachite, bleu cobalt, bleu lapis-lazuli, lavande, gris-bleu, rose, violette. 23

Au milieu du X^{ème} siècle de l'hégire/ XVI^{ème} siècle J.C., les carreaux reflétaient davantage le style de cour des manuscrits, décorés de bustes de courtisans et même d'étrangers²⁴, cependant, le type de céramique et de décor du début du XVI^{ème} siècle semble disparaître brusquement vers la fin du règne de Šāh 'Abbās I^{er}, et les céramistes imitent de plus en plus clairement les céramiques de la période Ming qui arrivent massivement sur le marché persan, ce qui avait une influence constante sur les carreaux muraux que ce soit sur le plan de la fabrication ou le décor; il en résulte une amélioration spectaculaire de la qualité de la pâte blanche et de la glaçure, en plus des décors aux oiseaux qu'ils soient bleus et blancs ou polychromes. 25

Durant le XI^{ème} siècle de l'hégire/ XVII^{ème} siècle J.C., l'utilisation de carreaux de revêtement continuait à constituer un moyen rapide et élégant pour la décoration des surfaces de grands bâtiments publics et religieux, en particulier dans la nouvelle capitale Iṣfahān.

A la chute des safavides, la Perse est tombée dans les mains des Ifsharides, puis les Zands, pendant à peu près soixante ans du XVIII^{ème} siècle, une période durant laquelle les traces artistiques n'avaient rien à comparer avec les œuvres réalisés sous les safavides. 26

A l'époque qajar, les carreaux de revêtement continuaient à être la forme dominante de la décoration architecturale en Iran, figurant dans les décors des édifices religieux et civils à la fois, Mosquées, palais, maisons, bains ou bazars, les constructions qui ont survécu des règnes de Fath 'Alī Šāh (r. 1211- 1250 H./1797 à 1834 J. C.), et son arrière-petit-fils Našir al- Dīn Šāh (1264- 1313 H./ 1848-1896 J.C.) dans la capitale Téhéran et dans les villes régionales comme Işfahān et Šīrāz; témoignent de l'opulence des décors exécutés sous leurs règnes. 27

Les artistes qajars ont choisi une palette de couleur différente de celle utilisée sous les safavides. L'usage du rouge, rose, marron- auxquelles les artistes ont constamment eu recours pour ajouter un aspect naturel à leurs œuvres- marque les traits artistiques de leur époque. 28

En général, les dessins ont été fait soit dans des couleurs opaques, soit dans des lavages transparents en bleu, turquoise, vert, violet, et jaune, le noir a été utilisé pour les contours et l'ombrage, pas seulement pour créer une perspective et un volume, mais aussi pour imiter l'effet de la photographie. 29

Les panneaux et les frises qui décorent les murs du palais du Gulistān représentent une multitude de thèmes: Našir al- Dīn Šāh, qui examine ses troupes, chasse, écoute des récitals de piano, de même, des épisodes de la poésie narrative persane y ont été représentés.

Cette continuité, voire même imitation du style safavide, n'empêche que la production céramique sous les qajars n'était pas au même niveau, il était évident que les safavides ont atteint un degré d'excellence qui n'a jamais été surpassé au cours des époques postérieures. 30

Les sources des scènes romantiques représentées sur les carreaux de revêtement

La majorité des scènes représentées sur les carreaux de revêtement, que ce soit à l'époque safavide ou qajar, sont inspirées des œuvres littéraires persans, éventuellement, les œuvres de chaque époque constituaient la source d'inspiration pour les artistes contemporains, c'est ainsi que la plupart des traits artistiques et des peintures des époques seldjoukides et mongoles étaient inspiré du «Šāhnāmeḥ»³¹, d'al-Firdawsī³² tandis que les œuvres réalisés sous les safavides étaient animés par divers scènes du «Khamsah» de «Nizāmī».³³

Parmi les histoires d'amour relatées dans les œuvres épics de 'šāhnāmeḥ' et de 'ḥamsa Nizāmī': l'histoire de Khusrū et Šīrīn et de Layla wa'l Majnūn.

On peut donner ci- dessous un aperçu sur les histoires d'amour qui formaient une source d'inspiration primordiale pour les scènes romantiques représentées sur les carreaux de revêtement de l'époque safavide.

Khusrū et Šīrīn

Cette histoire est celle d'un roi Sassanide, Khusrū II, et d'une princesse chrétienne prénommée Šīrīn. Cette histoire, à laquelle il est fait allusion dans une partie du šāhnāmeḥ, a été reprise par Nizāmī, au VI^{ème} siècle de l'hégire/XII^{ème} siècle J.C., toutefois, d'un point de vue différent, focalisé sur l'histoire d'amour et non pas sur les victoires de Khusrū³⁴,

Le poème de Nizāmī est l'histoire de l'amour et du combat de Khusrū pour conquérir Šīrīn et la peur de la dernière de se voir abandonnée après avoir répondu aux attentes de Khusrū.

Un jour, son ami Shāpūr, lui a parlé d'une femme qui régnait dans la région de la mer Caspienne appelée Mahin Bānū et qui avait une fille, Šīrīn "belle comme un ange", dont Khusrū est tombé aussitôt amoureux. Lors d'un voyage de Šīrīn en Arménie, Shāpūr lui a montré le portrait de Khusrū, et elle est tombée à son tour aussitôt amoureuse de lui.

Une série d'événements se suivaient, de départ et d'arrivée à différentes destinations, Tisfūn, Arménie, Khusrū qui se marie avec shukr, réputée pour sa beauté et sa pureté, néanmoins, il ne parvenait pas à oublier Šīrīn qui représentait pour lui l'esprit, et il a décidé donc de l'épouser après une réconciliation. Le mariage a été somptueux mais leur bonheur n'a pas duré car le fils de Khusrū est tombé amoureux de Šīrīn lors des cérémonies nuptiales et a assassiné son père pendant son sommeil. Désespérée, Šīrīn s'est suicidée sur la tombe de Khusrū auprès de laquelle elle a été inhumée.³⁵

Layla et Majnūn

Layla et Majnūn est une légende du folklore arabe d'origine préislamique relatant les amours contrariées de Qays et de sa cousine Layla, deux jeunes du désert d'Arabie. Lorsque le père de Layla s'oppose à leur union, Qays, fou de douleur, se retire au désert parmi les bêtes sauvages, chantant son amour à tous les vents. Il reçoit alors le surnom de Majnūn «le fou», en arabe.

L'adaptation en persan de cette légende par Nizāmī à travers ce poème d'environ 4000 distiques, composé en 584 H./1188 J.C., est considérée comme un des chefs-d'œuvre de la littérature persane.

Ce récit tragique aborde également certains sujets très présents au sein de la littérature persane tels que la vanité du monde, la mort, et l'ascétisme d'une passion amoureuse qui ne s'accomplit que dans la mort, a influencé de nombreux miniaturistes et poètes. 36

Exemples des scènes romantiques sur des carreaux de revêtement safavides

Carreau en céramique N° I- Panneau de revêtement mural composé de douze carreaux

Date: deuxième moitié du X^{ème} / XVI^{ème} siècle – époque safavide

Matière: *cuierda seca* polychromes

Conservation: Conservé au Musée d'Art Islamique du Caire

N° d'inventaire: 26484

Dimensions: 60 x 80 cm

Description:

C'est un panneau composé de douze carreaux de revêtement, en céramique à décor de type *cuierda seca*, peint en polychromie, représentant des scènes de l'épopée romantique de «Layla wa'l Majnūn». Avant de décrire les scènes représentées sur ce panneau, il est valable de noter qu'il est rare parmi les carreaux de revêtement safavide; non seulement pour la rareté de la représentation de cette histoire sur les carreaux destinés à la décoration murale,³⁷ mais encore parce que cette épisode de l'histoire montrant Layla qui rend visite à Majnūn au désert n'a pas été représenté avant l'époque safavide.³⁸

L'artiste a réussi à montrer deux épisodes de l'histoire sur un même panneau, dessinés sur deux plans; le premier, partie supérieure du panneau, représentant Layla, le doigt à la bouche, triste, songeant à son amoureux Qays qui s'est isolé dans le désert, sur ce plan, Layla est encore dans son village; puisqu'on remarque un bâtiment au milieu.

Au milieu, un médaillon sur fond blanc comporte l'inscription suivante 'majlis Layla wa Majnūn', ce qui signifie «la rencontre de Layla et Majnūn», sur les deux côtés du médaillon, on constate une double représentation de Layla; portant une longue robe vert jaunâtre à boutons avec une large ceinture. ³⁹ Toujours sur le même plan, on voit les nuages; dessinés en bleu, flânant au ciel du village. (Pl. I)

La partie inférieure, deuxième plan, montre cette scène rare de la visite de Layla au désert pour voir son amant, on les voit les deux assis, elle, toujours le doigt à la bouche, porte une robe à décor fleuri, et devant elle, le Majnūn, à moitié nu, est assis sur une toison marron. Ils sont entourés de plantes aux feuilles jaunes, et derrière eux, la duègne de Layla est assise, portant un bleu manteau court à tâches jaunes, tenant un parapluie marron.

Le dessin est exécuté sur un fond bleu clair, entouré d'un encadrement de rinceaux feuillagés de couleurs verte, bleue et marron.⁴⁰

Carreau en céramique N° II – un carreau de revêtement représentant un couple amoureux

Date: deuxième moitié du XI^{ème} / XVII^{ème} siècle – époque safavide

Matière: *cuierda seca* polychromes

Conservation: Conservé au Musée Gayer –Anderson au Caire

N° d'inventaire: c2- 33

Dimensions: 30.5 x 30.5 cm

Description:

Un carreau en céramique à décor de type *cuierda seca*, peint en polychromie, représentant un couple amoureux qui s'embrasse.

Le carreau représente une scène amoureuse, un couple assis dans une ambiance intime et chaleureuse; la fille entoure d'un bras l'épaule de son amant, et de l'autre main, elle tient une bouteille à longue queue, tandis que le jeune homme joue de la musique sur un târ (luth).

Le dessin est exécuté sur un fond jaune foncé, la jeune femme porte un long manteau, de couleur bleu clair avec des taches blanches et marron, et une longue ceinture détachée, tombante à côté d'elle, de couleur bleue et marron foncé, coiffée d'un chapeau à plis et à plumes⁴¹. On aperçoit un seul pied portant une chaussure.

Le jeune homme est habillé d'un long manteau en bleu foncé à décor floral en vert clair et blanc, il porte un chapeau pesant, à rebord et rayé blanc, bleu foncé et bleu clair, duquel dressent trois plumes.

Leurs visages sont ronds, les yeux en amandes, des sourcils à peu près tangents, un petit nez et des petites lèvres bien tracées.

Autour d'eux, sont dispersés des bouteilles, deux coupes et de belles vases. (Pl. II)

Le style de cette pièce a incité les chercheurs à l'attribuer à la deuxième moitié de l'époque safavide, puisqu'on constate le fond jaune foncé qui est devenu une des caractéristiques de l'art safavide, 42 les chapeaux inspirés de l'art européen qui a beaucoup influencé l'art safavide au XVII^{ème} siècle. 43

Carreau en céramique N° III – Panneau de revêtement composé de six carreaux, représentant un couple amoureux dans un jardin

Date: début du XVIII^{ème} siècle – époque safavide

Matière: *cuerda seca* polychromes

Conservation: Sotheby's New York, Institute of Art- Catalogue d'enchères

Dimensions: 71,2 x 47,5 cm

Description:

Panneau composé de six carreaux, en céramique à décor de type *cuerda seca* , peint en polychromie, représentant un couple dans un paysage fleuri.

La jeune femme est assise, les jambes pliées, habillée d'un long manteau jaune à pois turquoise, et coiffée d'un long foulard marron qui couvre son dos, les mains sur la poitrine. Le jeune homme est assis, les jambes également pliées, tenant une main vers la femme. Il porte un long manteau turquoise décoré de motifs jaunes, les cheveux couverts d'un chapeau à rebords et rayé jaune, marron et turquoise. Les traits du visage sont minutieusement dessinés, des grands yeux en amandes et une petite bouche.

L'artiste a réalisé un paysage très agréable, derrière eux, on aperçoit un grand arbre dont le tronc est blanc aux reflets marron, les branches et les fleurs sont également blanches et noires et des sépales noirs, sur les branches se posent trois beaux oiseaux de couleurs jaune, marron et turquoise. 44

Le panneau est dessiné sur un fond bleu foncé, entouré d'un encadrement garni d'un décor floral sur un fond jaune. (Pl. III)

Carreau en céramique N° IV – Panneau de revêtement composé de quatre carreaux

Date: début du XVIII^{ème} siècle – époque safavide

Matière: *cuerda seca* polychromes

Conservation: Sotheby's New York, Institute of Art- Catalogue d'enchères

Dimensions: 37 x 37cm

Description:

Panneau de revêtement composé de quatre carreaux, représentant deux amants dans un jardin.

Sur la partie inférieure du panneau, un jeune homme habillé d'un manteau jaune muni de longues manches, et d'une écharpe nouée autour de la taille, et un chapeau blanc à plis, il entoure les épaules de la jeune femme de son bras droit; le visage tourné vers son amante; il la regarde tendrement.

Elle porte une longue robe bleue foncée, à courte manches qui laisse voir les manches vertes foncées de son chemise, une écharpe blanche est nouée autour de sa taille, elle lève une coupe à sa bouche en regardant amoureusement le jeune homme.

L'artiste a parfaitement réussi à exprimer les sentiments de deux amants à travers un dessin méticuleux des traits de leurs visages.

Une femme est debout devant eux, tenant une bouteille; peut-être qu'elle est la duègne de la femme. 45 (Pl. IV)

Malgré la datation proposée par *Sothebys Institute of Art* pour ce panneau, et qui le réfère au début du XVIII^{ème} siècle, on pense qu'elle remonte à la première moitié de l'époque safavide, puisque le style des habits, des chapeaux ainsi que les couleurs utilisés ne reflètent pas les traits caractéristiques du XVII^{ème} siècle.

On constate que le panneau est dessiné sur un fond vert d'olive, le tronc de l'arbre est noir; les feuilles vert foncé et jaune.

Exemples des scènes romantiques sur des carreaux de revêtement qajars

Carreau en céramique N° V – carreau de revêtement présentant Layla et Majnūn dans le désert

Date: début du XIX^{ème} siècle – époque qajar

Matière: décor moulé et peint sur glaçure- cobalt- (*lâjvard*)

Conservation: Sotheby's New York, Institute of Art- Catalogue d'enchères

Dimensions: 20.5 x 20.5 cm.

Description:

Carreau de revêtement, fabriqué en céramique de type *Lâjvardina*, décor moulé sur un engobe blanc et peint sur un fond bleu sombre de cobalt, représentant un épisode rare de l'histoire épique de Layla wa'l Majnûn. 46

Dans cette scène, Layla l'amoureuse, folle de chagrin et d'angoisse, décide de visiter Majnûn dans le désert, on la voit assise, les jambes pliées et les mains sur les cuisses, et devant elle, Qays, maigre et à moitié nu, sur le premier plan de la scène, est figuré le chameau, monture de Layla pour arriver au désert, le carreau est entouré d'un encadrement d'entrelacs feuillagés rose foncé. (Pl. V)

Les traits artistiques de cette pièce indiquent sa fabrication durant la première moitié du règne qajar, le visage rond de Layla avec les sourcils tangents, ses habits, typiquement qajar, ne reflètent aucune influences européennes. Quant aux sentiments des héros de l'histoire, l'artiste a pu à peine montrer le chagrin de Majnûn évident dans son corps maigre où les traits formant son visage, ses épaules et ses jambes sont accentués. 47

Carreau en céramique N° VI– Panneau composé de vingt carreaux de revêtement présentant Layla et Majnûn dans le désert

Date: début du XIX^{ème} siècle – époque qajar

Matière: décor moulé et peint sous glaçure

Conservation: Fondation Doris Duke pour l'art islamique, Honolulu, Hawaii

N° d'inventaire: 48.15

Dimensions: 101,6 x 125,7 cm

Description:

Cette pièce est un autre spécimen de l'art durant la première moitié de l'époque qajar, spécialement le règne de Fath 'Alî Šâh qui a renoncé à toutes tentatives d'infiltrations européennes dans la société iranienne.

Ce panneau composé de vingt carreaux de revêtement, peint sur fond jaune, montre une autre représentation de la scène de visite de Layla à Majnûn au désert. Sur un premier plan, on voit Layla, habillée d'un long ghabâ rayé bleu foncé et blanc, les cheveux couverts d'un long voile marron, à côté d'elle, Majnûn, accroupi, à moitié nu, couvert seulement par une jupe rayé bleu foncé et marron, une petite chèvre marron sur les jambes. Ils sont entourés par les animaux du désert/ au centre de la pièce, un long palmier qui divise à peu près le tableau, avec des branches exécutées en blanc et bleu clair. (Pl. VI)

Dans cette représentation, l'artiste a réussi à bien montrer le mouvement au désert mais pas les sentiments des héros de l'histoire. 48

Carreau en céramique N° VII – Carreau de revêtement illustrant le thème poétique de Khusrû et Shirîn

Date: Début du XIX^{ème} siècle- époque qajar

Matière: céramique siliceuse à décor moulé peint en polychromie sur fond bleu cobalt (*lâjvardina*) et sous glaçure transparente

Conservation: Conservé à Victoria & Albert Museum- Londres

N° d'inventaire: 228-1887

Dimensions: 50.8 x 38 cm

Carreau de revêtement Céramique moulée à décor peint sous glaçure transparente, sur fond cobalt, dans un encadrement de rinceaux feuillagés noirs et blancs, représentant une scène célèbre du poème épique d'Iran, relatant l'histoire du monarque sassanien Khusrû et de la princesse arménienne Širîn, elle représente le moment quand Khusrû vient vers un ruisseau et voit une belle fille se baigner; sa beauté est comparée à la lune, aux roses et aux amandes.

Ils sont habillés dans le style vestimentaire typique de la première moitié de l'époque qajar, les manteaux jusqu'aux genoux et serrés autour de la taille. 49 (Pl. VII)

Širîn est représentée sortant de son bain, à moitié nue, cachée par un drap tenu par sa duègne.

Carreau en céramique N° VIII – Carreau de revêtement, de forme rectangulaire, illustrant le thème poétique de Khusrû et Shirîn

Date: Début du XIX^{ème} siècle- époque qajar

Matière: céramique siliceuse à décor moulé peint en polychromie sur fond bleu cobalt (*lâjvardina*) et sous glaçure transparente

Conservation: Conservé à Victoria & Albert Museum- Londres

N° d'inventaire: 228-1887

Dimensions: 30 x 21.5 cm

Description:

Ce carreau représente autre une scène de l'histoire d'amour populaire de Širīn et Farhad, Dans la partie supérieure de la composition, Farhad excavant un rocher 50 face à Širīn, cette dernière, qui pointe vers lui, est montée à cheval et accompagnée d'une suivante. Les nuances des couleurs utilisées sont assez sombres, jaune, vert, mauve et rouge foncé. Le carreau est entouré d'un encadrement de rinceaux feuillagés noirs et blancs.51 (Pl. VIII)

Ce travail appartient au début du XIX^{ème} siècle, le style Zand est encore évident dans l'utilisation intensive de couleurs sombres qui caractérise ce style. Le mouvement artistique sous le règne de Faṭḥ 'Alī Šāh a essayé délibérément de négliger toutes influences européennes en faveur des traditions persanes. 52

Carreau en céramique N° IX – carreau de revêtement présentant deux amoureux dans un paysage fleuri

Date: 1850 circa - époque qajar

Matière: décor moulé et peint sur glaçure- cobalt- (*lâjvard*)

Conservation: Conservé à the British Museum à Londres

N° d'inventaire: G.312

Dimensions: 24.8 x 16.6 cm

Description:

Cette pièce faisait partie de la collection privée de M. Frederick Du Cane Godman, avant d'être léguée au musée par Mme Edith Godman en 1983.

Ce carreau provient du Téhéran, fabriqué en cramique de type *Lâjvardina*, le décor est dessiné sur un fond bleu sombre de cobalt, représentant deux amoureux; un fauconnier embrassant une jeune musicienne qui tient un târ.

La décoration témoigne que cette pièce est réalisée durant la deuxième partie du règne qajar, puisque les influences européennes sont quasiment évidentes, le style vestimentaire est totalement européen; le jeune amant porte un manteau court bleu clair, fermé par une large ceinture rose foncé qui tombe sur sa jupe marron doré, à rayures et fleurie, tandis que la fille un manteau court, dont les motifs sont minutieusement traités, et les manches laissent voir la chemise rose foncé qu'elle porte dessous.

Le bras sur les épaules de la jeune amante, il la regarde amoureusement, elle, à son tour, tourne le cou pour croiser son regard. (Pl. IX)

L'usage, exceptionnellement beau, des couleurs dans cette pièce, la vivacité des mouvements représentés et le réalisme⁵³, contrastent avec la conception déjà faite, que l'art qajar est faible, comparé aux périodes précédentes.

On constate que l'artiste a eu recours à divers nuances de rose et de marron, en plus de la couleur dorée qui couvre quelques fleurs et feuilles dans le jardin où les deux jeunes amoureux se tiennent, ainsi dans la représentation des bâtiments de la ville dessinée en arrière-plan. 54

Carreau en céramique N° X – dalle de revêtement, de forme rectangulaire, présentant Shaykh Šan'ān et la jeune fille chrétienne

Date: Fin du XIX^{ème} siècle - époque qajar

Matière: décor moulé et peint sous glaçure transparente et son fond de bleu cobalt (*lâjvardīna*)-(endommagé)

Conservation: Conservé à Victoria & Albert Museum – London

N° d'inventaire: C.272-1915

Dimensions: 44.5 X 35.5 cm.

Description:

la représentation sur ce carreau provient du poème épique de Farīd al- Dīn al- 'Aṭṭār (vers 1136-1230), *Manṭiq al-ṭayr*⁵⁵ (Conférence des oiseaux).

Il capture le moment auquel où Šan'ān reçoit une tasse de vin de la jeune fille chrétienne qu'il était tombé amoureux avec elle en Grèce et pour cette raison, il a renoncé à sa croyance en Islam. Il a tellement sacrifié pour cet amour, au point qu'il a soigné son troupeau de cochons, considéré comme impur dans l'islam. Alors, son statut a incité ses disciples à venir en Grèce pour lui prier de convertir et de retourner à sa maison à Hijāz.

Shaykh Šan'ān rentre à son pays, mais suivi par la jeune fille qui s'est également converti en islam.

Cette scène dramatique représente sept figures en relief dans un jardin avec un groupe de cochons devant une façade architecturale avec un portail.

La jeune fille est habillée au style européen, coiffée d'un chapeau du même style pour l'identifier comme chrétienne et grecque, elle offre une tasse de vin à Shaykh Şan'ān, agenouillé à ses pieds. En arrière-plan sont deux assistants avec trois disciples à barbe. La scène intégrale est entourée d'une bande de palmettes entrelacées en relief en rose foncé. (Pl. X)

Le style du bâtiment et les vêtements de la jeune fille sont typiques de la deuxième moitié de l'époque qajar. 56

Matériaux et techniques

Les carreaux de revêtement étaient plus faciles à maîtriser que la faïence qui reste pour autant laborieuse à mettre en place et restreint dans ses possibilités décoratives; c'est pourquoi que les artisans céramistes se servaient parallèlement de techniques complémentaires qui leur ont permis d'obtenir, dans un seul carreau, un décor de lignes et de couleurs différents: il s'agit des décors sous glaçure, sur glaçure, de *mīnā'ī*, *haft-rang* «à ligne noire», de *cuerda seca*⁵⁷, dont on va détailler les procédés techniques ci-dessous.

D'abord, il est valable de préciser les différentes matières utilisées dans la fabrication de la pâte et des glaçures des carreaux de revêtement.

Pour fabriquer un carreau, le céramiste utilise un moule en bois, le remplit d'argile⁵⁸, bien manipulé et mélangé avec une petite quantité de cendres ou de sable, puis, avec un fil, il coupe l'excès de pâte. Il tourne le moule sur le sol et le laisse 24 heures à température ambiante. Le lendemain, il enlève le moule, et place la debout contre le mur pour drainer sans déformation, enfin, il la met dans le four pour une première cuisson à environ 900°C, ainsi, elle est prête à recevoir une glaçure blanche sur le dessus. 59

On l'appelle dès lors «pâte cuite», sur la surface séchée on place une couche de revêtement de couleur blanche qui sera la base sur laquelle le céramiste appliquera les glaçures colorées. A ce stade, le carreau est prêt pour une deuxième cuisson, qui se fait en atmosphère oxydante à 900-950°C environ.⁶⁰ La raison de l'utilisation de cette couche inférieure doit avoir été la brillance qu'elle donne aux glaçures sur jacentes.⁶¹

Ces sont les oxydes métalliques qui permettent d'obtenir les différentes couleurs des glaçures. Il faut souligner que chaque oxyde peut donner lieu à un éventail plus ou moins large de couleurs, selon sa concentration et selon la présence et le pourcentage d'étain, de plomb ou d'autres composants dans le mélange. Les oxydes les plus couramment utilisés sont les oxydes de cuivre, de chrome et de cobalt. 62

***haft rang* «à ligne noire»**

Parmi les techniques de polychromie était celle appelée *haft rang* ou la technique «à ligne noire»; comme c'est déjà mentionné dans cette recherche, le nom signifie «les sept couleurs», on disait que les iraniens ont choisis ces sept couleurs puisqu'elles reflètent la nature, comme le bleu de la mer et le vert de la forêt.⁶³

Procédé technique:

Cette pâte est réalisée en mélangeant 80% de quartz, 10% de pâte argileuse blanche et 10 % de poudre vitreuse, cette pâte était utilisée assez couramment à l'époque safavide. Il s'agit d'une technique qui permet de réaliser des carreaux polychromes sans que les différentes glaçures ne se mêlent entre-elles pendant la cuisson. Pour éviter la fusion des glaçures, l'artisan crée des remparts de séparation entre les différentes zones colorées. Ces remparts sont obtenus par l'utilisation d'une ligne d'oxyde qui crée le dessin et, grâce à ses caractéristiques chimiques, prévient le mélange; sa composition est majoritairement d'oxyde fer et de manganèse.⁶⁴

Avec la cuisson, la ligne tracée dans les remparts vitrifie et devient noire et mate, ce qui contraste avec les oxydes des glaçures colorées, lucides et brillantes. 65

Cuerda seca (étymologie et technique)

La technique de *cuerda seca* tombe dans la catégorie des céramiques à décors compartimentés.

Ce terme espagnol signifie littéralement «Corde Sèche»⁶⁶, et se réfère à une ligne noire qui délimite un dessin. Cette attribution est basée sur le fait que, dans les deux techniques, *haft rang* et *Cuerda seca*, une ligne noire est utilisée pour garder les différentes couleurs séparées, cependant, la technique *haft rang* n'est pas techniquement similaire à celle de *cuerda seca*, puisque la ligne noire en *cuerda seca* est composée d'oxyde de manganèse et d'une substance

graisse, et durant le processus de cuisson, la graisse brûle et laisse une ligne mince, enfoncée et non glacée entre les surfaces vitrifiées. 67

Selon O'Kane, dans la technique de *cuerda seca*, le pourcentage d'oxyde de plomb et de matériau alcalin dans les glaçures colorées est augmenté par rapport aux autres carreaux en céramique exécutés suivant d'autres techniques; cet ajout permet de baisser leur température de cuisson de 100°C environ par rapport à la température de cuisson de la glaçure de base. Ceci jouait sans doute le rôle de prévenir la fusion et le mélange des glaçures colorées. 68

La technique *cuerda seca*, subsiste en revanche en Perse pendant tout le XVII^{ème} siècle et jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle. Les nombreux bâtiments religieux et officiels sur les deux rives de la *Zayendah Rud*⁶⁹, la rivière d'Işfahān, sont décorés de carreaux polychromes où la couleur jaune se fait de plus en plus présente, outre les nuances de bleus, les teintes brunes et le vert sauge.

Céramique lustrée

Le XII^{ème} siècle marque un changement important dans la fabrication de poterie en Perse, avec la Chute de la dynastie fatimide en 1171, plusieurs artistes du Caire ont immigré de l'Ouest à l'Est, munis de leurs secrets de vitrages alcalins, la fabrication d'un matériau artificiel, alors, la céramique lustrée étaient introduit en Perse en grandes quantités, et de qualité supérieure à celle déjà connue dans le monde islamique. Rayy - près de Téhéran et capitale des seldjoukides- et Kaşān, au centre de l'Iran, étaient les principaux centres. 70

La technique de la céramique lustrée semble être un secret jalousement gardé pendant plusieurs années. Sur la pâte déjà cuite sans engobe préalable, une ou plusieurs couches de gradient sont apposées et forment la glaçure de fond, une fois cuite, les oxydes métalliques de cuivre ou d'argent y sont ajoutés, enfin, une couche superficielle vitreuse sans oxydes est posée, ils subissent une cuisson oxydante produisant un échange entre ions métalliques du décor et ions alcalins du verre et la diffusion de ces ions dans la glaçure. 71

Continuité des techniques sous les qajars

La plupart des techniques déjà mentionnées sont plutôt relatives à l'époque safavide, puisque la céramique persane a carrément changé après la chute de la dynastie safavide.

Sous les qajars, trois techniques de base ont été utilisées: l'emploi de la mosaïque aux motifs géométriques, le décor sur glaçure *cuerda seca* avec des motifs de plus en plus élaborés et peints dans une palette vivante de rose, violet, jaune, nuances de bleu, vert et orange dans un style émaillé méticuleux, et le décor sous glaçure exécuté avec un arrangement plus subtil de couleurs modifié par l'utilisation de noir pour l'ombrage et le contour. Les deux dernières techniques seront détaillées ci- dessous.72

Décor moulé sous glaçure

Selon des recherches récentes, Il a été prouvé que le décor sous glaçure provient de la Syrie. À partir du XII^{ème} siècle, la peinture polychrome était florissante 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. 73

Cette technique s'agit de carreaux – ou de pièces de forme – qui sont d'abord moulés et ensuite, le décor est peint sur engobe, ou directement sur la pâte, avant le vernissage de la glaçure.74

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,75 cet engobe vitrifiable est un procédé qui empêche le décor flou.

Décor moulé sur glaçure

Il s'agit de la poterie au décor peint sur couverte. Le décor sur glaçure est réalisé en deux ou plusieurs cuissons après une première cuisson à température basse, cette technique est connue également sous le nom de « petit feu». 76

Les céramiques *mīnā'ī*⁷⁷ et *lâjvardina* constituent deux types de céramiques connus pour leur décor polychrome sur glaçure. En fait, elles se distinguent du point de vue décoratif.

Lājvardīna

Lājvardina dont la couleur bleu de cobalt est majoritaire, son nom, le *lâjvard* est en fait l'origine du mot «azur» ou lapis lazuli, elle se caractérise par un fond bleu sombre de cobalt, et rehauts en rouge, blanc et feuille d'or à petit feu. 78

Il existe trois formules concernant le «lājvard»: le lâjvard-e solaymāni de Qamsar, celui du Farangestān et lâjvard rouge. Le premier est un minerai de cobalt, connu dans la région de Qamsar et Kashan, tandis que le

Lâjvard du Farangestân est souvent associé à deux minéraux d'Allemagne. Le troisième type, le lâjvard rouge provenait probablement d'Anârak, au sud-est de Kashan. 79

D'ailleurs, il y a une autre occurrence du «lâjvard» (lâjvard-e 'amali) mentionnée par Abû al-Qâsim dans le chapitre sur le lapis-lazuli; de même, il a également donné la formule qui 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 *solaymânî*, 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.

Ensuite, le mélange est broyé finement avec du séné, et mis dans des vases en terre, glaçuré au four à *Kāšī*; une fois cuit, le produit est broyé à nouveau et donne une excellente couleur. 80

Conclusion

1. Les anciens œuvres littéraires persanes ainsi que les illustrations des manuscrits, comme les épopées d'al – Firdawsī, Nizāmī, ou Farīd al- Dīn al- 'Aṭṭār, constituaient des sources d'inspiration principales pour les artistes dans le choix des scènes réalisées sur les carreaux de revêtement sous les safavides et qajars.
1. La représentation de ces épopées sur les carreaux de revêtement, destinés à décorer les édifices civiles, avait un rôle social symbolique, les artistes voulaient renfoncer les valeurs traditionnelles qui vivent dans ces histoires comme la fidélité, la pureté, le courage et l'amour.
2. Il paraît que l'utilisation des thèmes romantiques, dans la décoration des carreaux de revêtement, était plus en usage sous les qajars, alors que les safavides ont préféré sa représentation sur d'autres genres d'arts appliquées dont les exemples sont nombreux.81
3. Diverses techniques ont été utilisées sous les safavides et les qajars dans la fabrication des carreaux de revêtement, toutefois, quelques techniques largement en usage sous les safavides; comme le *haft rang*, et le *cuerda seca* n'ont pas gardé la même importance sous les qajars, où la plupart des carreaux ont été fabriqué suivant la technique de *lâjvardina*, riche avec la couleur bleu foncé du cobalt.
4. Dans la production des carreaux de revêtement, on peut distinguer entre deux écoles artistiques majeures sous les deux époques safavide et qajar:
 1. L'art safavide tombe sur deux phases distinctes; la première traditionnelle, qui s'est terminée avec l'émergence des influences européennes au début du XVII^{ème} siècle, et la deuxième est marquée par des retouches européennes évidentes, le style vestimentaire, les traits des visages, les coiffures, les chapeaux étaient un écho des traditions européennes qui sont émergées sur le marché iranien.
5. Le cas est le même avec les qajars, qui – durant la première moitié de leur règne- ont renoncé à toutes influences européennes et ont essayé de faire revivre les anciens traditions persanes surtout sur le règne de Fath 'Alī Šāh, toutefois, avec l'arrivée de Našir al- Dīn Šāh, les traits artistiques sont devenus constamment plus libres, plus vivace, et les artistes ont eu recours à une palette de couleurs qui est devenue typique de cette époque comme les nuances du rouge, du rose et du marron.
6. Durant les deux époques, safavide et qajar, l'artiste a réussi à présenter plusieurs scènes sur un seul carreau de revêtement, soit en réalisant son œuvre sur deux ou trois plans, soit par le choix des couleurs de fond différents pour donner l'impression que cet épisode se déroule dans un autre lieu, comme c'était le cas dans le carreau de revêtement N° 7 où on constate que Farhad est dans un autre lieu distinguée par le un couleur de fond bleu clair avec des nuances de rose foncé, tandis que la scène de Širin sur son cheval était peint sur un fond bleu cobalt.

7. Les héros des œuvres épiques traditionnelles comme Layla, Majnūn, Khusrū, et Šīrīn ont été distingués à travers la composition générale de la pièce artistique; néanmoins, quelques différences dans la réalisation artistique, sous les deux époques, peuvent être relevées:
 1. Layla, sous les safavides, a été constamment représenté, le doigt à la bouche, (Pl.1) tandis que sous les qajars, ce n'était pas le cas, on a deux exemples de sa représentation, rendant visite à Majnūn dans le désert, et on la distingue dans la scène sans cet attribut artistique safavide. (Pl. 5,6)
 2. Majnūn, sous les safavides, était connu par son apparence, triste, à moitié nu et les cheveux frisés, tandis que sous les qajars, sa représentation était plus réaliste et choquante à la fois, où on le voit trop maigre avec un visage allongé.
1. Les motifs utilisés dans la décoration des encadrements est différente entre les deux époques, sous les safavides; les artistes ont accordé une importance à réaliser des beaux, larges encadrements, garnis de motifs floraux comportant des branches et des fleurs, autour des panneaux composés de plusieurs carreaux, tandis que les scènes peintes sur un seul carreau, n'étaient pas généralement encadrées. Les artistes qajars ont souvent encadré les carreaux d'un motif d'entrelacs feuillagés dans leurs couleurs distinctes comme le rose foncé et le rouge

-
1. La dynastie safavide remonte à Mūsā al- Kāzim, le septième Imām, au début, ils se sont établis à Ardabīl au Nord- Ouest de l'Iran, près de la mer Caspienne. Cette dynastie a été nommée après un ses membres, le Sheikh «Šafī ad-Dīn ibn Iṣḥāq», d'où dérive le nom « Safavide», l'un de ses petits-enfants «Ismā'īl» était le vrai fondateur de la dynastie qui a pris Tibrīz comme capitale.
 - Sykes, S. P., *A History of Persia*, London, 1921, Vol. 1, p. 158-159.
 2. Durant cette époque, le pays était dominé au Nord-Est par les descendants turco-mongols des timourides, et au Nord-Ouest par les turkmènes qui dominaient sur les territoires de l'Arménie, de la Géorgie et de l'Azerbaïdjan jusqu'à Herat, ce fractionnement de l'état constituait pour Ismā'īl un terrain de conquête.
 - Burton, A., *Descendants et successeurs de Timour: la rivalité territoriale entre les régimes ouzbek, safavide et moghol*, dans *L'héritage timouride*, Cahiers d'Asie centrale, 3/4, 1997, p. 23-24.
 3. *Qezelbāš* signifie littéralement «têtes rouges», nom qui vient du turban rouge introduit par le père d'Ismā'īl, Shaykh Ḥaydar, et c'est de cette façon que ces descendants turcs sont représentés dans les arts figuratifs de la période safavide.
 - Hassan, S. *Funūn al- Taṣwīr al- Īrānī*, Université de Helwan, le Caire, 2016, p.7.
 4. Ḥassan, Z., *Al – Taṣwīr fil Islām 'and al- Furs*, le Caire, 2012, p. 90-91.
 5. Šāh 'Abbās I^{er} a accédé au trône à l'âge de 16 ans, et c'était grâce au gouverneur de Mašhad, Morshid Qulī Khān, qu'il pouvait s'imposer en tant que Šāh sans forte contestation par les tribus *qezelbāsh*, puisque Qulī Khān était leur chef et vizir du Šāh, ce dernier se voyait assigner le rôle de gouverneur de la province d'Iṣfahān, qui était auparavant domaine de Šāh Tahmāsp en personne.
 - Newman, A. J., *Safavid Iran: rebirth of a Persian empire*, Londres, I.B. Tauris, 2006, p. 51-55.
 6. Roemer, H. R., *The Safavid Period*, The Cambridge History of Iran, Volume 5: The Timurid and Safavid periods, Cambridge University Press, 1986, p. 270.
 - Dalil, N., *La couleur dans les travaux de céramique de l'époque safavide*, dans La Revue de Téhéran, N° 86, Jan. 2013, p. 24.
 7. Šāh 'Abbās comprend très tôt la nécessité de désenclaver son pays, en guerre permanente contre l'Empire ottoman durant près de deux décennies, pour trouver de nouveaux partenaires diplomatiques et commerciaux, Šāh 'Abbās a encouragé l'installation des Européens sur son territoire, il voulait les attirer à l'intérieur du pays pour développer des relations politiques avec les puissances européennes et devenir un partenaire à part entière dans la diplomatie internationale, une tendance politique qui a, sans doute, influencé l'art safavide.

- Chabrier, A., *La Monarchie Safavide et la Modernité Européenne (XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles)*, Thèse de Doctorat, Histoire, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013, p. 36-37.
8. Hassan, S., *Al- Maḥtūṭāt al- Islāmiyya*, Dār al- Ḥakīm li'l Ṭibā'a, le Caire, 2016, p. 84.
9. *Ibid.*, p. 83-85.
10. Avec Šāh Ismā'īl, le rapport de force religieux bascule, le chiisme devient la religion officielle de l'État alors que la plupart des populations iraniennes étaient de confession sunnite. Le Šāh a tissé des attributs et des liens héréditaires avec les grands personnages de la tradition persane et de la religion musulmane, qui constitueront les éléments fondamentaux de la légitimation du pouvoir royal. Il s'est désigné à la fois le descendant des anciens guerriers et rois persans célébrés et, en cohérence avec la doctrine du chiisme duodécimain, le détenteur de l'ordre terrestre pendant l'absence de l'imām. Encore, il se proclame serviteur de Dieu et de l'imām caché; en se rapprochant à ces deux figures divines, il se place en troisième position. En effet, il fallait à l'Iran plusieurs décennies pour que cette politique de conversion longue et douloureuse, s'impose durablement et que les éléments principaux du discours religieux soient établis une fois pour toutes.
- Calmard, J., *The Consolidation of Safavid Shi'ism: Folklore and popular Religion*, in *Safavid Persia, The History and Politics of an Islamic Society*, Ed. Charles Melville, I.B. Tauris, London, 1996, p. 139.
- Babayan, K., *The Safavid Synthesis: From Qizilbach Islam to Imamite Shi'ism*, in *I.S.*, 27, 1-4, 1994, p. 135-161
11. Goma, B., Al- Kholi, A.; *Tārīḥ al- Šafawiyyīn wa Ḥaḍarathum*, 1976, Vol. 1, p. 61.
12. La dynastie Qājār (1779-1924) a pris le pouvoir après la chute des Zands, ils ont transféré la capitale à Téhéran, et ont réussi à maintenir une entité politique puissante.
- Sykes, P., *A History of Persia*, London, 1921, p. 293-295.
13. Pirouz- Moussavi, F., *Représentation de la Femme sous les Qajars*, dans *L'Orient des Femmes*, Ed. Marie- Elise Palmier et Pauline Lavagne d'Ortigue, ENS Editions, 2002, p. 47.
14. Sous le règne de Nāšir al- Dīn Šāh, des relations diplomatiques ont été rétablies entre l'Iran et l'occident, tels que la Russie, l'Angleterre, la France et l'Espagne, ce qui a aidé à l'infiltration de l'influence européenne dans l'art qajar; les idées et la technologie occidentales - qui ont accompagné les diplomates, les conseillers militaires et techniques, les marchands, les missionnaires, et les artisans, qui visitaient l'Iran du XIX^{ème} siècle- ont laissé des traces remarquables dans presque tous les domaines de l'art durant la deuxième moitié de l'époque qajar.
- Zadeh, M. M., *Le rôle des artistes - peintres dans le développement de la peinture qâdjâr*, dans *La revue de Tehran*, N° 23, octobre 2007, p. 32.
15. Farghaly, A. M., *Al- Funūn al- Zukhrufiyya al- Islāmiyya fi 'Ašr al- Šafawiyyīn b' Irān*, Maktabat Madbūlī, Le Caire, 1990, p. 119.
16. Marzūq, M. A., *Al- Funūn al- Zukhrufiyya al- Islāmiyya fi l' 'Ašr al- 'Uthmānī*, 1987, p. 73.
17. Grube, E. J., *The Art of Islamic Pottery*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 23, No. 6, Islamic Art (Feb., 1965), p. 223.
18. Farghaly, A. M., *Al- Funūn al- Zukhrufiyya fi 'Ašr al- Šafawiyyīn*, p. 120- 121.
19. Dimand, M. S., *Al- Funūn al- Islāmiyya*, Dār al- Ma'ārif, le Caire, p. 192.
20. *Ibid.*, p. 208.
21. Ces motifs se sont apparus ensuite sur quelques plats d'Iznik, tels que des groupes de fleurs utilisés comme motif répétitif sur fond bleu pâle ou beige clair.
- Maher, S., *Al- Funūn al- Islāmiyya*, Maktabat al- Usra, Le Caire, 2005, p. 51.
22. Al- Še'īdī, R., *Al- Ḥuliyāt al- Mi'māriyya wa l' Taksīyyāt al- ḥazafiyya 'ala al- 'Ama'ir al- Dīniyya bi Madīnat Isfahān fi 'Aḥdī al- šāh 'Abbās al- Awal wa l' šāh 'Abbās al- Thānī*, Thèse de Majistère, Faculté d'Archéologie, Université du Caire, 2005, p. 797.
23. Le nombre sept avait une signification importante dans le patrimoine iranien, alors qu'ils ont attribué une couleur à chacune des anciennes planètes connues, encore, la légende iranienne relate que Bahrām Gūr avait sept épouses et qu'il a consacré à chacune un palais bâti de la même couleur correspondante à la couleur de sa planète astronomique.

-
- ‘Abd el- Dāyim, N., *Al- Khazaf al- Irānī fi’l ‘Aṣr al- Ṣafawī*, Thèse e Doctorat, Faculté d’Archéologie, Université du Caire, 1995, p. 108.
24. Dimand, M. S., *Al- Funūn al- Islāmiyya*, p. 214.
25. Maher, S., *Al- Funūn al- Islāmiyya*, p. 57-58.
26. Bozorth, K. A., *Al- Uṣrāt al- Ḥākima fi’l Tārīḥ al- Islāmī*, Mu’asasat al- širā‘ al- ‘Arabī, 2^{ème} édition, 1995, p. 240- 243.
27. Scarce, J. M., *Religious and Popular Culture in Qajar Tilework*, in *Religion and Society in Qajar Iran*, Ed. Robert Gleave, Routledge, 2005, 432.
28. Yassīn, I., *Al- Ta’līrāt al- Urubīyya ‘ala al- Funūn al- Islāmiyya al- Irāniyya khilāl al- ‘Aṣr al- Qājārī*, Thèse de Majistère, Université du Caire, 2008, p. 148.
29. La photographie a été introduite en Iran dans les années 1840, et a été largement en usage sous le règne par Naṣīr al- Dīn Šāh et ses courtisans. La technique était populaire à Téhéran dans les années 1880.
- Pourmazaheri, A., Esfandi. E., *Naissance et évolution de la photographie en Perse*, dans *La Revue de Téhéran*, N° 97, 2013, p.2.
30. Hassan, S. *Funūn al- Taṣwīr al- Irānī*, p.8-9.
31. Un terme persan composé de deux syllabes; le premier «šāh» qui signifie ‘le roi’ et le deuxième «nāmeh» qui veut dire ‘un livre’, alors «le livre des rois» dans la littérature persane était un livre qui comportait les histoires royales, héroïques, dans le cadre d’une épopée tragique.
- Badawi, A., *Gawla fi šāhnameh al- Firdawsī, maktabet al- Nahḍa al- Maṣriyya*, le Caire, 1971, p. 10.
32. C’est Abū’l Qāsim bin Ḥassan bin Iṣḥāq bin Šarafšāh, né durant la première moitié du IV^{ème} siècle H./ X^{ème} J. C, à Khurāsān, un grand poète et écrivain qui a mis 25 as pour écrire l’œuvre épique du šāhnāmeh.
- Ahmed, H., *Al- Taṣwīr al- Qaṣaṣī ‘ala al- tuḥaf al- Taṭbīqiyya al- Irāniyya min al- ‘Aṣr al- Suljūqī ḥatta al- ‘Aṣr al- Ṣafawī*, Thèse de Majistère, Faculté d’Archéologie, Université du Caire, 2009, p. 7.
33. Muḥammad ibn Ilyās ibn Yusuf ibn Zinkī ibn Mu’ayyid al- Kungawī, connu par le surnom de ‘Nizāmī’, né à Kunga en 535 H./ 1135 J. C., il écrivait des poèmes romantiques épiques qui constituaient des chefs-d’œuvres dans la littérature persane; ces poèmes étaient connus sous le nom de ‘cinq poèmes de Nizāmī’.
- ‘Abd al- Ṣamad, R., *Taṣawīr Maḥṭūtat ḥamsa Nizāmī fi Daw’ Magmū’at Dār al- Kutub al- Maṣriyya*, Thèse de Majistère, Faculté d’Archéologie, Université du Caire, 2003, p. 10.
34. Nizāmī qui écrivait ses poèmes romantiques cent ans après le Šāhnāmeh, dénonçait chez Firdawsī une certaine sécheresse, notamment dans le récit des deux amoureux dont il a décidé d’améliorer l’histoire.
- Ahmed, H., *Al- Taṣwīr al- Qaṣaṣī*, p. 10.
35. Devolder, M., *Khosrow et Shirin*, dans *La Revue de Téhéran*, N° 17, avril 2007, p. 36-38.
36. Neuve-Eglise, A., *Leyla et Majnūn l’amour fou à l’orientale*, dans *La Revue de Téhéran*, N° 12, nov. 2006, p. 67-68.
37. Toutefois, cette épopée s’affiche sur un nombre considérable d’autres pièces des arts appliqués safavides comme des plats en céramique et des textiles.
- Ahmed, H., *Al- Taṣwīr al- Qaṣaṣī*, p. 297.
38. *Ibid.*, p. 174.
39. *Ibid.*, p. 170.
40. ‘Abd el- Dāyim, N., *Al- Khazaf al- Irānī fi’l ‘Aṣr al- Ṣafawī*, p. 113,117.
41. La présence des plumes sur les chapeaux safavides était une des influences artistiques turques, de même, chez les turques ouïghours, la plume était considérée comme un talisman, et un indice du courage de son porteur, néanmoins, il paraît que ce n’était pas le cas dans les représentations des scènes amoureuses où elle était utilisée simplement comme élément décoratif.
- Khalifa, R. H., *Fan al- Ṣuwar al- Šakḥiyya fi madrasat al- Taṣwīr al- ‘Uthmānī*, Zahrā’ al- Šarq, le Caire, 2006, p. 273.
42. ‘Abd el- Dāyim, N., *Al- Khazaf al- Irānī fi’l ‘Aṣr al- Ṣafawī*, p. 117.

43. Hassan, S., *Al- Maḥṭūṭāt al- Islāmiyya*, p. 84.
44. *Safavid cuerda seca tile panel, Persia, 18th century*, in Regards sur l'Orient- Tableaux et Sculptures Orientales & Art Islamique, Sothebys Institute of Art, Paris, 2013, p. 106. (Catalogue d'enchères)
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/regards-sur-orient-orientalistes-islamique-pf1319/lot.106.html>
45. *Safavid cuerda seca tile panel, Persia, 18th century*, in Regards sur l'Orient- Tableaux et Sculptures Orientales & Art Islamique, Sothebys Institute of Art, London, 2008, p. 160. (Catalogue d'enchères)
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/arts-of-the-islamic-world-108222/lot.160.html>
46. *Carreau de revêtement représentant Leila et Majnun*, in Regards sur l'Orient- Tableaux et Sculptures Orientales & Art Islamique, Sothebys Institute of Art, Paris, 2013, p. 108. (Catalogue d'enchères)
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/regards-sur-orient-orientalistes-islamique-pf1319/lot.108.html>
47. Yassīn, I., *Al- Ta'zīrāt al- Urubiyya 'ala al- Funūn al- Islāmiyya*, p. 151.
48. Scarce, J. M., *Qajar Iran: Tilework, Collection Highlights*, Shangri La: A Center for Islamic Arts and Cultures, April 2013, www.shangrilahawaii.org
49. Hassan, S. *Funūn al- Taṣwīr al- Īrānī*, p. 257-259.
50. Pour cette raison, il a été appelé Farhad-e kooh-kan, ce qui veut dire «Farhad le creusier de la montagne».
- Zandieh, M., Et. Al., *The Identity of the Early Qajarid Architectural Decoration and its Sources-From the Beginning to the End of Fath Ali Shah Period (1785-1834)*, Iran University of Science & Technology 23, No. 1, 2013, p. 58.
51. Boisgirard, A., *Archéologie Arts d'Orient*, Catalogue d'expositions, 4- 5 Juin 2013, Drouot Richelieu, Paris, p. 58.
52. *Ibid.*, p. 59.
53. Hassan, S. *Funūn al- Taṣwīr al- Īrānī*, p. 51.
54. *Ibid.*, p. 52-53.
55. *La Conférence des oiseaux (Mantiq al-Ṭayr)* est un recueil de poèmes médiévaux en langue persane publié par le poète soufi persan Farid Al-Din Attar en 1177, une allégorie constituée d'environ 4500 distiques, relatant l'histoire d'un chaykh ou maître soufi conduisant ses élèves à l'illumination.
- Kamada, Y. *The Mantiq al-Tayr of 1487*, In Heilbrunn Timeline of Art History, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.
56. Friederike V., Et. Al., *Das Bild im keramischen Architekturdekor Irans zur Zeit der Qadscharen (1796-1925)*, in Baessler-Archiv, Band 55, 2007, p. 55.
57. Soccali, G., *La céramique architecturale safavide à Esfahân, L'exemple de la Masjed-e Shaykh Lotfollâh*, Vol. 1, Ecole du Louvre, 2015, p. 65.
58. Le plus souvent, la pâte utilisée dans la céramique iranienne est la pâte argileuse, toutefois, sous les safavides, une utilisation fréquente d'une pâte dure qui se rapproche beaucoup de la pâte de type siliceuse est attestée, elle est obtenue grâce à la réduction du pourcentage d'argile et à l'ajout de silice et de fritte; ainsi, le pourcentage d'argile étant réduit à 20 ou 30% du mélange, la silice devient cette fois le matériau majeur de la pâte – de 70 à 90%.
- Mason a expliqué que les artisans iraniens ont peut-être eu recours à ce type de pâte puisque la silice est un matériau qui se trouve en nature sous forme de quartzite et de sable quartzueux, et qui est ainsi très proche des composants des glaçures que l'on va apposer sur la pâte cuite pour obtenir un décor, alors, l'homogénéité entre la glaçure et la pâte se fait donc parfaitement, même si la température de cuisson doit être plus élevée par rapport aux pâtes argileuses.

-
- Mason, R., Golombek, L., *The Petrography of Iranian Safavid Ceramics*, in *Journal of Archaeological Science*, No. 30, 2003, p.252.
59. Holakooei, P., *Technological study of the seventeenth century haft rang tiles in Iran with a comparative view to the cuerda seca tiles in Spain*, Thèse de doctorat, Science et Technologie, Université degli Studi di Ferrara, Italie, 2012, p. 5.
60. Soccali, G., *La céramique architecturale safavide à Esfahân*, p. 58.
61. Grube, E. J., *The Art of Islamic Pottery*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 23, No. 6, Islamic Art, (Feb) 1965, p 217.
62. Soccali, G., *La céramique architecturale safavide à Esfahân*, p. 59-62.
63. Cette conception du nombre 7 a été élaboré par le célèbre poète «Nizāmī» dans son épopée «Khamsa»; il a expliqué que le soufisme s'étale sur sept phases religieuses spirituelles; chacune est symbolisée par une de ces sept couleurs.
- Al- Şe'īdī, R., *Al- Ḥuliyāt al- Mi 'māriyya wa 'l Taksiyyāt al- ḥazafiyya*, p. 799. 800.
64. *Ibid.*, p. 798.
65. Okane, B., *Tiles of many Hues: the development of Iranian cuerda seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology*, dans Bloom, J. et Blair, S., *And Diverse are their Hues: Color in Islamic Art and Architecture*, Londres, Yale University Press, 2011, p. 177.
66. Holakooei, P., *Technological study of haft rang tiles in Iran*, p. 7.
67. *Ibid.*, p. 10.
68. Okane, B., *The development of Iranian cuerda seca*, p. 186- 187.
69. Nom persan de la rivière d'Isfahān, composée de deux termes; le premier «Zayendah» qui signifie «qui donne la vie» et le deuxième «Rud» veut dire «rivière», alors c'est la «rivière qui donne la vie».
70. Grube, E. J., *The Art of Islamic Pottery*, p. 215.
71. Xavier, D., Et. Al., *Reflets d'or, d'Orient en Occident, la céramique lustrée IXe - XVe siècle*, Catalogue d'exposition du Musée de Cluny, Paris, 2008, p. 102.
72. Scarce, J. M. *Function and Decoration in Qajar Tilework*, in *Islam in the Balkans, Persian Art and Culture of the 18th and 19th Centuries*, Royal Scottish Museum, Edinburgh, 1979, p. 75.
73. Mason, R., *Medieval Syrian Lustre-painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study*, in *Levant*, 1997, vol. 29, p. 183-184.
74. Cette technique était probablement utilisée parallèlement en Iran et en Chine, les échanges entre les deux pays sont attestés par la présence de la porcelaine bleu et blanc, florissante à partir du XIV^{ème} siècle, qui témoignait d'un développement important de la technique du décor sous glaçure.
- Zhai, Y., *Échanges artistiques entre l'Iran et la Chine (13e -14e siècle): textiles et céramiques*, Thèse de doctorat, Histoire de l'art et archéologie, Université d'Aix- Marseille, Vol. I, 2015, p. 230.
75. Thiriote, J., *Céramiques fines islamiques du Midi de la France au Bas Moyen-Age*, in *A Cerâmica Medieval no Mediterrâneo Ocidental, Lisboa, Portugal, 1987*, Mértola, 1991, p. 286.
76. S. P. A., *Arabesques et jardins de paradis*, Musée du Louvre, vol. 10, Édition de la R. M. N., 1989, Paris, p.114.
77. Sa technique consiste à fixer, à une température plus basse, des émaux sur une glaçure déjà cuite dans une atmosphère oxydante à 750° C et en enfermant les émaux dans des caissettes, cette technique coûteuse, fragile et sophistiquée nécessite trois cuissons successives (pâte, glaçure, décor). Elle n'a été produite que pendant une courte période, probablement entre 1180, soit à la fin de la période seldjoukide jusqu'au premier quart du XIII^{ème} siècle.
- Porter, Y., *Inscriptions documentaires sur les céramiques iraniennes, Céramiques datées (XIIe-XVIIIe s.)*, 2009, p. 116.
78. Zhai, Y., *Échanges artistiques entre l'Iran et la Chine*, p. 206.
79. Fitshugh E. W.; Floor, W. M., *Encyclopaedia Iranica*, Vol. V, Fasc. 8, article «Cobalt», p. 875.
80. Colomban, Ph., *Lapis lazuli as unexpected blue pigment in Iranian Lâjvardina ceramics*, in *Journal Raman Spectroscopy*, Vol. 34, 2003, p. 420-423.
81. Ahmed, H., *Al- Taşwîr al- Qaşaşî 'ala al- tuḥaf al- Taṭbîqiyya al- Irāniyya*, p. 171.

تصوير المناظر العاطفية على البلاطات الخزفية الصفوية والقاجارية

الملخص

يتناول هذا البحث تصوير المناظر العاطفية على البلاطات الخزفية في العصرين الصفوي والقاجاري، فقد كانت البلاطات الخزفية تستخدم في تزيين الجدران في العمائر الدينية والمدنية على السواء. عمد الفنانون الإيرانيون- في مختلف العصور- إلى تصوير القصص المستوحاة من الأعمال الأدبية الملحمية والتي تمثل التراث الإيراني مثل الشاهنامه للفردوسي والخمسة لنظامي ومنطق الطير لفريد الدين العطار، ومن أبرز القصص الرومانسية التي تم تصويرها على البلاطات الخزفية سواء في العصر الصفوي أو القاجاري قصة ليلي والمجنون، خسرو وشيرين، كما صُورت قصة الشيخ صنعان وحببته المسيحية على مجموعة من البلاطات الخزفية القاجارية.

تعددت الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية والألوان المستخدمة على البلاطات الخزفية في كلا العصرين، مثل الهفت رنكي والبلاطات التي يطلق عليها *Cuerda Seca*. كما يلقي البحث الضوء على التأثيرات الأجنبية التي صبغت الأسلوب الفني في القرن السابع عشر في العصر الصفوي وفي النصف الثاني من العصر القاجاري والتي ظهرت آثارها سواء في ملامح الوجوه أو الملابس أو في الأوضاع التي يتم تصويرها. يعرض البحث مجموعة من البلاطات الخزفية الخاصة بالعصرين محل الدراسة، ويقوم بتحليلها من وجهة النظر الفنية لعرض أوجه الشبه والاختلاف في تناول الموضوعات العاطفية في كلا العصرين.

الكلمات الدالة: البلاطات الخزفية - صفوي- قاجاري - هفت رنكي - تأثيرات أجنبية - *cuerda seca*.



(Pl. I) - Panneau composé de douze carreaux en *cuerda seca* polychromes, représentant Layla et Majnūn au desert- Epoque Safavide
Musée de l'Art Musulman au Caire - N° 26484



(Pl. II)- Un carreau en *cuerda seca* polychromes, représentant un couple amoureux-
Epoque Safavide
Musée Gayer -Anderson au Caire, N° c2- 33



(Pl. III)- Panneau composé de six carreaux en *cuerda seca* polychromes, représentant un couple dans
un jardin- Epoque Safavide
Sotheby's New York, Institute of Art, Regards sur l'Orient- Tableaux et Sculptures Orientales & Art
Islamique, November 18, 2013, Paris, p. 106. (Catalogue d'enchères)



(Pl. IV)- Panneau composé de quatre carreaux en *cuerda seca* polychromes, représentant un couple dans un jardin- Epoque Safavide
Sotheby's New York, Institute of Art, Art of the Islamic World, October 8, 2008, London, p. 160.
(Catalogue d'enchères)



(Pl. V)- Un carreau en céramique- décor moulé sur glaçure de type *lâjvardina*, représentant un épisode de l'histoire mythique de Layla wa'l Majnūn - Epoque Qajar
Sotheby's New York, Institute of Art, Regards sur l'Orient- Tableaux et Sculptures Orientales & Art Islamique, November 18, 2013, Paris, p. 108. (Catalogue d'enchères)



(Pl. VI)- Un panneau composé de vingt carreaux - décor moulé sous glaçure, représentant un épisode de l'histoire mythique de Layla wa'l Majnūn - Epoque Qajar
Fondation Doris Duke pour l'art islamique, Honolulu, Hawai'i- N° 48.15



(Pl. VII)- Un carreau en céramique- décor moulé sous glaçure, représentant un épisode de l'histoire mythique de Khusrū et Širīn - Epoque Qajar
Victoria & Albert Museum – London - N° 228-1887



(Pl. VIII)- Un carreau en céramique- décor moulé sous glaçure, représentant un épisode de l'histoire mythique de Khusrū et Širīn - Epoque Qajar
Boisgirard, A., Archéologie Arts d'Orient, Catalogue d'expositions, 4- 5 Juin 2013, Drouot Richelieu, Paris, p. 58.



(Pl. IX)- Un carreau en céramique- décor moulé sur glaçure, de type lâjvardina, représentant un couple qui s'embrasse- Epoque Qajar
, N° G.312The British Museum



(Pl. X)- Un carreau en céramique- décor moulé sur glaçure, de type *lâjvardina*, représentant un couple qui s'embrasse- Epoque Qajar
Victoria & Albert Museum – N° C.272-1915