

at least to some Bushman substratum of the Hamitic family as well as of Bantu. The phonetic system of Ful compared with that of Bushman leads to the same conclusion. Besides, it is somewhat similar to the phonetic system of Hausa, which originating equally in Bushman — the tabular form of the correlation of Bushman Click Blocks with the phonemes of some important languages of Africa shows it clearly enough — went through the evolution that resembles substantially that of Ful.

Some of the Ful suffixes are to be identified with the respective prefixes of Bantu nouns. Thus, the Ful suffix *-dam* to denote liquids and things occurring in a mass can be easily detected in the Bantu prefix *ama-*, *ma-* or *am-* for liquids and small things occurring in a mass. Its source and that of Ful *-dam* is in the Nama-Hottentot word for water *//gam-i* and the correspondence *//g : 'd > 'd* is quite regular. In the respective table *//g* participates in the lateral injective cluster of Click Blocks (*//g : //k : //ʔ*), which in Ful underwent the same evolution as */g : /k : /ʔ*, because Ful did not produce the manifold lateral series like Zulu or Kafir, where we have beside *l* also the laterals *ɬ*, *ɖ*, and *ɣ*, *z*. In this respect Ful went another way of sound evolution than the phonetic systems of the Caucasian languages did, where we have Ejectives (they are called here supraglottal or abruptive sounds) like in Ful, but no Injectives. There is a highly developed series of Laterals instead, in which Caucasian languages resemble some Bantu ones. At any rate we may add here, that any phonetic system, where there exists some manifold series of Laterals, awakes the suspicion, that they derive from some clicking source similar to the phonetic system of Bushman.

What we have said about *-dam* refers equally to the suffix *-ki* for trees, deriving from some Bushman *!ké* (*!k* participating in the expiratory Click Block cluster *!k : !kh : !ʔ*) and producing the Bantu prefix *ki-* for things (originally tools made of wood). In Bushman *⊙pwoi > * /ki* (connected with the Nama *hei-b < /khei-* „bush“) was transformed into *ki* or *ti* meaning „thing“. The same is to be mentioned about the Ful suffix *-ba < !na* (cf. Bushman *!na* „to be big, large“, Na. *!ná* „to be bigger, stronger, to overcome“) that determines in Ful the Augmentatives, and in Bantu the class of Persons Plural.

S. J. GĄSIOROWSKI

HISTOIRE DES FORMES DÉCORATIVES DE QUELQUES TISSUS ORIENTAUX DE CRACOVIE

AVANT-PROPOS

Le but du présent travail est d'esquisser l'histoire des motifs ornementaux de quelques tissus orientaux du Musée Czartoryski à Cracovie. Les uns de ces motifs sont très anciens parce qu'employés dès l'antiquité ou même dès les temps préhistoriques du Proche Orient, les autres avaient une vie beaucoup plus courte. Or, je cite des spécimens des objets d'art pré-musulmans qui démontrent la continuité des formes décoratives orientales, et, d'autre part, leur variabilité et leur mutabilité. Quelques-unes de ces formes sont fréquentes, les autres sont plus rares. Ce sont les deuxièmes qui m'intéressent le plus. Je m'efforce de distinguer leurs types à travers les âges, et, s'il y en a, leurs variantes, ainsi que leur fonction dans la décoration. Dans deux cas je me sers, partiellement, de mes études antérieures sur l'ornementation ancienne. Mais, d'aucune manière je ne prétends pas que j'ai épuisé le thème.

Les tissus décrits sont tous musulmans, excepté un seul, fait en Europe sous l'influence orientale. Je les ai mentionnés dans une courte notice dans les Comptes-Rendus de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, de l'an 1952 (*Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności*, tom, LIII (1952), nr 3, p. 121 sqq.).

TAPISSERIE

Satin. Hauteur 2,85 m, largeur 0,63 m. Fond d'une couleur entre celle de la framboise et celle de la cerise. Dessin olive-vert, bleu, jaune ou jaune-or. Musée Czartoryski à Cracovie. N° de

L'Inventaire I. 805 („Tapisserie de soie, orientale, de la couleur de la cerise, à décor jaune et bleu“).

La décoration remplit toute la surface de la pièce. Son schème essentiel est formé par le motif dominant, notamment par deux colonnettes très hautes et très étroites qui soutiennent une arcade centrale et les parties inférieures des arcades latérales. Nonobstant, il ne paraît pas que la pièce ait été découpée d'une plus grande pièce.

Les colonnettes, torsos, sont placées sur des bases plutôt hautes à profil net. Une ligne droite divise les colonnettes juste au milieu en séparant les deux spirales dont elles sont ornées. Les chapiteaux ont quatre volutes de chaque côté. L'arc arabe, assez large et plutôt bas, n'est pas régulièrement lobé.

Toute la surface intérieure du „mihrab“, excepté les bordures à rinceaux qui vont depuis les bases jusqu'aux chapiteaux des colonnettes, est couverte par des motifs savamment distribués, tandis qu'au dessus des arcs la décoration est beaucoup plus simple, notamment elle se compose de vases à arbres, et des tiges à feuilles et à fleurs.

Dans l'arc est suspendue une lampe du type dit lampe de mosquée; elle est attachée tout en haut par deux chaînettes qui passent en une seule, et est divisée ensuite en trois chaînettes auxquelles pend la lampe. Au milieu de la chaîne est placé un octogone formé d'un carré placé horizontalement et d'un carré placé sur la pointe. Au centre de cette figure se trouve une sorte d'étoile.

Plus bas, au-dessous de la lampe, est mise une figure géométrique beaucoup plus compliquée que celle décrite quoique du même type. C'est un polygone fait de deux carrés concentriques dont l'un est horizontal et l'autre placé sur la pointe; la même figure est répétée à l'intérieur de ce premier polygone selon le même principe. Donc, dans chaque paire de carrés qui forment les polygones, les côtés de l'un des carrés coupent les côtés de l'autre. Dans les bordures de deux carrés extérieures se trouvent des rosettes à huit feuilles, et au centre du polygone intérieur on voit une rosace à huit feuilles, dans laquelle est inscrite une autre rosace à quatre feuilles. Celle-ci forme le centre de cette figure géométrique si compliquée quoique d'un dessin très net. Le reste

du champ du „mihrab“, de haut en bas, est décoré d'un vase à tiges avec des fleurs, d'une figure géométrique tout à fait pareille à celle décrite déjà, d'un vase tel que le vase supérieur, et de trois cyprès. Donc, il y a alternance des motifs au-dessous de la lampe.

Au dehors de tous ces motifs, le champ du „mihrab“ est couvert par des arabesques, des rosettes, des fleurs stylisées, et par d'autres motifs, tous dessinés avec extrême délicatesse.

Parallèlement aux colonnettes sont mises des bordures de rinceaux.

La décoration de la partie supérieure du tissu est d'un caractère tout autre de celle du „mihrab“. Elle est plus simple, plus schématique. D'autre part, elle est mieux dessinée que celle à motifs partiellement analogues du tissu suivant, où elle est réduite à des vases dont poussent des tiges.

Au-dessus, on voit une étroite zone ornée d'un zigzag et de points. Cette zone est surmontée par une bordure de rosaces et de palmettes alternées, au-dessus de laquelle est répétée la zone à zigzag et à points. Une deuxième bordure, tout en haut du tissu, est ornée de petits cyprès alternés avec des palmettes spécifiques. L'inférieure de ces bordures est répétée tout en bas du tissu, les zones à zigzag et à points y compris.

La tapisserie décrite est, sans aucun doute, une oeuvre textile de premier rang. Elle se fait remarquer par une soigneuse répartition des motifs ornementaux, par la délicatesse de ceux-ci, et par un harmonieux coloris. Elle est aussi intéressante au point de vue de l'histoire des motifs ornementaux musulmans. Tous les motifs qui y se trouvent appartiennent au répertoire formel traditionnel de l'art musulman, mais quelques-uns d'entre eux sont traités d'une manière originale, et le mode de les joindre est aussi original.

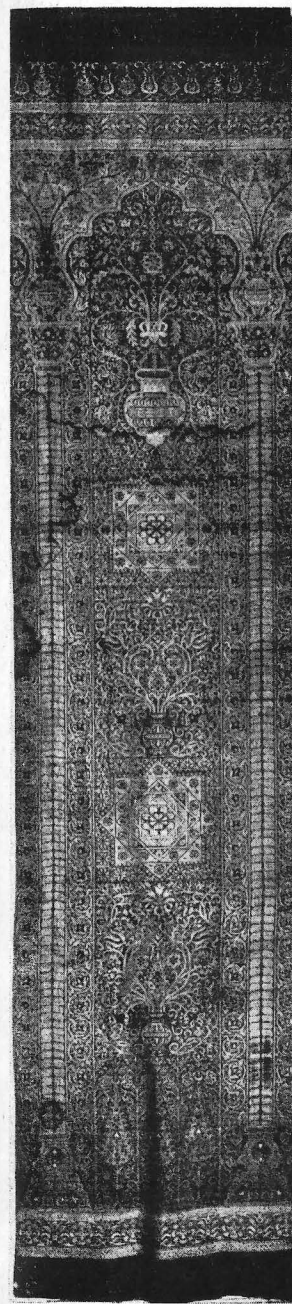
Les plus caractéristiques ou les plus importants sont, je pense, les motifs suivants: 1) la forme du „mihrab“, notamment de l'arcade, les colonnettes, les bases des colonnettes, et leurs chapiteaux; 2) les polygones, surtout les deux grands polygones; 3) les zones à zigzag et à points; 4) les motifs sur les bases des colonnettes; 5) les motifs sur les chapiteaux; 6) les motifs des bordures à palmettes et à rosaces; 7) la bordure supérieure à cyprès et à tulipes. D'autre part, plus banaux, parce que plus répandus, sont les

motifs suivants: 1) la lampe suspendue dans le „mihrab“; 2) le vase à tiges avec des fleurs; 3) les cyprès, les rinceaux et les arabesques.

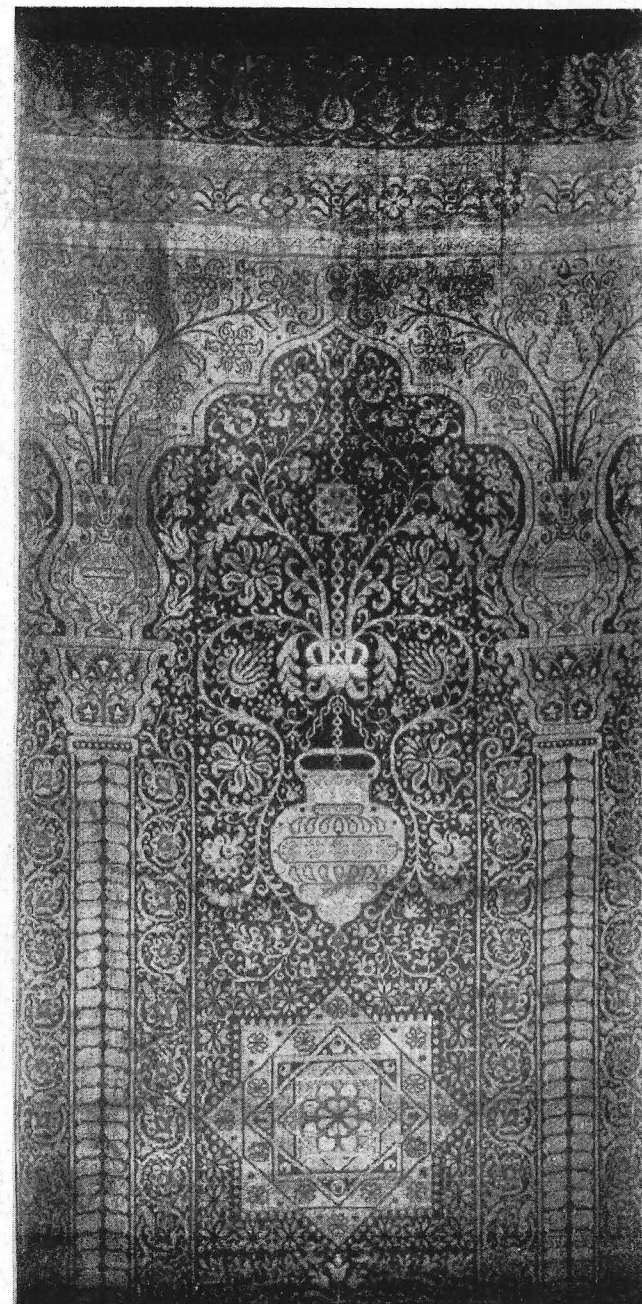
La forme du mihrab représenté n'est pas ordinaire. Généralement, comme élément architectural ou comme motif ornemental, donc sur les pierres tombales, sur les reliefs en stuc, sur les tissus, il n'est pas si haut ni si étroit. Donc, le dessinateur du présent tissu a librement interprété cette forme, tant plus que le profil de l'arcade est aussi plutôt insolite quoique on ne puisse nier que les profils des arcades des „mihrabs“ dans les arts appliqués n'aient été très divers. Puis, les chapiteaux à quatre volutes ne sont pas, aussi, une imitation servile de ce qu'on voit dans l'architecture musulmane.

Mais, par exemple, à Alexandrie, à l'époque hellénistique, quoique les chapiteaux corinthiens aient été prépondérants, ceux ioniques ont été faits aussi (Ev. Breccia, *Alexandrea ad Aegyptum*, Bergamo, 1922, p. 201), et comme l'architecture musulmane employait fréquemment des colonnes et des chapiteaux des anciens édifices, grecs, romains ou chrétiens, il se peut que le dessinateur du notre tissu ait vu un chapiteau ionique ou un chapiteau composite, à volutes et à feuilles, dans un édifice quelconque, ou un dessin d'un tel chapiteau. Quant à la colonne torsée, elle a été connue par l'architecture chrétienne, en Égypte, p. ex., dans la basilique de Saint Ménas aux environs d'Alexandrie. Le trait intéressant du notre tissu sont les spirales doublées des colonnettes. Mais, par exemple en Égypte, les colonnes qui flanquent le très grand et très haut portail de la mosquée du sultan Hassan, du 14^e siècle, sont torsées (Heinrich Glück und Ernst Diez, *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1925, pl. 179 et p. 548). Les motifs des bases de nos colonnettes sont aussi intéressants. Par conséquent, je dirais que la composition du tissu dont il s'agit est originale.

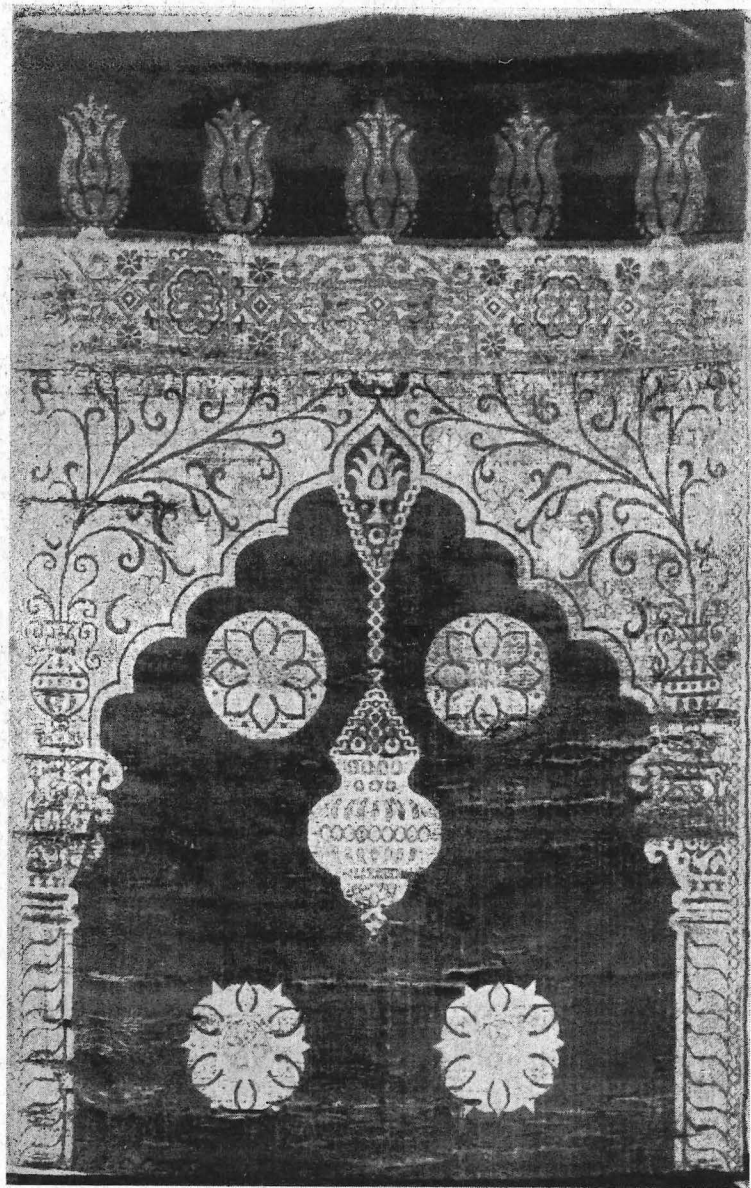
Remarquables sont surtout les deux grands polygones. Sans doute, il faut distinguer plusieurs types de cette catégorie d'ornements. Celui qui nous intéresse ici le plus est fait de deux carrés concentriques, l'un horizontal, l'autre placé sur la pointe. Une telle figure géométrique apparaît sur de divers objets d'art, mais le fait qu'elle est répétée trois fois en une seule composition concentrique décide de son originalité. En égard au polygone décrit,



Pl. I. Tissu de satin. Musée Czartoryski à Cracovie
Inv. I. 805.



Pl. II. Musée Czartoryski à Cracovie. Inv. I. 805. Fragment.



Pl. III

Tissu de soie et de chanvre. Musée Czartoryski à Cracovie. Inv. I. 1443.

A—C.

je pense qu'il faut distinguer deux sous-types de ce genre de figure. Dans le premier sous-type les côtés de l'un de carrés ne coupent pas les côtés de l'autre carré; dans le second sous-type, les côtés de l'un de carrés coupent d'une façon évidente les côtés de l'autre carré. Notre polygone appartient donc au second sous-type. En outre, il faudrait encore examiner quelques autres facteurs de telles figures concentriques, c'est-à-dire, en première place, quand il s'agit des polygones tels que le nôtre, deux facteurs: l'ornement qu'il contient et sa relation au polygone, et les rapports entre le polygone extérieur et les ornements de toute la surface décorée, donc sa fonction dans celle-ci.

La forme octogonale, dont notre tissu offre un exemple, n'était pas la seule connue par l'art préislamique de l'Orient et par celui islamique.

En égard à la forme polygonale, je crois que les termes suivants seront suffisants. J'appelle polygone régulier un polygone dont tous les côtés et tous les angles sont égaux; polygone irrégulier, celui dont les angles ou les côtés ne sont pas égaux; polygone à lignes droites, celui dont chaque côté est rectiligne; polygone à lignes courbes, celui dont chaque côté est une courbe.

Dans l'art de l'antiquité et de l'Islam apparaissent les polygones suivants: 1) polygone régulier à lignes droites, 2) polygone régulier à lignes courbes, 3) polygone irrégulier à lignes droites, 4) polygone irrégulier à lignes courbes, 5) polygone irrégulier à lignes droites et courbes. Enfin, je considère qu'un ornement est un polygone non seulement quand ses côtés sont actuellement tracés, mais aussi quand ils sont indiqués par des points placés en rangs, par des rinceaux, etc.

L'étoile est un polygone particulier dans les cas suivants: 1) l'étoile dont les rayons sont des triangles ou des trapèzes à bases qui se touchent, 2) l'étoile dont les rayons partent d'un cercle central. D'ailleurs, l'étoile peut offrir des formes variées, p. ex., au lieu des rayons elle est composée de feuilles pointues. Ce genre des étoiles ne nous intéresse pas ici.

L'étoile dont les rayons sont des triangles à angles pointus est un ornement très ancien. Un spécimen tout à fait extraordinaire de ce type est la Grande Étoile de la fresque de Teleilat Ghas-sul (près de Jéricho), du 4^e millénaire; ses rayons, distancés,

s'appuient sur un cercle contenant trois octogones réguliers concentriques (*Teleilat Ghassul*, Compte-Rendu des fouilles de l'Institut Biblique Pontifical, 1929—32, par Alexis Mallon, S. J., Robert Koeppel, S. J., René Neuville, Rome, 1934, frontispice et p. 135 sqq.; W. F. Albright, *The Archaeology of Palestine*, Harmondsworth, 1949, fig. 12, p. 68). La liason de ces deux formes, l'octogone et l'étoile, dans une seule composition, permettrait de déduire qu'ils avaient un sens symbolique, inconnu d'ailleurs. Tout à fait autres sont les polygones réguliers concentriques, au nombre divers des angles, sur les coupes de la période prédynastique de l'Égypte (V. Gordon Childe, *New light on the Most Ancient East*, London, 1934, fig. 78). Il se peut que ces ornements imitent les motifs plectogènes.

Dès le 3^e millénaire, l'étoile, symbole surtout des corps célestes ou simple ornement, entre dans le répertoire de formes d'art. On la trouve au 3^e millénaire chez les Sumériens (p. ex., sceau du roi Ur-Nammu: J. B. Pritchard, *The Ancient Near East in pictures relating to the Old Testament*, Princeton, 1954, fig. 706); au 2^e millénaire, sur les *kudurru* de l'époque des Kassites (p. ex., British Museum, *Guide to the Babylonian and Assyrian antiquities*, 1922, p. 64); au 1^{er} millénaire chez les Babyloniens, p. ex., sur une tablette (British Museum, *Guide...*, pl. XXVI) dite du Roi-Soleil, du roi Nabu-apal-iddina, où, en outre, on voit un octogone contenant un cercle sur l'un des disques sculptés (British Museum, *Guide...*, pl. XXVI). Ces exemples, quoique peu nombreux, attestent le sens symbolique de l'étoile, et sans doute du polygone, dans l'art mésopotamien de l'antiquité. D'autre part, purement décoratifs sont les hexagones sur un bractéate d'Assour, pré-achéménide ou achéménide (A. U. Pope, *Masterpieces of Persian art*, New York, 1945, pl. 31), ainsi que l'étoile à huit rayons pointus du palais I, sassanide, à Kish en Mésopotamie, provenant probablement d'un parapet (*Survey of Persian art*, I, p. 605, fig. 179. a). L'étoile sur les sceaux sassanides (Phyllis Ackerman, *Guide to the Exhibition of Persian art*, New York, 1940, p. 342) avait, on peut le supposer, une valeur symbolique, mais les étoiles sur un vêtement représenté dans un relief de Taq-i-Boustan sont des octogones réguliers concentriques, dépourvus de cette valeur (F. Sarre und E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910).

Et, la même tradition symbolique que l'on voit dans l'art mésopotamien ancien persiste dans la Syrie du nord au 1^{er} siècle av. n. è.: le relief du tombeau sur le Nimroud Dag représente un lion portant sur son corps plusieurs étoiles à angles aigus; d'autres étoiles se trouvent au fond du relief, et un croissant est placé sur la poitrine du lion; c'est un horoscope du roi Antiochus 1^{er} de Commagène (69—34 av. J.-Chr.) (Friedrich Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1922, pl. 55). Mentionnons encore un spécimen de l'étoile qui indique une toute autre tradition artistique: un chapiteau de la période hellénistique tardive, de Mésopotamie, offre une étoile et des volutes ioniques (Sarre, op. cit., pl. 63. b).

Des formes de cette nouvelle tradition dans l'art de l'Orient les Arabes et tous les peuples islamisés ont amplement puisé. Il s'agit de l'art hellénistique, de l'art romain, de l'art chrétien oriental, et de l'art byzantin.

Il serait superflu, je pense, de donner des exemples de types de l'étoile dans les arts de cette période, immédiatement pré-islamique et même de ceux dans l'art islamique. Dans l'un et dans l'autre cas l'étoile reçoit des formes très variées, voire même elle se compose de feuilles quoique ses rayons soient toujours pointus. Nous nous bornerons donc aux polygones, et spécialement aux types qui nous intéressent, c'est-à-dire faits d'un carré horizontal et d'un carré placé sur la pointe. Dans une telle enquête la Syrie et l'Égypte paraissent, à mon avis, les pays les plus importants; c'est surtout de ces deux pays que l'art musulman a emprunté maints de ses motifs quoique, d'autre part, l'ancienne tradition iranienne n'ait pas été éteinte avec l'arrivée des Arabes et la formation du nouvel art perse, mahométan.

Le nombre de types des polygones dans les arts dont il s'agit maintenant est beaucoup plus élevé que celui dans l'antiquité. De Syrie citons, par exemple, la voûte de la chambre n° III de la catacombe juive à Palmyre, de l'an 259 apr. J.-Chr. (J. Strzykowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901, pl. I) couverte par un système d'hexagones qui consiste en ce que chaque côté d'un hexagone est parallèle à un côté d'un autre hexagone. Dans l'art romain, le polygone entre, p. ex., dans la composition des mosaïques: des hexagones inscrits dans des carrés et à carrés

inscrits se voient sur une mosaïque de Rome (Phot. Ed. ^{ne} Alinari Pe. 2^a. N° 8076). Dans l'art byzantin on voit, p. ex. dans un panneau sur le mur de la grande nef de Saint Démétrius à Salonique, du 5^e siècle, un octogone fait d'un carré horizontal et d'un autre placé sur la pointe (Michel, *Histoire de l'art*, I, fig. 96, p. 159; Charles Diehl, *Salonique*, Paris 1920, fig. à la p. 45, et p. 18), et sur un des feuillets du Dioscoride de Vienne, du 6^e siècle, le portrait de la princesse Julienne (Iuliana Anicia) est incliné dans un octogone fait de deux carrés, l'un horizontal, l'autre placé sur la pointe, inscrits dans un cercle; les carrés et le cercle imitent des cordons, entre-croisés aux points de liaisons des premiers avec le second (Michel, op. cit., fig. 113, p. 208 sq.; A. v. Premerstein, dans: *Codices graeci et latini photographice depicti duce Scatone de Vries*, Lugduni Bat., 1906).

Les peu nombreux spécimens cités plus haut sont loin de montrer toutes les variantes des types des polygones, de leur position dans les compositions décoratives, et des ornements ou des figures qu'ils enferment, dans l'art chrétien de premiers siècles.

C'est en Égypte que ces forment abondent, notamment dans l'art dit copte, c'est-à-dire de la période hellénistique tardive et de celle chrétienne, donc dès le 3^e siècle de n. è. jusqu'à l'invasion arabe (A. F. Kendrick, *Catalogue of textiles from Burying-grounds in Egypt*, Victoria and Albert Museum, I, II, London, 1920, 1921; Wulff und Vollbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen*, Berlin, 1926; S. J. Gąsiorowski, *Późnohellenistyczne i wczesnochrześcijańskie tkaniny egipskie w zbiorach polskich*, Prace Komisji Historii Sztuki PAU, Kraków, 1928, et tirage à part). Dans le décor de tissus égyptiens de ces périodes apparaissent des polygones de maints genres, surtout des octogones dont nous donnerons des exemples: 1) octogone à angles droits, à cercle inscrit (Gąsiorowski, op. cit., fig. 12); 2) octogone formé d'un carré horizontal dont les côtés coupent les côtés du carré placé sur la pointe, concentriques (Gąsiorowski, op. cit., fig. 13; Kendrick, op. cit., I, pl. IV (deux spécimens)); 3) dodécagone à cercle décoré y inscrit (Gąsiorowski, op. cit., fig. 15); 4) octogone à vase avec des plantes y inscrites (Kendrick, op. cit., II, pl. V, n° 312); 5) rang d'octogones; chaque

octogone touche de ses deux côtés deux autres octogones, sur un tissu du 5^e siècle (Kendrick, op. cit., II, pl. II, n° 307); 6) suite d'octogones, séparés mais entourés de cercles, sur un tissu du 5^e siècle (Kendrick, op. cit., II, pl. V, n° 313); 7) octogones en onze rangs horizontaux et quatorze rangs verticaux sur une pièce en laine, où les quatre côtés de chaque octogone sont parallèles aux côtés de quatre autres octogones, et ses autres quatre côtés sont parallèles aux côtés de quatre carrés à rosettes, sur un tissu du 4^e siècle (Kendrick, op. cit., II, pl. XXV, n° 537); 8) octogone à lignes courbes entouré d'un cercle contenant deux octogones concentriques faits de lignes courbes, et à cercle y inscrit, sur un tissu du 3^e—4^e siècle (Kendrick, op. cit., frontispice, et p. 42); 9) polygone à plusieurs côtés courbes et quelques côtés droits, et à figure d'Hermès, d'environ le 5^e siècle (Reproduction du Victoria and Albert Museum, T. 123, T. 201—1926); 10) hexagone formé d'un carré et de deux triangles appuyés sur ses deux côtés (Kendrick, op. cit. pl. IV, à gauche, en bas).

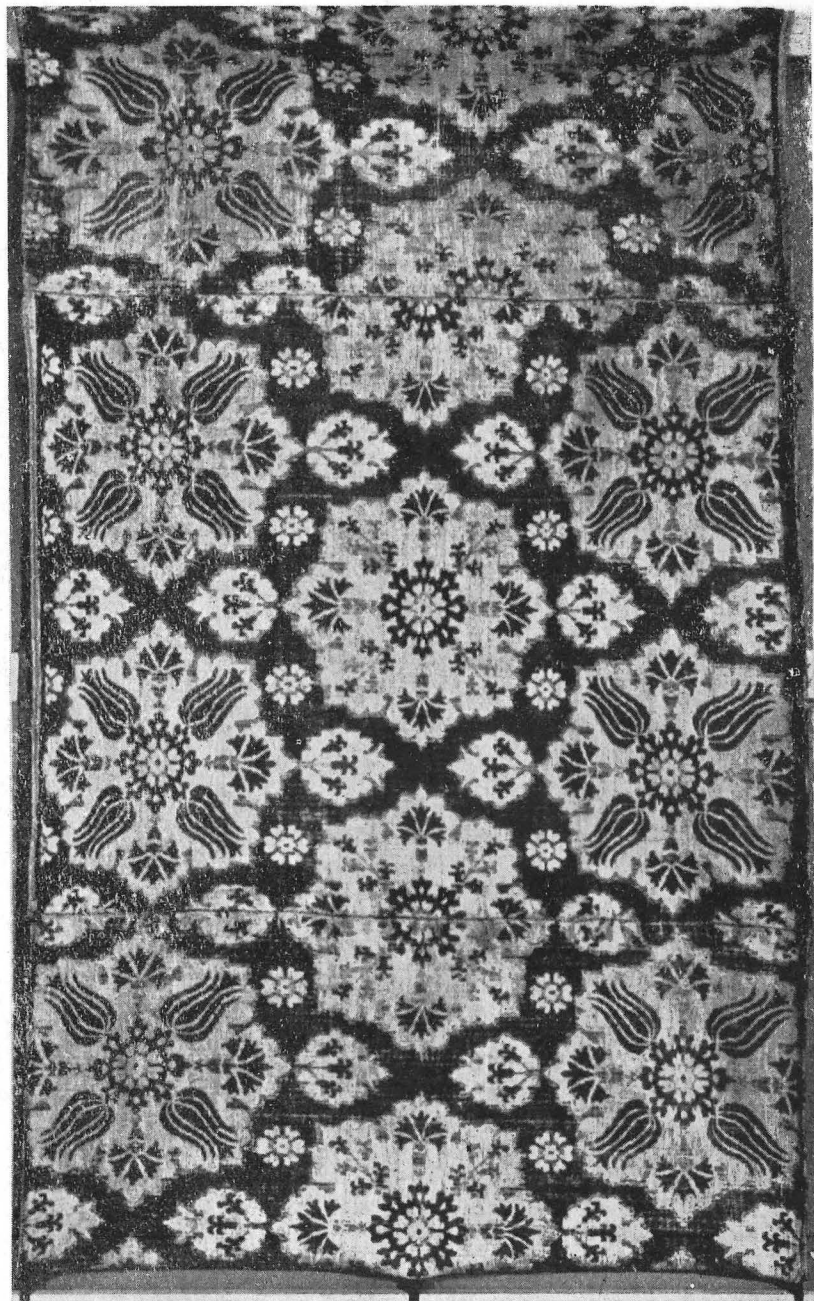
De plus, il y a dans l'art copte des spécimens très proches de celui musulman qui nous intéresse spécialement: 1) octogone formé de deux carrés, l'un horizontal, l'autre placé sur la pointe, concentriques (Gąsiorowski, op. cit., fig. 26), sur un tissu du 3^e—4^e siècle; chaque côté de l'un de ces carrés interrompt seulement un côté de l'autre carré et à l'intérieur de cette figure se trouve un autre carré placé sur la pointe; 2) type semblable, mais encore plus compliqué car les octogones ainsi construits sont doublés, et les côtés du carré extérieur sont interrompu par une large bande (Gąsiorowski, op. cit., fig. 27).

Il suit des figures citées que les polygones dans l'art musulman avaient de prédécesseurs, modèles dirais-je, sinon identiques, au moins semblables, dans l'art chrétien. D'ailleurs, on peut affirmer que de ces modèles les Arabes et les Perses ont profité amplement, et sans doute beaucoup plus que de la vieille tradition asiatique dont nous avons cité quelques spécimens plus haut.

Dans l'art musulman, on trouve de différentes variantes de la forme polygonale, en Perse, en Mésopotamie, en Syrie, en Égypte, au Maghreb, et en Turquie.

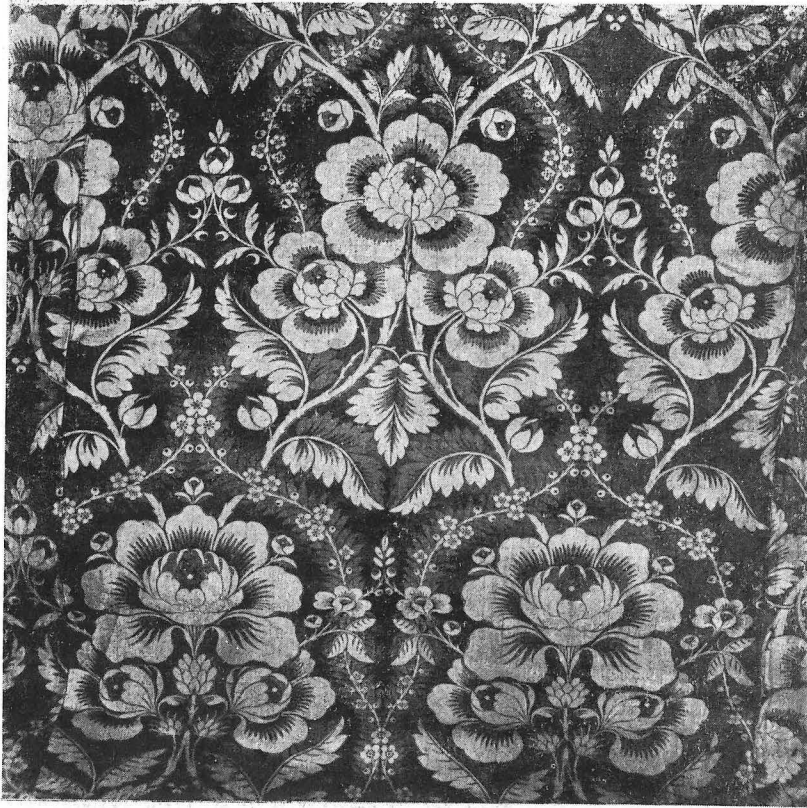
En Perse mahométane les polygones apparaissent en des combinaisons variées de motifs ornementaux, géométriques ou

non, dans plusieurs catégories des objets d'art, par ex., dans le décor des stucs et des mosaïques, sur les objets en bois, sur les tapis, etc. Quelquefois les polygones enferment des scènes figurales. Quant à la céramique, c'est la forme polygonale des carreaux, très fréquente, qui invitait le dessinateur à y mettre un polygone. Un grand nombre des carreaux de ce genre est connu, par exemple: 1) carreau à figure humaine, daté de l'an 1209 (*Persian Art, An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian art at Burlington House, London, 1931, pl. 57, n° 174. F*); 2) carreau de Kashan de l'an 1208 (Pope, op. cit., pl. 82); 3) autre carreau de Kashan, de l'an 1213 (Pope, op. cit., pl. 83); 4) un panneau de carreaux de Kashan, du 13^e siècle, tout couvert d'octogones dont les pointes sont jointes, et par conséquent les espaces entre ces octogones forment des croix. Le type du carreau octogonal et de celui hexagonal persiste jusqu'au 19^e siècle (Ackerman, op. cit., p. 490 sq.). De la vaisselle en terre mentionnons: 1) un jarre de Kashan, du 13^e siècle, à grille hexagonale (*Survey, II, pp. 1584, 1589; V, pl. 700*) avec des figures humaines ou animales inscrites dans chaque unité; 2) un plat de Sava du 17^e siècle, à grille d'hexagones dans lesquels il y a des hexagones faits des points (Ackerman, op. cit., p. 385). De la décoration en stuc — un revêtement en relief de Rayy de l'an 1180, à hexagone formé de deux triangles, plongé dans un système très compliqué des figures géométriques (*Bulletin of the Iranian Institute, VI. 1—4, VII. 1, 1946, fig. p. 94; cf. ibidem fig. p. 95*); mihrab en stuc d'Asterğan, de l'an 1308, dont le champ sous l'arc, sauf au centre, est rempli par un système d'octogones entre-croisés et d'octogones à lignes courbes et par d'autres figures géométriques (*Bulletin of the Iranian Institute, ibidem, fig. à la p. 96*). Des travaux en bois — un sarcophage à octogones, de Mazendéran (*Bulletin of the Iranian Institute, ibidem, fig. à la p. 97*). Sur les tissus (y compris les tapis) les polygones de diverses formes entrent dans des compositions encore plus compliquées, comme on le voit sur les exemples cités: 1) octogones sur un brocart du 11^e—12^e siècle (*Survey, III, p. 2040, n° 49, fig. 654*); 2) octogones dont les pointes se touchent sur un satin du 12^e siècle (Pope, op. cit., pl. 71); 3) polygones (octogone et autres formes) sur une pièce de soie du 12^e siècle (Pope, op. cit., pl. 72); 4) écus hexagonaux, et médaillon



Pl. IV

Pièce de velours. Musée Czartoryski à Cracovie. Inv. I. 775.



Pl. V

Tenture de damas. Musée Czartoryski à Cracovie. Inv. I. 822.

sur un tapis du début du 16^e siècle du NW de la Perse (Survey, III, p. 229; VI. pl. 1120); 5) grand polygone à 16 angles et à côtés droits et courbes sur un tapis en laine du 16^e siècle du NW de la Perse, à polygone fait de lignes courbes y inscrit (*Persian Art*, 1931, pl. 87. a); 6) bordure à polygones allongés lobés d'un tapis de Kashan de l'an 1640 (Pope, op. cit., pl. avant la p. 193); 7) polygone formé d'un carré lobé inscrit dans le même type sur un panneau de coton imprimé (Pope, op. cit., pl. 152). Quant aux miniatures dans les manuscrits nous mentionnerons deux exemples: des octogones sont placés sur le cadre d'une porte et des hexagones sont représentés sur le plancher dans une miniature d'un manuscrit des poèmes de Jami, daté de l'an 1496, de la Collection D. G. Kelekian (Pope, op. cit., pl. 127), et des octogones concentriques ainsi que d'autres sont représentés sur le plancher d'un pavillon dans une miniature de l'école de Bihzād, du début du 16^e siècle (Pope, op. cit. pl. 128).

En Égypte mahométane, de même qu'en Perse, les polygones apparaissent en de différentes combinaisons des motifs. Citons, en commençant par le Moyen âge, par exemple: 1) marqueterie en bois du mimbar de la mosquée Ibn Touloun au Caire, de l'an 1296, au Österreichisches Museum à Vienne: panneau central en forme d'octogone concentrique et quatre panneaux octogonaux concentriques dans lesquels est inscrit un octogone à angles aigus qui renferme un autre octogone concentrique (Reproduction du Österreichisches Museum, Wien); 2) panneau de porte, marqueterie en bois et en os (travail arabe), du 15^e siècle: deux dodécagones concentriques, deux hexagones à hexagones inscrits, polygones en formes diverses à divers nombre des côtés; le tout présente une composition bien arrangée, animée par des motifs de plantes renfermés dans des figures géométriques (*Les Collections du Musée... des Arts décoratifs*, Palais du Louvre, Paris, Série 19, pl. 59); 3) panneau de marqueterie en bois, en os et en nacre, du 16^e siècle: hexagones renfermant des hexagones faits de deux triangles entre-croisés (*Les Collections... du Musée... des Arts décoratifs*, pl. 60); 4) tapis égyptien en soie du 16^e siècle: octogone; le coloris rappelle celui du notre tissu (Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes*, IV, pl. 424); 5) tapis en soie du Österreichisches Museum à Vienne, égyptien, du 16^e siècle: octogones formés de deux

rectangles, dont l'un est horizontal, et l'autre, allongé, est placé sur la pointe (Sarre, *Die ägyptischen Teppiche*, dans: *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 1924; *Meisterwerke*, I. pl. 77; Glück und Diez, op. cit., fig. 395 et p. 79); 6) tissu, déterminé turque ou égyptien, du 17^e siècle: polygone formé de deux carrés, l'un horizontal, l'autre placé sur la pointe (*Meisterwerke*, III, pl. 221); 7) panneau au-dessus du *mimbar* de la mosquée du cheik Ahmed el-Bordeni au Caire, bâtie en 1628: octogone composé de deux carrés, l'un horizontal, l'autre placé sur la pointe, comme élément d'un système géométrique (Glück—Diez, op. cit., pl. 191, p. 549); 8) portail d'une mosquée égyptienne: octogones et autres figures géométriques formant un système géométrique assez simple (Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kunst*, Leipzig, 1920, fig. 54; le texte p. 117 est erroné, ou celui sous la figure 54). Ajoutons une reliure d'Égypte du 13^e—14^e siècle à système compliqué de lignes droites et courbes dont le centre est occupé par une étoile (Glück und Diez, op. cit., pl. 506, p. 601), et à autres polygones sur la bordure.

De la Palestine est à noter un panneau du déambulatoire extérieur de la Coupole de la Roche (Kubbat al-Sakra) à Jérusalem du 7^e siècle mais restauré au temps des Croisés et de Saladin (Glück und Diez, op. cit., pl. 145, p. 545) dont le décor n'offre pas des polygones du notre type mais ses éléments constitutifs: sur ses bordures verticales et sur celle horizontale se trouvent des rangs composés de carrés horizontaux et placés sur la pointe, alternés.

Quant à l'art turque on observe une différence sensible entre ses polygones et ceux perses ou égyptiens. Le dessin des polygones turques est en général moins net, c'est-à-dire même s'il est géométrique il ne présente pas un système si évident, et d'autre part il n'est pas accentué dans la composition dont il fait partie, surtout sur les tissus. Citons de la Turquie des Seldjoukides des tapis de la mosquée Ala ed-Din de Konièh, du 12^e ou 13^e siècle (W. Bode und E. Kühnel, *Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit*, Leipzig, 1914, fig. 656, 57); dans l'un le champ est décoré d'octogones isolés, dans l'autre les octogones sont faits de deux carrés entre-croisés dans un système géométrique plus compliqué. Sur des tapis anatoliens du 15^e—16^e siècle (Bode und

Kühnel, op. cit., fig. 76, 77, 78, 79, 80) les polygones ont des formes extrêmement embrouillées quoique strictement géométriques, mais l'hexagone à profil distinct y paraît aussi, comme sur des tapis du type dit de Damas, anatoliens du 15^e—16^e siècle (Bode und Kühnel, op. cit., fig. 81, 82, 83) au décor géométrique remplissant toute la surface, à polygones allongés, à polygones faits de deux rectangles entre-croisés, à octogones en rangs verticaux et horizontaux. Le type d'octogone formé de deux rectangles entre-croisés se voit aussi sur un tissu (*Les Collections du Musée... des Arts décoratifs*, pl. 41, en bas), probablement du 16^e siècle, où il occupe le centre des cartouches. Tous ces tapis turques, depuis ceux de Konièh, sont doués du décor qui indique des traditions turemènes ou des réminiscences de l'art textile de l'Asie centrale en général. Ni ceux plus anciens ni ceux postérieurs n'ont rien à faire avec l'art mahométan persan. Leur caractère le plus frappant est l'abondance de motifs, dont le nombre est exagéré. D'autre part, dans l'architecture de Brousse sous les premiers Osmanlis apparaît une foule de divers types de polygones (H. Wilde, *Brussa, Eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen*, Berlin, 1909, fig. 25, 55, 56, 58, 76, 95, 138, 139, 161, 163, 178, 217, 218, 219, 220, 221) depuis les plus simples aux très compliqués. Ces polygones (décorations architectoniques) sont rarement accompagnés des motifs d'origine végétale.

Évidemment, il y a eu migrations et diffusion des motifs géométriques dans tout l'Orient. Pour en donner un exemple intéressant, repétons ce qu'observe M. Marçais (Georges Marçais, *Sur la transmission d'une forme décorative musulmane à l'art gothique*, XIV^e Congrès international d'histoire de l'art, 1936, Actes du Congrès, Vol. I, Berne, p. 27 sq.) notamment il s'agit du „carré posé sur la pointe et donc chaque côté est interrompu par un lobe circulaire“. Cette forme, „on la rencontre au IX^e siècle dans les bas reliefs sur plâtre de Samarra (Mésopotamie). Le carré quadrilobé y est bien dans l'esprit du décor où les tracés recticurvilignes engendrent des polygones extrêmement nombreux. De Mésopotamie, ce genre de polygones passe en Égypte dans l'art des Toulounides (fin du IX^e siècle). Il se maintient au X^e et XI^e siècles, et nous y retrouvons le carré quadrilobé, notamment dans les

sculptures sur bois". Et, plus loin, il dit: „D'Égypte notre carré quadrilobé est passé en Tunisie, province artistique de l'Égypte". D'ailleurs, je pense, que quoique les motifs ornementaux aient passé d'un pays musulman dans un autre, chaque pays montre des caractères individuels, surtout dans les oeuvres de valeur artistique plus haute. De celle-ci décide non seulement un motif, mais l'ensemble de motifs, c'est-à-dire la composition. Les polygones cités l'attestent.

Quant au motif de lampe, nous en citerons quelques représentations sur des tissus musulmans en décrivant ci-dessous le tissu à décor partiellement analogue à celui analysé maintenant. Ici, nous nous bornerons à des remarques plutôt générales, historiques. Mais remarquons, en égard aux lampes sur les deux tissus dont il s'agit que leurs profils sont différents, d'autant plus que le col de la première est rendu en perspective, et qu'elles se distinguent par les ornements sur leurs panses.

En égard aux représentations des lampes dans les arts, rappelons que l'association des sources de lumière naturelles (soleil, lune, étoiles, et phénomènes tels que l'éclair, la foudre, le feu) et de celles artificielles (feu, lampe, torche, etc.), et de la religion, la mythologie, la magie, est très répandue. Par conséquent, apparaissent sur des objets d'art des symboles qui représentent plus ou moins clairement l'objet observé (disque — soleil, lune — croissant, foudre — zigzag, etc.), ou les objets faits par l'homme qui produisent la lumière. La lampe elle-même devient objet cultuel ou symbole cultuel. Mais elle peut devenir aussi simple ornement, dépourvu d'autre valeur que celle artistique.

Je n'ai pas l'intention de m'étendre sur les symboles des phénomènes naturels dans l'art de l'antiquité et du Moyen Âge (comme les symboles sur la tablette babylonienne dite du „Dieu-Soleil“, mentionnée plus haut, ou sur le cylindre-sceau d'Engour, roi d'Our: British Museum, *Guide to the Babylonian and Assyrian antiquities*, fig. p. 233) ni sur la fonction symbolique des objets produisant la lumière autres que la lampe (cf. aussi: G. Contenau, *La vie quotidienne à Babylone et en Assyrie*, Paris, 1950, p. 181: la torche, symbole du dieu Gibil), mais je voudrais citer quelques exemples des images et des spécimens à fonction religieuse de celle-ci. Elle apparaît sur le *kudurru* du roi babylonien Nabuchodonosor,

cité ci-dessus, où son sens symbolique est hors de doute (symbole de Nusku: British Museum, n° 90, 858). Le candélabre à sept branches des Juifs et sa fonction symbolique sont connus (cf. Zacharias, IV. 2—10): les sept lampes symbolisent les sept yeux de Dieu. Et, p. ex., on trouve une lampe à suspension sur la mosaïque de la synagogue de Beth Alpha, du 6^e siècle, ainsi que deux candélabres à sept branches (Zofja Ameisenowa, *The tree of life in Jewish Iconography*, dans „Journal of the Warburg Institute“, II, n° 4, pl. 55. e).

En Égypte, est fréquent un type de l'orant, „un homme ou une femme sous un porche entre deux lampes“ (Maspero, *Guide au Musée du Caire*, 1915, p. 242: Musée Égyptien au Caire, n° 1052 et 1053) dans l'art copte. Une lampe à suspension est rendue sur une stèle copte de Koptos au Musée Guimet à Lyon (Reproduction du Musée Guimet à Lyon). Et, sur les mosaïques tombales chrétiennes de Tabarca en Tunisie (au Musée Alaloui) le mort est représenté dans l'attitude de la prière, flanqué de deux cierges. D'autre part, quoique, chez les Gnostiques, les Émanations de l'Être Suprême, toutes ensemble, constituaient un Monde de Lumière et de Plénitude Divine (le Pleroma), l'abraxas sur les gemmes est représenté à tête de coq symbolisant le soleil. Ajoutons, que dans les églises chrétiennes de premiers siècles on mettait des lampes à suspension, généralement des disques en bronze, ajourés, à petits trous, pour y mettre de petites lampes en verre, ainsi que des candélabres, etc.

L'ancienne tradition de la lampe comme symbole religieux, celle orientale et celle, nouvelle, chrétienne, persiste dans l'art musulman. Par exemple, dans un mihrab persan, daté de l'an 1264 (663 H.) une lampe est représentée, suspendue sur un fond de plantes dans un panneau central avec un arc à trois courbes, encadré d'un large panneau à fronton soutenu de hauts pilastres, le tout étant placé dans un fronton pareil (*Survey of Persian art*, IV, pl. 400). Dans un autre *mihrab* persan, du 13^e siècle aussi, une lampe est représentée suspendue dans un arc assez insolite sur un fond de plantes et de lettres (Phot. n° 351 du Musée des Arts décoratifs à Paris), et, p. ex., une pierre tombale du 14^e(?) siècle offre un arc avec une lampe (Ackerman, op. cit., p. 77). Et, dans un panneau en bois égyptien de la période des Fatimides

(909—1171) une lampe est représentée, suspendue à une chaîne dans une arcade soutenue par des colonnes doublées, le tout étant entouré par des rinceaux (Migeon, *Manuel d'art musulman*, II, fig. 77). Ce panneau est analogue au notre tissu par l'arrangement de ses motifs.

Ainsi, l'association de la lumière et de la lampe comme symbole est attestée par les monuments. Rappelons que dans le *Coran* on rencontre maintes fois des mots tels que jour-nuit, soleil-lune; étoiles; feu, etc., et qu'il y est dit qu'une lampe allumée se trouve dans les sept cieux (Sourate 78).

Des lampes sont aussi représentées dans les miniatures du Moyen Âge de l'Europe, p. ex. dans le Ms. lat. 1 de la Bibliothèque Nationale, du 9^e siècle (Michel, op. cit., I, fig. 173) ou dans le Ms. lat. 266, fol. 75 v., du même siècle (Michel, op. cit. I, fig. 189).

Le motif du vase à plantes sera encore considéré ci-dessous quoique je ne crois pas qu'il soit nécessaire de l'examiner plus soigneusement ayant lui consacré une étude spéciale (S. J. Gąsiorowski, *Motywy wazy w ornamentyce starożytnej* (Le motif du vase dans l'art de l'antiquité), dans „Przegląd Archeologiczny“, IV. 2, Poznań, 1929; Tirage à part, 1929, avec résumé en français). Sans doute, le nombre de monuments à motif du vase à augmenté depuis la publication de mon étude, surtout de ceux de l'antiquité orientale et de ceux des temps musulmans, mais je ne pense pas que mes conclusions soient erronées. Quant au motif du vase dans l'art musulman j'en énumère plusieurs exemplés dans mon étude, surtout de ceux que j'ai appelé type III (vase à plante). De l'étude des matériaux islamiques je suis arrivé à la conclusion que, d'une part, l'art musulman se servait de modèles chrétiens, d'autre part que quelques formes aient pu être héritées de l'art sassanide. Le type III est bien représenté dans l'art chrétien de l'Égypte (objets d'ivoire, en bois, en os, tissus). Il se trouve aussi en Syrie, par exemple, sur une mosaïque de Kabr Hiram près de Tyr, au Musée du Louvre, du 6^e siècle, rappelant les mosaïques romaines de la Tunisie. Le dessin du type III sur celle de Tyr n'est pas éloigné du notre motif. La tradition sassanide de ce motif ne me paraît pas facilement démontrable dans l'art musulman.

Les arabesques et les rinceaux qui remplissent la plus grande partie du champ du notre *mihrab* sont dans l'art musulman des motifs assez banaux et nous n'en parlerons pas.

Les motifs sur les bases des colonnettes sont assez intéressants: un genre d'arbre à branches en forme de volutes, donc, apparemment, type de l'arbre sacré. A ce type seront consacrées quelques remarques ci-dessous. Sur le tissu présent son dessin est certainement original, son cime ressemblant à une fleur stylisée ou à une palmette. Des analogies d'un tel dessin seraient difficiles à trouver, sauf quant à l'idée générale.

Les motifs sur les chapiteaux, sont, je pense, une variante assez développée du motif dit motif du candélabre (cf. infra). Les rosettes ou plutôt les étoiles qui se voient tout en bas aux côtés du tronc du „candélabre“, des bases et des chapiteaux, sont identiques. Elles ont, dans l'art musulman, une forme presque toujours pareille, étant ornement subsidiaire.

Le zigzag que l'on voit au-dessous et au-dessus des bordures horizontales est un motif très ancien et assez répandu dans l'art des presque tous, sinon des tous, les pays orientaux de l'antiquité la plus haute. On le constate déjà dans les périodes préhistoriques. Certes, c'est un ornement peu intéressant, mais il devient parfois plus compliqué qu'une simple ligne ayant le même parcours; il peut être doublé (deux parcours parallèles), des points peuvent être mis entre ses angles, des lignes parallèles peuvent le limiter en haut et en bas, il peut être répété deux ou trois fois, des petits cercles ou d'autres motifs peuvent l'accompagner, mais quand même il reste toujours motif accessoire. Sa valeur esthétique est très restreinte quoique il soit assez commode pour enfermer ou accentuer une zone horizontale ou verticale.

Le zigzag a été employé dans la céramique préhistorique de l'Ancien Orient, en Palestine (*Teleilat Ghassul*, pl. 53, 54), en Égypte, en Syro-Mésopotamie (Childe, op. cit., pl. XXX), en Anatolie pré grecque, en Mésopotamie et en Élam. Sa présence paraît quelquefois inexplicable, par exemple, quand il est mis sur une figurine d'hippopotame du Moyen empire égyptien (G. Steindorff, *Die Kunst der Ägypter*, Leipzig, 1928, fig. p. 274).

Dans l'art immédiatement prémusulman, le zigzag se voit aux temps des Sassanides (Pope, op. cit., pl. 42: sur le col d'un jarre).

Il est répandu dans la décoration de la Syrie chrétienne (Dimand, *Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien*, Leipzig, 1924, p. 15), il apparaît dans celle de l'Égypte chrétienne (Kendrick, op. cit., II, pl. XXVIII, n° 568), même sur une lampe (British Museum, *Guide to the Early Christian antiquities*, 1921, fig. 24), et dans l'art byzantin d'époque plus basse, par exemple dans une miniature du splendide Ms. grec 139 de la Bibliothèque Nationale à Paris, du 10^e siècle (Brehier, *L'art byzantin*, Paris 1924, fig. 16; Gąsiorowski, *Malarstwo miniaturowe grecko-rzymskie i jego tradycje w średniowieczu*, Kraków, 1928). D'ailleurs, en étudiant le zigzag il ne faut pas le confondre avec une série de triangles, ornement non pas identique mais pareil. Dans l'art musulman son histoire est pareille à celle dans l'antiquité, c'est-à-dire qu'il change sa forme exclusivement par les accessoires qu'il reçoit. Ainsi, un zigzag à points y inscrits décore la bordure d'une coupe persane d'Aghand du 11^e siècle (Pope, op. cit., pl. 56); un zigzag surmonté par un rang de cercles — le pied d'une aiguière safavide (15^e—16^e siècle) (*Persian Art, An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian art at Burlington House*, 1931, London, 1931, p. 25, n° 351. A); des zigzags parallèles ornent le minaret de la mosquée de Sargatmich (el-Madrassa es Sargatmachiya) au Caire, bâtie en l'an 1356, et deux zones à zigzag avec des points y inscrits — la niche dans l'arc de la *qibla* de la mosquée du cheik Ahmed el-Bordeni, au Caire aussi, bâtie en l'an 1628 (Glück und Diez, op. cit., pl. 191, et p. 549).

L'art décoratif turque n'emploie pas souvent le zigzag. S'il entre dans le décor d'un tapis turque, ou présumé tel, au Kunstgewerbe Museum à Berlin, à formes très archaïques (R. Neugebauer und J. Orendi, *Handbuch der orientalischen Teppichkunde*, Leipzig 1922, fig. 2: date proposée peu probable), et dans celui des tapis du 17^e au 19^e siècle, on pourrait y voir des réminiscences d'anciennes traditions de l'art de l'Asie centrale. D'ailleurs, il est remarquable que l'art turque qui possède un répertoire si riche de formes géométriques, offre rarement le zigzag.

La rosace inscrite au centre de deux polygones du notre tissu n'a rien d'extraordinaire puisqu'on rencontre ce genre d'ornement sur maints objets d'art. Elle est composée de deux figures; celle extérieure est à huit lobes, celle intérieure est un quatre-feuilles.

Le sous-type de rosace, c'est-à-dire celui à deux rosaces concentriques, est connu de l'art musulman, p. ex., des petites rosaces et des étoiles inscrites au centre des polygones décorent la *qibla* de la médresa d'Abou Bekr-Mashar au Caire, de l'an 1497 (Glück-Diez, op. cit., pl. 189 et p. 549).

Les petites rosaces sur les bordures alternent avec des palmettes. Les premières diffèrent de la rosace au centre des polygones étant composées de quatre feuilles et de quatre pousses entre les feuilles. Les palmettes appartiennent à une catégorie d'ornements dont la diversité est inépuisable. L'art musulman excelle à en former des variantes. Les nôtres sont assez simples.

La diversité des variantes des types de palmette rendrait nécessaire une étude spéciale (Le livre de Riegl sur l'ornementation ancienne n'est plus suffisant). Nonobstant, je voudrais indiquer une classification provisoire, sans entrer dans le détail, des variantes usuelles de la palmette dans l'art musulman, notamment: 1) palmette arbre, arbre sacré à palmette ou à palmettes, palmette-cyprès; 2) palmette à feuilles, palmette à feuilles séparées, palmette à feuilles intérieures tombantes, palmette à feuilles de vigne, palmette à feuilles d'acanthé, palmette radiale à feuilles; 3) palmette à fleurs, palmette-lotus, palmette à calice, palmette à lotus et à volutes; 4) palmette géométrisée, palmette à volutes, palmette aux éléments imbriqués. Mais, sans aucun doute, on pourrait distinguer plus des variantes même sans tenant compte des celles qui sont difficiles à classer, et il faudrait encore prendre en considération la position de la palmette dans la surface décorée; on distinguerait alors, par exemple, des palmettes opposées, placées en rang, surmontées, etc.

La question de la palmette étant compliquée nous nous bornerons ici à quelques remarques. De l'Ancien Orient, mentionnons qu'elle apparaît assez souvent dans l'art de Louristan d'environ l'an mille et d'environ l'an 800 av. n. è., où elle a quelquefois une fonction assez étonnante, par exemple des lions sont représentés brutant des palmettes (*Survey*, I, p. 261; IV, pl. 41.a). Elle est mise aussi sur les coupes, etc., persanes dès le 9^e siècle de n. è. Qu'elle reçoit de temps en temps des formes extraordinaires, montre la mosaïque de l'arcade du Temple de Jérusalem de l'an 691/692 (72 H.). Sur les tapis et autres tissus elle est fré-

quente dans de différentes variantes (tapis persan du 17^e siècle du NW de la Perse: Ackerman, op. cit., fig. à la p. 140). Quant à ses modèles deux sources s'imposent, l'art perse ancien et l'art chrétien (p. ex. les palmettes sur un tissu copte: Gąsiorowski, op. cit., fig. 33), mais non pas l'art grec ou romain. En général, les palmettes de l'art musulman témoignent de l'imagination plus vive de leurs dessinateurs que celles grecques ou romaines, typiques assez strictement.

Les cyprès de la zone la plus haute du notre tissu sont plutôt traditionnels. En général, leur dessin change peu dans l'art musulman.

Le cyprès est facilement reconnaissable dans l'art oriental, même dans celui persan où beaucoup des motifs végétaux sont assez loin de leurs modèles naturels, par exemple les arbustes du désert. Ce conifère est rare en Perse à l'état sauvage. Dans l'antiquité il vivait en Syrie, la Palestine y compris, et il occupait la zone méditerranéenne sauf l'Égypte, où le bois de cyprès a été importé de la Syrie depuis la fin de la période prédynastique (Lucas, *Ancient Egyptian materials and industries*, London, 1934, p. 377, 381). En Perse islamique il est arbre favori des peintres miniaturistes, mais on le voit aussi sur les objets d'art industriel, persan et turque. Il est fréquemment représenté isolé. Quant à ses origines dans l'art musulman, quoique on puisse le lier aux anciennes traditions de l'arbre sacré, de Mésopotamie ou de Perse (le vaq-vaq, p. ex.), il est autrement traité, notamment comme ornement et non pas comme symbole religieux, c'est qui est apparent grâce à l'entourage dans lequel il est placé dans les miniatures et sur les tissus. Les types du cyprès dans l'art ne seraient pas difficiles à établir. Sa silhouette dans les miniatures persanes peut être celle de l'arbre vivant (miniature de Bihzād datée de l'an 1485: Glück-Diez, op. cit., pl. 521), même sur les tissus (paysage sur un brocart de la deuxième moitié du 16^e siècle: Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Persian woven fabrics*, London, 1922, pl. IV). Certainement, il est stylisé dans certains cas, mais il n'a pas une forme conventionnelle. Dans d'autres cas il est schématique ou même il reçoit une forme tout à fait géométrique, surtout en Turquie. Cette tendance est visible sur un brocart tur-

que du 17^e siècle (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, London, 1923, pl. XIII. 2) où trois cyprès perpendiculaires rendus en forme d'aiguilles pyramidales, avec des troncs extrêmement courts, poussent d'un vase; l'intérieur de ces aiguilles est rempli d'un réseau formé de triangles à points y inscrits. La même tendance se fait voir à la fin du 17^e siècle aussi sur des tapis faits sous l'influence persane (vide: Bode-Kühnel, op. cit., fig. 79).

Le cyprès est représenté dans l'art de la Perse musulmane depuis le Moyen Âge sur les coupes, les bouteilles, les jarres, les carreaux en faïence, les tissus, les tapis, les miniatures, les reliures des livres. On y voit des cyprès conventionnels ou des cyprès dessinés d'après des modèles naturels (p. ex. sur un tissu daté de la période entre 1550 et 1650: Glück-Diez, op. cit., pl. 377). Les formes conventionnelles sont aussi employées dans l'art du Caucase sous l'influence persane (p. ex.: Ackerman, op. cit., p. 363), et la tendance à la géométrie de l'art seldjouk apparaît dans l'art turque ultérieur, notamment au 19^e siècle.

Les ornements alternés avec les cyprès de la zone la plus haute du notre tissu que l'on pourrait nommer palmettes sont des tulipes (vide infra), mais la forme dessinée tout en haut de cet ornement rappelle le dessin de feuilles du grenadier (vide infra sur la grenade) représentées aussi sans pomme.

Les considérations générales sur l'histoire de quelques motifs plus importants du notre tissu, ainsi que les spécimens de l'art prémusulman et de celui musulman cités me conduisent aux conclusions suivantes quant à celui-ci.

Je pense que la pièce décrite est d'origine égyptienne, et du 16^e siècle. Je me base sur les analogies et sur les observations suivantes.

Voici les analogies:

1) Quant à l'idée générale de composition: le panneau en bois, fatimide, à lampe suspendue dans une arcade, à colonnettes doublées, et décoré de rinceaux (cf. p. 117); 2) Quant au coloris: le tapis du 16^e siècle, à octogone (cf. p. 113); Quant aux octogones: le tapis en soie du 16^e siècle, à octogones en forme analogue à celle

du notre tissu (cf. p. 113), et 4) le tissu du 16^e siècle, à octogone formé de deux carrés, l'un horizontal, et l'autre placé sur la pointe, que je voudrais considérer égyptien (cf. p. 113).

Voici les observations:

1) Les principaux motifs ornementaux, lampe suspendue, polygone, vase à fleurs, sont connus en Égypte par l'art musulman qui, selon moi les a emprunté de l'art prémusulman, notamment de l'art hellénistique-chrétien ou de l'art chrétien; 2) Les polygones tels que nous voyons sur le tissu dont il s'agit sont d'un autre type que ceux persans ou ceux turques. La plupart des polygones persans appartient à des compositions exclusivement géométriques, donc linéaires, ou à celles à scènes figurales. La plupart des polygones turques sont strictement linéaires. Le décor géométrique du Maghreb contient des formes autres que celles de nos polygones. Aisi, l'origine égyptienne de nos polygones est indiquée. 3) Les formes géométriques sont fréquentes dans l'art persan du Moyen Âge; dans l'art turque elles apparaissent à l'époque haute et à l'époque basse; les tissus turques dès l'environ l'an 1700 ont des motifs de plus en plus géométrisés. Donc, notre tissu, où les seuls vrais motifs géométriques sont le polygone et le zigzag, et, si l'on veut, les spirales des colonnettes, et où toute la composition montre qu'elle n'est ni médiévale ni ultérieure au 17^e siècle, ne peut être d'autre temps que du 16^e siècle, ou, au plus tard, du début du 17^e siècle. 4) Les tissus persans, du 16^e siècle, ont, en général, une composition différente de celle du tissu de Cracovie; les tissus turques en sont encore plus éloignés. 5) Le zigzag apparaît dans l'art du Caire dans plusieurs mosquées, quelquefois à une place d'honneur. Il ne joue pas cette fonction dans les édifices de la Perse et de la Turquie. 6) Les ressemblances entre l'art égyptien mahométan et l'art turque mahométan sont facilement explicables par des raisons historiques connues, d'où sont, dans plusieurs cas, faites des attributions de mêmes objets d'art à la Turquie ou à l'Égypte; 7) Le tissu dont nous nous occupons est un excellent spécimen de la complexité de l'art musulman. Traditionalisme d'une part, originalité de l'autre, compliqués par l'échange très vif des formes d'art et par les fréquentes importations des objets d'art. Par conséquent, des formes semblables

apparaissent dans des différents pays de l'aire islamique, y compris l'Inde d'une part, et l'Arabie, d'autre.

PIÈCE DE TROIS FRAGMENTS DE TISSUS

Trois fragments de tissus cousus ensemble. Manque la partie inférieure du plus grand tissu, celui à arcades. La pièce est assez endommagée. Hauteur 0,684 m, largeur 0,648 m, de toute la pièce dans l'état présent. Soie et chanvre ou lin. Fond rouge, en principe, fond de la partie architectonique et des motifs d'une teinte dorée. Musée Czartoryski à Cracovie. Inv. I. 1443, A—C.

FRAGMENT A

L'arcade est formée d'un arc arabe. Elle repose sur les chapiteaux de deux colonnes torsées. Les chapiteaux, dont un seul côté est dessiné sont à trois volutes, remplies de motifs indistincts. Au-dessus des chapiteaux sont placés de vases rouges à deux anses en forme de spirale. De ces vases poussent des tiges à branchettes, rouges, qui aboutissent en des rosettes claires. Dans le champ du „mihrab“, entre les chapiteaux, est placé une lampe, suspendue à l'arc central de l'arcade. La lampe est ornée d'ornements verts. Entre les „lobes“ de l'arcade, à gauche et à droite des chaînettes de la lampe, sont mis deux médaillons dans lesquels est dessiné une sorte de rosace à huit pétales. Une seconde paire d'ornements, beaucoup plus compliqués, se trouve entre les colonnettes.

Les traits les plus frappants de la décoration décrite sommairement sont les suivants: 1) L'arcade; 2) Les colonnettes torsées; 3) Les chapiteaux à volutes; 4) Les vases à tiges; 5) L'ornement entre les chaînettes supérieures; 6) La lampe; 7) Les quatre motifs dans le champ du „mihrab“. Les plus intéressants quant à la forme sont, je pense, les quatre motifs dans le champ du „mihrab“, et celui entre les chaînettes. Sauf ceux-ci, les motifs sont traditionnels.

Les profils d'arcades représentées sur les tissus interprètent d'une façon assez libre ceux des édifices. Donc, en général, il est impossible d'indiquer le modèle du dessin d'une telle arcade, ce-

pendant on peut montrer quelquefois un profil assez semblable sur des tissus. Ainsi, le profil de la nôtre est analogue au profil de la moitié d'un cartouche lobé sur un tapis turque qui serait de la seconde moitié du 16^e siècle ou de la première moitié du 17^e siècle (Bode-Kühnel, op. cit., fig. 88 et p. 145).

Les colonnes torsées apparaissent aussi aux angles ou dans les portails des édifices musulmans. En omettant les édifices perses, citons, par exemple, la médersa d'Ulugh Beg à Samarcande, du 15^e siècle, où des torsades entourent le grand portail et des colonnes torsées se trouvent aux angles de la façade (Glück und Diez, op. cit., pl. 286 et p. 558), ou le portail de la Mosquée Bleue à Tabriz, du 15^e siècle aussi (E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin, 1915, fig. 125), ou celui de la médersa Qara Tai, bâtie en 1251—1252 à Konièh (Diez, op. cit., fig. 154). Mais il existe une différence sensible entre les torsades citées et les nôtres parce que leurs torsades s'élèvent ou des côtés intérieurs ou des ceux extérieurs des éléments architectoniques qu'elles ornent.

Les chapiteaux à volutes du tissu décrit ressemblent à ceux sur le tissu précédent quoiqu'ils possèdent quatre volutes au profil un peu différent. En tout cas, les uns et les autres appartiennent au type ionique du chapiteau, ce qui est facilement explicable dans les arts musulmans, comme j'ai le montré ci-dessus, par l'usage très répandu d'enlever des colonnes des édifices grecs et romains, et surtout des églises chrétiennes, et de les employer dans les mosquées qu'on faisait bâtir. Un excellent exemple du mélange des formes architectoniques nées sur cette voie est offert par les chapiteaux de la mosquée de Sidi Oqba à Kairouan (Diez, op. cit., fig. 64 et p. 51). Le même fait est observable dans l'architecture des Seldjouks (à Konièh), et c'est seulement sous les Osmanlis qu'un tel désordre cesse dans l'architecture turque, quand on puisse distinguer trois ordres architectonique, dont un seul décore ses chapiteaux (Diez, op. cit., p. 127 sq.).

Mais, il ne faut pas oublier que la volute comme motif ornemental apparaît dans les arts industriels musulmans depuis les temps post-sassanides (Pope, op. cit., pl. 38: deux volutes en forme de cornes dans la couronne de reine représentée). Elle devient quelquefois élément d'un motif étant en même temps forme indépendante, par exemple, sur une pierre tombale persane,

datée de l'an 533 H. (1138), à l'intérieur du *mîhrab* représenté (Pope, op. cit., pl. 76), ou, des lignes en forme de volutes sont un élément d'un motif d'une planche en bois sculptée, du 9^e—10^e siècle (Glück und Diez, op. cit., pl. 481, p. 596).

Les vases à tiges avec des rosettes sont différents de ceux sur le tissu décrit ci-dessus (cf. p. 118 sq.). Les premiers motifs sont rendus schématiquement, les tiges à rosettes étant aussi dessinées d'une manière linéaire. Ces tiges n'étaient pas sans doute beaucoup plus longues quoique la partie la plus haute du tissu manque. Les plantes du tissu précédant sont plus richement développées, même si l'on ne tient pas compte des cyprès qui poussent du vase entre elles.

Un motif du vase à plantes, si sec, si primitif même, comme sur le tissu dont nous nous occupons maintenant, est exceptionnel dans l'art copte (A. F. Kendrick, *Catalogue of textiles from burying-grounds in Egypt*, I, pl. IX), et dans celui musulman. Et, même sur les tissus coptes il est souvent très riche, ainsi que sur ceux persans, syriens et turques, sans mentionner ceux de l'Inde du 17^e et 18^e siècle. D'autre part, un dessin schématique de plantes dessinées seules (non pas dans un vase) se voit souvent dans l'art musulman, par exemple, sur des tissus persans du 16^e et 17^e siècle (*Persian Art...*, pl. 70, 81.b) et sur ceux turques (*Victoria and Albert Museum, Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. III) du 16^e siècle, où, en outre, le vase est dessiné d'une manière assez simple.

Le motif placé entre les chaînettes supérieures de la lampe pourrait, peut-être, être pris pour une sorte de palmette assez spéciale, alors qu'il n'est qu'un des types dits de candélabre. Je lui ai consacré une étude (S. J. Gąsiorowski, *Drzewo życia i motyw kandelabrowe w ornamentyce starożytnej* (Das Motiv des Lebensbaumes und die s. g. Kandelabermotive in der antiken Ornamentik—Eine typologische Studie), Bulletin de l'Académie Polonaise des Sciences et des Lettres, Cracovie, 1930, et Tirage à part, 1930, p. 1—10) où je tâchais d'établir les types de ce genre d'ornements (cf. aussi: Zofja Ameisenowa, op. cit.; H. Danthine, *Le palmier dattier et les arbres sacrés*, Paris, 1937). Donc, je voudrais employer ma classification des types que j'ai proposé dans mon étude.

Le motif dont il s'agit est, à mon avis, une combinaison de deux types de ma classification, de celui que j'ai nommé type II, l'arbre sacré réduit, et de celui que j'ai appelé type VII, ornement qui rend un candélabre réel stylisé. Il suit, qu'en maints cas il est impossible d'attribuer un spécimen de ce genre des motifs à un seul type et qu'on doive le classer comme type transitif, c'est-à-dire un type qui joint les caractères de deux types. Certes, dans mon étude antérieure j'ai distingué neuf types, mais quelques-uns de ces types contiennent de sous-types. En outre, dans plusieurs cas une attribution approximative est la seule possible. Naturellement, je ne pense pas qu'il soit nécessaire d'énumérer ici des exemples de tous mes types. Je me bornerai à quelques remarques historiques générales. D'ailleurs, même les spécimens du type II et du type VII, qui nous intéresseraient en égard au notre, présentent des différences sensibles.

Les motifs dits motifs de candélabre, de divers types, sont connus de l'antiquité orientale, depuis le 3^e millénaire, chez les Sumériens, les Babyloniens, les Assyriens, les Phéniciens et les Syriens, et les Hittites. Tous, on peut l'affirmer, dérivent de l'arbre sacré. Ce phénomène se rencontre aussi chez quelques autres peuples asiatiques. Dans l'art grec et romain existent plusieurs variantes, notamment non seulement l'arbre sacré traditionnel mais aussi un motif dessiné plus ou moins exactement d'après un candélabre réel. La tradition hellénistique ne s'éteint pas chez les Romains, et dans l'art byzantin on voit des réminiscences des palmettes et des acanthes grecques (Riegl, *Stilfragen*, Berlin, fig. 129, 149, 154, et autres). Sur les tissus chrétiens d'Égypte on trouve plusieurs types et plusieurs variantes très intéressantes (Gašiorowski, op. cit.; Kendrick, op. cit.; M. Dimand, *Die Ornamentik der ägyptischen Wollwirkereien*, Leipzig, 1924), entre autres, un type presque identique avec le nôtre sur un tissu du 6^e—7^e siècle (Kendrick, op. cit., n° 835, pl. XXXI), donc vers l'invasion arabe. Un type apparenté est offert par l'ornement sur une lampe chrétienne de Syrie (British Museum, *Guide to the Early Christian and Byzantine antiquities*, London, 1921, fig. 21, publié par Dalton). Dans l'art préislamique de la Perse on peut distinguer plusieurs formes de ces ornements, et spécialement de l'arbre sacré traditionnel à l'époque des Sassanides ainsi que des variantes

presque fantaisistes, ou d'autres, simples. Dans cet art hybride, comme dans l'art byzantin, les divers motifs sont combinés de diverses formes.

De l'art arabe de haute époque mentionnons, exceptionnellement, l'extraordinaire palmette à calice qui serait, peut-être, un spécimen des plus développés des types proches du motif „du candélabre“, dans une mosaïque d'arcade du Temple de Jérusalem de l'an 72 H. (691/692) (Diez, op. cit., fig. 81).

Dans l'art persan nos motifs sont si hétéromorphes que leur classification devient de plus en plus difficile. Leur dessin peut être très simple ou très compliqué. La forme de l'arbre existe mais sa signification est déjà nulle. En général, tous ces motifs sont éloignés du notre. Cependant, sur un vase (une assiette) du 13^e siècle, provenant de la trouvaille à Gombad-i-Kabus près de Gurgān (au sud-est de la mer Caspienne) et à Gurgān même, apparaît le type III, proche du notre puisqu'il est sans doute basé sur la forme d'une plante (*Ill. London News*, Sept. 27, 1947, p. 361, en haut), et sur un brocart persan du 17^e siècle (*Persian Art...*, 1931, pl. 82, à droite) l'ornement répété diagonalement est presque analogue avec le nôtre.

Dans l'art turque on trouverait aussi des analogies plutôt vagues: est assez analogue, par exemple, le motif sur une pièce de soie du 16^e siècle (*Les Collections du Musée... des Arts décoratifs*, pl. 40).

Concluons, qu'on a l'impression qu'un tel dessin que le nôtre est assez isolé dans l'art mahométan, ce qu'augmente la valeur du tissu décrit témoignant de l'originalité de son dessinateur.

On trouve des remarques sur la lampe ci-dessus (pp. 116 sqq.). Ici, j'en citerai quelques analogies sur les tissus. On ne voit pas très souvent des lampes suspendues dans un „mihrab“ décorant celui-ci. Les formes de lampes représentées sont assez variées, par exemple sur un tapis persan du 16^e siècle, de Tabriz, est rendue une lampe rouge (Ackerman, op. cit., p. 81); sur le magnifique tapis, dit tapis d'Ardabil, est dessinée une lampe entourée de tiges à feuilles et à fleurs, suspendue par quatre chaînettes (Pope, op. cit., pl. 141; Bode-Kühnel, op. cit., fig. 24; Victoria and Albert Museum, *Guide to the Collection of carpets*, London, 1920, pl. I).

Quant au champ du „mihrab“ représenté sur les tissus, observons qu'on y mettait assez souvent de différents ornements, mais ceux-ci ne remplissaient jamais toute sa surface excepté sur les tissus à mihrab dégénéré, par exemple sur un tapis indo-persan de Vienne (Bode-Kuhnel, op. cit., fig. 47) ou sur un tapis du type dit de cimetière, anatolien, à arc brisé, du 18^e siècle (Neugebauer-Orendi, *Handbuch der orientalischen Teppichkunde*, Leipzig, 1922, fig. 30). En Perse, dans le champ sous l'arc représenté, sur des tapis, sur des nattes, etc., on trouve, par exemple, des vases à fleurs, des bandes à fleurs, des branchettes, des panneaux, des rosettes et même une tablette à inscription, tous ces spécimens étant du temps dès le 16^e jusqu'au 19^e siècle. Le même phénomène apparaît dans l'art turque sur les tapis de prière, comme en Perse. Sur les tapis anatoliens dits de Ghiordes (du 19^e siècle) est quelquefois suspendu un lustre dans le „mihrab“ à formes dégénérées (Neugebauer-Orendi, op. cit., fig. 31; pl. II; p. 54). Tous ces tapis témoignent par leur décor de la persistance de la tradition turcomane, ou nomade en tout cas, et des influences de l'art persan, dans l'industrie textile anatolienne, visibles sur plusieurs produits turques.

Naturellement, une lampe placée dans un „mihrab“ sur des tapis n'est pas un symbole religieux quoiqu'il soit caractéristique qu'on la mette sur des tapis de prière.

Les deux paires d'ornements sous l'arc du notre tissu sont dissemblables. Les deux motifs supérieurs représentent des disques remplis par des rosaces „octogonales“ à petits cercles dans lesquels se trouvent des rosettes. Ceux inférieurs se composent d'une rosette dans un cercle dont sortent deux types d'ornements; ni le premier ni le deuxième ne sont pas communs dans l'art musulman. D'ailleurs, l'arrangement de motifs particuliers dans les deux paires d'ornements n'est pas fréquent.

Le cercle (entendu comme circonférence) et le disque (objet plat et circulaire ou telle surface représentée) sont connus, comme ornements, dans l'antiquité, de divers objets d'art. Bien entendu, nous nous intéressons au cercle et au disque sur les objets d'art. Le médaillon comme tel n'entre pas dans nos considérations.

Le cercle apparaît très tôt dans l'art de l'Asie et de l'Égypte. Certes, il est impossible de le classer puisque le seul moyen de

le faire serait d'accepter comme critère son diamètre et éventuellement sa couleur. Mais on peut classer les cercles selon leur fonction s'ils appartiennent à une composition, ce que serait superflu dans notre cas car nos cercles sont isolés.

Le cercle paraît dans le Grande Fresque de Teleilat Ghassul (Albright, *The Archaeology of Palestine*, 1949, fig. 12) du 4^e millénaire; à l'époque du bronze, au 3^e millénaire, sur la céramique de Béloutchistan (Stuart Piggot, *Prehistoric India*, Harmondsworth, 1952, fig. 25); en Égypte, des cercles concentriques — sur les vases prédynastiques; le même — sur la céramique d'Anatolie (Bossert, *Altanatolien*, No 1060: une coupe de Phrygie); et ainsi de suite dans l'art antique. Il était en vogue dans la décoration grecque et romaine; on le voit, par exemple, sur un ossuaire de la Palestine (Albright, op. cit., pl. 30), hellénistique, et sur une lampe en terre cuite de Syrie (Dalton, op. cit., fig. 21), et surtout sur les tissus coptes. En Perse, l'art achéménide l'a employé aussi (Pope, op. cit., pl. 46, en bas; Sarre, op. cit., pl. 97). Dans la décoration des tissus coptes sa fonction est devenue variée: il est motif isolé ou élément d'une composition, et il contient parfois de divers types d'ornements (vide: Kendrick op. cit., I, Pl. I—V, VII, etc.; III, Pl. I, IX, XVI, XVIII, XXI, XXIII, XXVI, XXXI).

Le disque (entendu comme surface) apparaît aussi sur de différents objets d'art de l'antiquité en Asie et en Égypte.

Dans l'art musulman, la forme d'un simple cercle n'est pas fréquente. Je dirais que la tendance de couvrir toute la surface d'un objet d'art, vase, tissu, plaque en métal, pierre tombale, etc., poussait les artistes à faire entrer les cercles dans un système élaboré, sinon compliqué, de motifs. On l'observe dans la décoration architectonique quoique le cercle isolé y ait été rare. Et encore, en Perse islamique, une certaine tendance centrifuge, observable dans plusieurs compositions compliquées empêchait les artistes à employer une forme abstraite toute seule. Mais, des formes à base de cercle, de lobes et de lignes courbes sont dans l'art persan caractéristiques.

Notons premièrement quelques cercles dans la décoration architectonique musulmane: des petits cercles renfermant des points sont placés entre divers motifs de la mosaïque de l'an 72 H.

(691—692) de l'arcade du Temple à Jérusalem (Diez, op. cit., fig. 81); une frise de cercles à figures géométriques et à rosettes centrales, liés par de petits cercles à rosettes dans la mosaïque du tambour du même Temple de l'an 418 H. (1027) (Diez, op. cit., fig. 84); un système à cercles purement géométrique, au dessus de l'arc de la *qibla* de la médersa du sultan el-Guri de l'an 1503 au Caire (Diez, op. cit., fig. 202). Ces exemples démontrent les divers modes de l'emploi du cercle dans la décoration des édifices musulmans.

Le motif du disque, sculpté, en mosaïque, etc. est plus fréquent. On le trouve sur la façade du palais de Mchatta du 8^e siècle ou dans la décoration de quelques mosquées du Caire. En Perse, le caractère de l'art sassanide ne permet pas de se servir de cette forme plus souvent, mais pendant la période musulmane naissent de différentes décorations à système géométrique à cercles, comme celui sur la mosaïque en briques du mausolée de Mumine Chatun à Nachotchewan (sur le lac d'Ourmiah) de l'an 1186, ou dans la coupole du tombeau de Khwaja Imad ad-Din de l'an 1390 à Qum (Diez, p. cit., fig. 97; Pope, dans *Bulletin of the Iranian Institute*, Dec. 1946, fig. p. 181).

Dans l'art turque, des grands disques à inscriptions sont enfoncés au-dessus de la porte d'entrée de la Indche Minare à Konièh de l'an 1258 (Diez, op. cit., fig. 159, p. 12); des disques sont mis sur la façade d'une médersa à Siwas (Diez, op. cit., fig. 162, p. 12). Beaucoup plus frappant est le système géométrique des grilles en bois à cercles et à lignes droites au-dessus de l'entrée principale de la mosquée de Mourad II à Brousse (H. Wilde, *Brussa*, Berlin 1909, fig. 219, 220), ou le plafon d'une maison à Brousse, où un cercle est au milieu d'une rosace entouré par un cercle (Wilde, op. cit., fig. 176); donc, dans ces compositions la décoration seldjouque paraît redevable à la Perse. Chez les Osmanlis mentionnons le grand cercle à rosaces à l'intérieur de la mosquée du sultan Souleiman I à Constantinople de l'an 1556.

Quoiqu'il en soit, il paraît que le cercle isolé et le disque isolé ne jouent pas un rôle important dans la décoration architectonique des peuples islamiques, mais qu'ils soient des facteurs considérables dans les compositions à décor géométrique.

On observe le même phénomène dans les arts dits appliqués. Sans doute, quelques classes d'objets d'art se prêtent à se servir de ce type d'ornements qu'est le cercle, comme les coupes, certains objets en métal, la joaillerie (boucles d'oreilles, pendentifs), etc.

On peut, je pense, omettre de citer les coupes sassanides sur lesquelles le cercle est dessiné, mais je voudrais citer une coupe indo-bactrienne du nord-ouest de l'Inde, du 3^e—4^e siècle de n. è., au British Museum (Sarre, op. cit., pl. 114), à deux cercles concentriques, et un très intéressant plateau en argent à cercle entouré de cercles, imitation islamique d'une coupe sassanide (Sarre, op. cit., pl. 141). La céramique persane divise la surface des coupes par des cercles de la même manière qu'ont fait les Perses de l'époque sassanide en l'enrichissant souvent des motifs nouveaux. Ainsi, les coupes de Rayy, Kashan et d'autres centres de production céramique aux 10^e—14^e siècle produisent des coupes décorées de zone à cercles, ou mettent un disque au fond de la coupe en entourant sa surface d'un cercle, ou en la divisant d'une autre façon par un cercle central. À la même catégorie ornementale appartient une coupe postérieure, du 16^e ou 17^e siècle, de Daghestan (*Persian Art...*, pl. 57). Au 18^e siècle les céramistes persans décorent leurs coupes de la même manière, c'est-à-dire du cercle ou de cercles. On voit d'autres spécimens de cet ornement sur les verres, sur les pierres tombales, sur les objets en métal, etc. (Pope, op. cit., pl. 56, 106). Sur les tissus, on en peut indiquer des exemples quoiqu'il n'y soit pas en usage fréquent ni élément important. Et, dans des compositions telles qu'offre un damas sassanide du 6^e—7^e siècle (*Persian Art...*, pl. 68, en haut) on peut trouver le modèle du décor d'un tissu de soie persan du 11^e—12^e siècle, puisqu'il répète le schème ancien par la disposition des grands „médaillons“ entre des cercles. D'autre part, un arrangement original apparaît sur un brocart persan du 16^e ou du 17^e siècle, où des „médaillons“ décorés sont mis côte à côte, et entre ces ornements sont placées des fleurs stylisées.

Sur l'autre bout du monde musulman, au Maroc, à côté de la „polygonie“, le cercle se trouve aussi, par exemple, dans la décoration de la façade de la Fontaine Nejjarine à Fez, et dans d'autres décorations (Georges Vidalenc, *L'art marocain*, Paris, 1925, pl. VIII, IX, X), ou sur un plâtre sculpté du 14^e siècle de Meknès,

orné d'un grand cercle quatre fois interrompu par de petits cercles qui ressemblent à des roues (Vidalenc, op. cit., pl. XIII).

Enfin, est caractéristique le fait que le cercle et le disque sont presque absents sur les tapis persans, ce qu'on pourrait expliquer par les tendances plutôt naturalistes de l'art persan, surtout depuis le 15^e et le 16^e siècle. Le même fait est apparent sur les tapis du 19^e siècle, turques d'Anatolie, caucasiens, de l'Asie centrale, quoique un décor géométrique y règne presque à outrance. Donc, le système géométrique, favorisé par l'art arabe de l'Égypte, de la Syrie et du Maghreb, admettait le cercle, mais l'art du 18^e et 19^e siècle des peuples d'origine turque ou turcomane, quoique imbu de géométrie, ne l'employait pas. À cette période, l'influence perse sur l'art turque a été faible, et dans les tissus presque nulle.

Restent à expliquer les ornements inférieurs sous l'arc. Leur petit cercle central à rosette n'a rien d'extraordinaire, mais leur zone extérieure composée de deux motifs alternés présente un aspect assez singulier. Je ne doute pas que le plus grand de ces motifs, celui de trois feuilles à bouts pointus n'appartienne aux types dits de grenade (*Punica granatum*), mais je pense que le dessinateur n'avait pas, sans aucun doute, conscience quelles étaient l'origine et la signification du motif qu'il a employé.

Quant aux grenadier et la grenade représentés dans l'art, on en distingue quatre ou même cinq types qui, au courant du temps, peuvent perdre leur signification en changeant leurs formes. C'est sont: 1) l'arbre (le grenadier), 2) la grenade, 3) la grenade à feuilles, 4) les feuilles du grenadier seules, tous ces types étant dessinés ou d'après des modèles naturels ou stylisés. De plus, on pourrait y ajouter le grenadier „réduit“. D'autres complications arrivent aussi, par exemple, la grenade peut ressembler au lotus, on la représente avec deux, ou trois ou cinq feuilles, etc. Mais la forme qu'on doit considérer classique est, en général, stable. Elle donne une image plutôt fidèle de la coupe verticale de ce fruit avec trois feuilles pointus. Une autre forme assez fréquente sont les trois feuilles seules. Ces deux formes ont été héritées par l'art de l'Orient de la forme de grenade assyrienne.

Le grenadier est originaire du Proche Orient (N. J. Vavilov, *The origin, variation ... of cultivated plants*, „Chronica Botanica“, vol. 13, No 1/6, Waltham, Mass., U. S. A., 1949/50, p. 34,

No 59), c'est-à-dire son „centre“ d'origine aurait été l'aire occupée par l'Iran, les élévations du Turkménistan, la Transcaucasie et l'intérieur de l'Asie mineure. Quant à celle-ci il me paraît impossible que les grenadiers y puissent être. D'autre part, selon Szafer (Wł. Szafer, *Zarys Geografii Roslin* (Esquisse de la géographie des plantes), Warszawa, 1949, p. 139) le grenadier s'empara de toute l'aire méditerranéenne. Il vit certainement en Afrique du Nord, en Espagne, et en France. Et l'archéologie nous donne des preuves que le grenadier existait en Syrie au 2^e millénaire (vide infra), en Louristan vers l'an mille av. n. e. qu'il était connu par les Phéniciens et qu'en Égypte il ne s'acclimata que pendant la 18^e dynastie, étant connu en Assyrie (cf. A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London, 1934, p. 38; V. Loret, *La flore pharaonique*, 2^e éd., 1892, pp. 76—77). En outre, au moins en Assyrie (cf. F. Basmadski, *Landschaftliche Elemente in der Mesopotamischen Kunst des IV. u. III. Jahrtausends*, Basel, 1943; R. Campbell Thompson, *Assyrian Herbal*, London, 1924) le grenadier a été arbre sacré, et la fréquence du motif de grenade dans l'art de Louristan pourrait indiquer qu'il avait le même caractère en Perse, quoique il n'appartienne pas aux formes botaniques représentées dans les paysages peints dans les miniatures persanes (cf. E. Diez, *Die Elemente der Persischen Landschaftsmalerei u. ihre Gestaltung*, dans: Strzygowski, *Kunde, Wesen, Entwicklung*, Wien, 1922, p. 121). En tout cas il croît dans les contrées chaudes de la Perse (Clément Huart, *La Perse antique et la civilisation iranienne*, Paris 1925, p. 9) ainsi qu'au nord, dans le Mazendéran.

Les exemples suivants du motif de grenade seront présentés pour illustrer l'histoire de cet ornement.

Du Louristan citons des épingles en bronze avec têtes en forme d'un disque orné, sur lequel on voit des grenades. Sur un tel disque d'environ l'an mille, de la région aux environs de Kuh-i-Dasht — des festons à feuilles de grenade, aux autres ornements et à scènes à figure d'une divinité (Ackerman, op. cit., p. 112); sur un autre disque de la même classe des bronzes — une couronne de pommes du grenadier et des feuilles qui entourent un masque de lion, des animaux, etc. (Ackerman, op. cit., p. 115); sur un troisième de la même classe — un masque humain radié dans une couronne

à grenades alternées avec des feuilles (Ackerman, op. cit., p. 116); Ackerman, dans: *Parnassus* 12, N° 2, Febr. 1940); sur un quatrième disque — un masque de lion au centre d'un feston en forme de couronne à grenades „dégénérées“ (Ackerman, op. cit., p. 534). D'environ l'an 800 av. n. è. est un disque en terre, gravé, dont les zones principales contiennent des grenades et d'autres motifs. Il n'y a aucun doute que l'art de Louristan était imbu des motifs qui avaient une signification religieuse, maintes formes étant des symboles (Pope, op. cit., p. 14). L'association avec l'art assyrien dans l'iconographie et dans le style, et même dans l'architecture (temple de Surkh Dum) de cette contrée est clairement visible (Pope, op. cit., p. 16).

De l'Assyrie seront suffisants seulement quelques exemples-types, ceux-ci étant, sans doute, la base de formes de la grenade dans tous les arts postérieurs, notamment en Perse, en Syrie, en Égypte (si ce motif a vraiment existé dans ce pays dans l'antiquité pré-grecque), chez les Nabatéens, en Afrique romaine, dans l'art chrétien oriental et dans l'art byzantin, ainsi que dans l'art musulman et celui de l'Europe occidentale. Nous omettrons le grenadier en forme d'arbre „réduit“, représenté sur les cylindres-sceaux assyriens (Dimand, op. cit., p. 64), mais nous décrirons les formes classiques du notre ornement.

Le type assyrien a deux variantes fondamentales. La première, la plus importante, se compose d'un disque surmonté des trois feuilles à bouts pointus. La deuxième est le même disque à feuilles, mais il est répété plusieurs fois, tous les disques étant liés en bas par des demi-cercles; une bordure en résulte tant plus que d'autres motifs s'étendent en bas et en haut du système décrit. C'est la première variante qui fait type, mais la deuxième montre l'emploi plus large de ce motif dans l'art ornemental. En outre, on ne doit pas oublier que les grenades sont aussi représentées d'après des modèles naturels, ce que puisse illustrer un relief du palais du roi Sennachérib (705—681) à Ninive, où des serviteurs apportent la nourriture, notamment des brochettes de grenades (ou du nêfle), des grenades, des raisins, etc. (Contentau, *Manuel d'archéologie orientale*, I, fig. 22).

Que le grenadier ait été acclimaté en Syrie est confirmé par les reliefs dans le „Jardin Botanique“ du Temple de Thoutmès III

à Karnak, une petite salle sur les murs de laquelle ce roi fit sculpter les plantes et les animaux apportés en Égypte lors de ses exploits dans ce pays, entre autres les grenades et le raisin (Contentau, *Civilisation phénicienne*, Paris, 1926, p. 34). D'autre part, il y a des motifs dans l'art pharaonique de l'Égypte qui accusent des ressemblances avec ceux assyriens, p. ex., sur une tapisserie en couleurs de la 18^e dynastie (W. M. Flinders Petrie, *Les arts et les métiers de l'Ancienne Égypte*, Bruxelles—Paris, 1915, fig. 170); il se peut qu'un autre motif égyptien ait été aussi en connexion avec le motif de grenade assyrien (Riegl, op. cit., fig. 37), mais c'est seulement à la période gréco-romaine, et surtout à celle chrétienne, qu'en puisse s'assurer de l'existence de ce motif en Égypte.

Un fait très important, à la même période, est une tapisserie perse en laine décorée d'une figure de chèvre et de palmettes à grenades et à lotus, trouvée lors de fouilles en Égypte (*Survey of Persian art*, I, pp. 708, 715, fig. 249).

De l'époque sassanide, un revêtement en stuc du palais sassanide du 4^e siècle à Kish en Mésopotamie offre une croix diagonale de quatre grenades parmi des feuilles (*Survey of Persian art*, I, p. 613, fig. 190); un jarre, sassanide ou du début de l'Islam — un palmier conventionnel flanqué de grenadiers qui seraient les arbres de la lune et du soleil (*Meisterwerke muhammedanischer Kunst*, II, pl. 130, A). Et, parmi les peintures sassanides à Bamiyan en Afghanistan, de derniers siècles des Sassanides, il se trouve une à grenade en forme réduite; ce serait le symbole de fertilité d'Anahit, enfin telle est l'interprétation proposée (Benjamin Rowland, Jr., *The dating of the Sasanian paintings at Bamiyan and Dukhtar-i-Nushirvan*, dans: *Bulletin of the Iranian Institute*, Dec. 1949, fig. p. 39). Donc, l'art bouddhique de Bamiyan absorba les symboles religieux de la Perse sassanide. De l'époque des Parthes, ou de celle sassanide, est une curieuse figurine de femme soutenant un enfant; la couronne de la femme est décorée d'une grenade entre des ailes (*Survey*, I, p. 217, fig. 48. a), il est donc bien probable que la figurine avait un sens symbolique. Et, la couronne de la reine représentée sur une coupe post-sassanide est composée de deux spirales entre lesquelles est placé un ornement dont la forme rappelle celle de la grenade

à trois feuilles (Pope, op. cit., pl. 38; Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1922, pl. 11, y voit le roi Jezdegerd II ou Balach et sa reine, donc il date la coupe du 5^e siècle).

En se basant sur ces observations il semble qu'on puisse émettre l'opinion que c'était l'art mésopotamien qui donnait les modèles de formes de grenade à l'art antique du Proche Orient, et que l'art perse de l'époque sassanide était une des sources les plus importantes, ou, probablement, la plus importante, pour celui de premiers siècles de notre ère.

Le motif de grenade existait aussi à l'Ouest. En Nabatène, sur un relief de style hellénistique oriental à Suweda, on voit deux frises à rinceaux, dont le supérieur est à grenades, l'inférieur à grenades et aux autres fruits (Dimand, op. cit., p. 51), ce qui démontre que l'art arabe du 1^{er} siècle de n. è. en Nabatène puisait quelques-uns de ses motifs de l'art gréco-romain. D'ailleurs, d'autres faits l'attestent.

De Tunisie, ce sont les mosaïques du 3^e siècle de n. è. (au Musée Aloloui), p. ex., qui sont décorées sur les bordures de rinceaux auxquels s'attachent de différents genres de fruits et de fleurs, parmi lesquels des grenades (Dimand, op. cit., p. 58). À comparer seraient, peut-être, les rosaces à quatre éléments faits de trois feuilles d'acanthé ressemblant aux motifs de grenade, dans un panneau sculpté romain (ou byzantin?) (Riegl, op. cit., p. 315, fig. 173).

La grenade était un symbole religieux non seulement dans l'Ancien Orient mais aussi chez les Grecs et les Romains. Chez les Grecs elle était l'attribut de Perséphone qui ayant mangé des graines de grenade fut obligée de devenir l'épouse du Hadès (H. J. Rose, *A Handbook of Greek Mythology*, London, 1928, p. 92). Chez les Romains la grenade était le symbole de Junon (Iuno Pronuba) ce qui peut être expliqué par la couleur rouge de ses fleurs et par le grand nombre de graines qu'elle contient. Elle peut accompagner aussi une autre divinité romaine: un fragment d'une stèle votive à Saturne au Musée du Louvre (n° 1965, au Département des Antiquités grecques et romaines) représente un personnage dont la tête est surmontée d'un croissant, de deux oiseaux, d'une grenade, etc.; la stèle provient de Djidjelli (à l'est de Bougie), ancien comptoir phénicien, il est donc

probable que l'art romain d'Afrique ait connu le motif de grenade par l'intermédiaire des Carthaginois qui l'apportèrent de la Phénicie.

Entre parenthèses: une monnaie juive présente une branche de grenadier (Regling, *Antike Münzen*, 1922, p. 46).

De l'art chrétien de premiers siècles les meilleurs spécimens du notre motif viennent de l'Égypte, p. ex.: les éléments architecturaux, du 6^e siècle, du monastère copte de Baouit en Moyenne Égypte sont décorés de combinaisons de motifs géométriques et végétaux; parmi les fruits les plus fréquentes sont les grenades et les grappes de raisin (Jacques Vandier, *Les antiquités égyptiennes au Musée du Louvre*, Paris, 1948, p. 26—27); un tissu copte du 3^e (?) siècle est décoré d'une bordure à rinceau, aux enroulements duquel pendent des grenades, des figues, etc. (Dimand, op. cit., fig. 19, p. 56); un autre tissu, du 3^e—4^e siècle, a un panneau carré dont la bordure est décorée d'entrelacs à différents motifs y inscrits, parmi lesquels on voit des grenades (Dimand, op. cit., fig. 8, p. 57); un tissu de soie du 4^e—5^e siècle, à figure d'un cavalier dans un cercle, est entouré d'une bordure dans laquelle sont réparties des grenades isolées, dont l'une avec deux feuilles, et des poissons et des oiseaux; les grenades sont rouges, et leur dessin est très net; ce tissu est, sans doute, un des meilleurs exemples du naturalisme de l'art copte de ce temps (Reproduction du Victoria and Albert Museum). Tout autre est un tissu à l'arbre sacré dont les branches inférieures portent des grenades stylisées (Dimand, op. cit., fig. 60 d, p. 64), ce qui montre la tendance à l'abstraction dans l'art copte de derniers siècles avant l'arrivée des Arabes en Égypte.

De l'art byzantin en Europe, serait à comparer un intéressant motif du plancher de Sainte Sophie à Constantinople, formé de demi-palmettes et d'un tronc d'arbre portant entre ceux-ci trois feuilles en formes de feuilles du grenadier (Riegl, op. cit., fig. 154).

Il suit de l'énumération des divers exemples du motif de grenade que nous avons tâché d'ordonner que dans l'art antique et dans l'art chrétien oriental de premiers siècles il a été très répandu sur tous les territoires dont s'empara l'Islam. Il est donc frappant qu'il n'a pas été très en vogue dans l'art musulman,

pas même en Perse dont l'art hérita tant d'autres motifs des arts pré musulmans, et, où, notamment en Louristan ancien, la grenade était fréquente dans l'art.

Citons de l'art persan, p. ex., une coupe du 10^e siècle, ornée d'une inscription entre des grenades (*Survey*, V, pl. 572; p. 1486); une coupe du 9^e—10^e siècle, de Rayy, à doubles grenades qui forment un arbre „artificiel“ entre des branches à feuilles (Ackerman, op. cit., p. 145); un tissu de la tente dite Tente Sanguszko, du 16^e siècle, au The Textile Museum of the District of Columbia, à palmette de grenade avec lotus y inscrit (Ackerman, op. cit., p. 186); un tapis du 17^e siècle à fleurs du lotus et du grenadier alternées (*Survey*, VI, pl. 1068); un autre tapis à fleurs, du 17^e siècle, à bandes des plantes en fleurs, notamment des narcisses, des roses, des campanules, et des arbustes, ainsi que de petits grenadiers portant des fruits (Ackerman, op. cit., p. 60); une boucle d'oreilles, des Kourdes, contemporaine, à petites boules en forme de grenades (Ackerman, op. cit., p. 554).

Mentionnons, parmi les spécimens turques quelques-uns à motif de grenade distinct, en premier lieu ceux dessinés d'après des modèles naturels: une coupe turque décorée de six grenades à feuilles et en fleurs (*Meisterwerke*, II, pl. 114; Glück und Diez, op. cit., pl. 426.2); un brocart du 16^e ou du 17^e siècle, décoré de grenades avec cinq feuilles inscrites dans des cartouches avec des tulipes, etc. (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XII); un autre brocart du même temps, décoré de grenades avec cinq feuilles entre des plantes à feuilles et à fleurs (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XIV); un tapis turque du 16^e siècle, orné de grenades avec trois feuilles sur la bordure, plus stylisées que les exemples cités jusqu'ici (*Meisterwerke*, I, pl. 76; Glück und Diez, op. cit., pl. 401); un brocart du 16^e siècle, à cartouches entre lesquels se trouvent des tulipes et des grenades avec trois ou quatre feuilles, plutôt stylisées (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. IV).

Je ne crois pas que notre motif ait été répandu dans l'art de l'Égypte mahométane, mais on peut prendre en considération quelques bordures à rinceaux en stuc de la mosquée d'Ibn Touloun au Caire qui contiennent des motifs en formes de palmet-

tes composées de trois feuilles, proches des types des feuilles du grenadier (Riegl, op. cit., fig. 166).

Pour compléter cette revue des types, constatons que l'histoire du motif de grenade ne finit pas en Orient; cette forme est très en vogue en Europe depuis le 14^e siècle sur les tissus de France et d'Italie, et elle est une forme ornementale importante de l'art textile de la Bourgogne du 15^e siècle. Elle disparaît de l'art européen au 17^e siècle. (vide: Ks. Longin Żarnowiecki, *Historia tkanin jedwabnych*, Kijów, 1915, fig. 37 et autres). Il n'y a aucun doute qu'elle n'ait été basée sur les motifs de grenade dits mauresques (Żarnowiecki, op. cit., fig. 32, 35).

Quant au tissu dont les formes décoratives ont été décrites ci-dessus je propose de l'attribuer à la Turquie quoique je ne sache exclure complètement son origine égyptienne, et de le dater du 16^e—17^e siècle. En faveur de la Turquie j'avancerai les arguments suivants: 1) une certaine tendance au dessin linéaire apparente surtout dans la forme des vases et de celle des tiges, ainsi que dans l'emploi des rosettes au lieu des fleurs sur les tiges. Un semblable traitement des tiges et des vases apparaît sur un brocart de la fin du 16^e siècle (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XIII), et des rosettes sur des tiges en place des fleurs sur une pièce de soie, dite de Brousse, du 16^e siècle (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 40). 2) Le coloris: fond rouge, les motifs en rouge, vert, blanc et bleu. Un tel, ou presque tel, coloris est caractéristique des plusieurs tapis turques du 16^e et 16^e—17^e siècles, par exemple: d'un tapis de prière du 16^e siècle (*Meisterwerke*, I, pl. 74; Glück und Diez, op. cit., fig. 399, p. 574); d'un tapis en laine dont la bordure montre des arbres et des grenades (*Meisterwerke*, I, pl. 76; Glück und Diez, op. cit., pl. 401, p. 575); d'un tapis du type dit Uchak, d'Anatolie, à décor géométrique, du 16^e—17^e siècle (*Meisterwerke*, I, pl. 76; Glück und Diez, op. cit., pl. 396, p. 574). Tous ont le fond rouge, et les autres couleurs sont les mêmes que sur notre tissu, sauf le jaune qui y manque. 3) La tendance anti-réaliste dans les quatre motifs sous l'arcade. 4) L'insertion de ces motifs dans le „mihrab“, et, peut-être, l'emploi du disque (assez fréquent en Turquie avant le 17^e siècle). 5) Le manque de compréhension dans l'arrangement de motifs, par exemple, le fait que le motif

du „candélabre“ est mis entre les chaînettes. D'autre part, pour l'attribution à l'Égypte, la ressemblance du tissu décrit avec celui décrit plus haut, n'est pas suffisante. D'ailleurs, ce n'est pas la première fois qu'on doit choisir entre la Turquie et l'Égypte.

Les observations sus-dites indiquent que le tissu quoique très intéressant du point de vue de ses formes ornementales, n'est pas une oeuvre d'art éminente.

FRAGMENT B

Bordure d'un tissu. Deux grands motifs principaux alternés, et deux motifs subordonnés. Les deux premiers: A) Octogones formés d'un carré horizontal et d'un carré placé sur la pointe contenant un polygone lobé dans lequel se trouve un second polygone lobé dont les angles sont liés par des lignes au point d'intersection au centre du motif; des lobes se trouvent dans les angles extérieurs de l'octogone extérieur. B) Motif composé d'un cartouche allongé à volutes de part et d'autre, dans lequel est inscrite une sorte de rosace à volutes; au centre, un carré placé sur la pointe. Les deuxième motifs: a) Petits carrés concentriques qui servent de ligatures entre les premiers motifs; b) Rosettes de part et d'autre des carrés concentriques placés au-dessous et au-dessus des carrés sus-dits.

L'arrangement de motifs et les motifs A et B sont originaux. La bande n'appartient pas, sûrement, au tissu inférieur de la pièce. Quant à l'arrangement on pourrait comparer celui sur des planches sculptées du palais fatimide au Caire, du 11^e—12^e siècle, au Musée Arabe du Caire (Glück und Diez, op. cit., fig. 478. b. c.) à cartouches allongés et à polygones lobés, contenant, les premiers et les seconds, des scènes figurales et des animaux, et une autre planche sculptée de l'Égypte, du 9^e—10^e siècle, à rectangles allongés horizontalement, alternés avec de petits rectangles du même type; donc, dans le second cas la ressemblance consiste seulement dans le mode de placer les ornements. Quant au motif B, une analogie assez lointaine se trouve dans le décor en émail d'un calice syrien d'environ l'an 1400, notamment pour la „rosace“. Enfin, l'alternance de grands cartouches remplis des rosettes et d'ornements végétaux et des cercles décorés, les uns liés aux

autres par de petits rectangles, se voit sur un tapis turque du 16^e siècle (A. F. Kendrick, *Guide to the collection of Carpets*, Victoria and Albert Museum, London, 1920, pl. XIII).

Je pense que notre fragment appartenait à un tissu turque, du 16^e siècle probablement.

FRAGMENT C

Un seul rang de grandes tulipes stylisées. Probablement Turque, 16^e ou 17^e siècle. On trouvera des remarques sur l'histoire du motif de la tulipe ci-dessous, p. 145 sqq.

VELOURS

Trois fragments d'un tissu, cousus ensemble. Les ornements du fragment supérieur ne s'accordent pas avec ceux du fragment médian. Longueur 0,295, largeur 0,83 mm. Le tissu complet a été sans doute plus grand. Fond blanc, dessin cramoisi et vert. Musée Czartoryski à Cracovie. N^o de l'Inventaire I. 775. Le tissu a été mentionné par moi-même dans une courte notice (S. J. Gąsiorowski, *Zabytki sztuki Islamu w b. Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, dans: *Sprawozdania Polskiej Akademii Umiejętności*, Tom. LIII (1952), n^o 3, p. 122).

Le décor du tissu est formé de trois rangs des grandes rosaces aux contours semblables mais aux motifs intérieurs différents. Les rosaces du premier et du troisième rang ont au centre une sorte de rosette à formes géométriques dont sortent quatre tulipes et quatre oeilletons, et les rosaces du rang médian ont la même rosette au centre, dont sortent quatre oeilletons et quatre jacinthes. Entre les rosaces se trouvent de petites étoiles, et à chaque rosace est ajouté un ornement à trois jacinthes. Donc, il est probable qu'on doive placer le tissu horizontalement parce que son effet esthétique serait dans cette position plus accentué. Tous les motifs sont isolés.

La disposition diagonale de grands motifs qui ne sont pas contigus n'est pas une invention de l'art musulman. Elle apparaît sur des tissus coptes, par exemple sur un tissu du 5^e—6^e siècle

(Kendrick, op. cit., II, pl. XXIX, n° 580), mais ses motifs sont semblables. Sur d'autres tissus coptes des motifs semblables aussi sont disposés diagonalement en losanges contigus formés de bandes ornementales (Gašiorowski, op. cit., fig. 47, 48). Enfin, une disposition en carrés contigus, diagonale, est aussi connu par l'art copte (Gašiorowski, op. cit., fig. 50).

Le même phénomène est observable dans l'art persan, quoiqu'il n'y soit pas fréquent, par exemple, sur un tissu du 12^e siècle (Pope, op. cit., pl. 69), à grands cartouches ovales isolés, diagonalement disposés, contenant de différents motifs végétaux et animaux dans chaque rang; sur un tissu du 13^e siècle, à même disposition de motifs semblables (Pope, op. cit., pl. 73); sur un tissu du 17^e siècle (Pope, op. cit., pl. 154), à disposition diagonale des vases à fleurs, semblables. Sans doute, en Perse, une telle disposition est assez rare.

Dans l'art turque, par contre, l'alternance diagonale de grands motifs ainsi que l'isolement total (ou presque total) sont fréquents. L'alternance diagonale de grands motifs quoique non pas des rosaces, se voit par, exemple, sur un tapis seldjouk du 13^e ou 14^e siècle (Bode-Kühnel, op. cit., fig. 56); sur un costume d'enfant du 16^e siècle (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. VI. 2), à motifs dissemblables; sur un brocart de la fin du 16^e siècle (libro cit., pl. XIII. 1). Les motifs de tous ces tissus sont isolés.

Plus ou moins analogues à nos rosaces sont celles sur un tissu d'Asie mineure du 17^e siècle (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 11) ou sur celui, anatolien aussi, de la fin du 16^e ou du début du 17^e siècle (Victoria and Albert Museum, *Guide to the Collection of Carpets*, pl. XXI). Plus ou moins analogues aux nôtres sont les tulipes et les oeillets dessinés sur le brocart du 16^e siècle, mentionné plus haut, et sur un velours dit de Scutari, du 16^e siècle aussi (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 44.b). À nos jacinthes il y a maints spécimens analogues.

Or, je pense qu'en prenant en considération les analogies énumérées ci-dessus, et surtout l'isolement total de nos rosaces, leur forme, leur disposition diagonale, et le coloris du notre tissu, on doit le dater du 16^e siècle, probablement de sa seconde moitié, ou même du début du 17^e siècle.

L'histoire de trois motifs végétaux dont les grandes rosaces sont décorées est beaucoup plus courte de celle des motifs considérés jusqu'à présent.

Parmi les représentations extrêmement nombreuses des plantes à fleurs celles de la tulipe appartiennent à celles dessinées d'une manière distincte. L'histoire de ce motif n'est ni longue ni compliquée. L'antiquité orientale ne le connaît pas, et l'art musulman l'emploie à une période plutôt basse. C'est exceptionnel s'il apparaît avant le 16^e siècle (p. ex., sur une coupe en faïence du 14^e siècle de la Syrie du nord (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 66). En Perse musulmane, la tulipe est assez rare sur les tissus, tapis, coupes, etc., quoique les artistes montrent des fleurs des maintes espèces. Est-ce parce que la coupe verticale de la tulipe est plutôt rigide, et les Perses aiment les plantes à fleurs délicates et dessinent toutes sortes des combinaisons de motifs végétaux? Elle apparaît, p. ex., sur un tissu à raies du règne du Shah Abbas I (Ackerman, op. cit., p. 82), où des troncs d'arbres portent des tulipes et des roses dans une raie, et dans l'autre il y a des pavots alternés avec des iris. Au 17^e siècle, la tulipe est dessinée plusieurs fois sur des tissus, par exemple, dans des bouquets avec des roses ou d'autres fleurs (Survey, III, p. 2116; fig. 694.a), ou, dans un bouquet mis dans un vase, à côté des iris et des roses, d'un naturalisme prononcé (Ackerman, op. cit., p. 183), ou à côté des pavots, des roses, des oeillets, des iris, sur un tissu dont la bordure est ornée de pavots et de violettes (Survey, III, p. 2138; VI, pl. 1081). Sur une pièce de soie de Yezd, du 17^e siècle, dont toute la surface est décorée de plantes en fleurs, la tulipe est groupée avec des lis, des iris et des jasmins (*Brief Guide to the Persian woven fabrics*, Victoria and Albert Museum, pl. XV); sur un brocart du 17^e ou 18^e siècle, elle est groupée seulement avec des roses. Ces deux spécimens se distinguent par le réalisme de leur dessin. En tout cas, la tulipe n'est pas un ornement important sur les tissus persans, et elle est encore plus rare, par exemple, sur les carreaux en faïence (Ackerman, op. cit., p. 78: panneau à vase avec des arabesques, flanqué d'un cyprès et d'un autre arbre, avec des tulipes et d'autres fleurs).

Le rôle de la tulipe comme motif décoratif est beaucoup plus intéressant dans l'art turque. Sa forme y est assez diversifiée, et

il est possible d'en établir quelques types. En premier lieu, on peut les diviser en trois classes: la première embrasserait les motifs de tulipe dessinés d'après des modèles naturels, la deuxième, ceux rendant plus ou moins exactement seulement les traits essentiels d'une tulipe en fleurs; la troisième, ceux qui représentent la tulipe en forme linéaire. Donc, les deux premières classes montrent généralement cette plante en mouvement, comme si elle aurait été poussée par le vent, la troisième fait du motif de tulipe un ornement subordonné immobile. Notons, que c'est surtout aux 16^e et 17^e siècles que le motif de tulipe apparaît sur les tissus et sur les carreaux en faïence, et qu'il y est très fréquemment accompagné d'autres plantes fleurissantes, caractéristiques des tissus turques, notamment d'oeillets, de jacinthes et de roses; ainsi, sur la bordure d'un tapis turque du 16^e siècle on remarque que les tulipes et les grenades alternent, et que de part et d'autre de la grenade sont mis des oeillets, tous formant un système ornemental (Glück und Diez, op. cit., pl. 401). Le cyprès, mentionné plus haut, est commun à la Perse et à la Turquie.

Dans chaque classe il est facile de distinguer des variantes du dessin de la tulipe, basées, peut-être, sur de différentes espèces de cette plante, et sur les exigences de la décoration que l'artiste se proposait. Ainsi, le nombre des feuilles et celui des pétales de la corolle est variable, le calice manque ou est dessiné (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 63: faïence du 16^e siècle), la tige qui forme le support de celui-ci (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. IV: tissu du 16^e siècle), est grosse ou mince, et forme ou ne forme pas le support des feuilles (op. cit., pl. XIII, 1: tissu de la fin du 16^e siècle), les fleurs sont tachetées (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 63: faïence du 16^e siècle) ou non, leur contenu est variable. Le contour et le dessin de l'intérieur de la fleur sont aussi variables. Il arrive aussi que la tulipe pousse d'une autre plante (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. III: tissu de la fin du 16^e siècle; *Les Collections du Musée des Arts décoratifs*, pl. 77) ou qu'un ornement est placé sur la tulipe.

Dans la troisième classe, celle à tulipes dont le dessin est linéaire, tout est simplifié, le contour ressemble un peu au profil

d'une clochette renversée (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 44: tissu du 16^e siècle; *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XIII. 2: tissu du 17^e siècle), les feuilles extérieures reçoivent presque la forme d'un demi-cercle (*Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XIII: tissu de la fin du 17^e siècle), ou, même, le dessin est fait uniquement de trois éléments, ligne médiane, contour en forme de clochette, liés de part et d'autre par trois lignes horizontales avec la ligne médiane (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 8. a: tissu du 17^e siècle). On a l'impression que c'est déjà au 17^e siècle que commence la tendance aux dessins géométriques des tapis et des tissus turques qui sera prépondérante dans la décoration turque au 18^e et 19^e siècle.

L'oeillet, comme la tulipe, appartient au répertoire de formes ornementales persanes et turques.

Dans l'art persan, les plantes les plus fréquentes étaient, sans doute, la rose, le lis, l'iris, le pavot, la tulipe, l'oeillet, la campanule, mais aussi, par exemple, la vigne (les feuilles), l'acanthé, le cyprès, le grenadier (arbre, feuilles, grenade), la palme, le platane. Naturellement, ces plantes n'ont pas été communes dans l'art de toutes les périodes. En outre, certaines espèces furent souvent groupées sur les tissus persans, par exemple, la rose, la jacinthe et l'iris; la rose et l'iris; la rose et la tulipe; d'autre part, il ne semble pas qu'une règle ait existé, et on voit souvent d'autres groupements sur les tissus ou les faïences. Outre l'arbre sacré, notamment la palme, et les plantes comme l'acanthé, les diverses espèces étaient rendues d'après des modèles naturels, leur dessin étant moins conventionnel qu'en Turquie.

L'histoire du motif d'oeillet est assez courte, comme celle de la tulipe et de la jacinthe (vide infra). Les motifs végétaux persans sur les soiries du 16^e et du 17^e siècle attestent un réalisme subtil, mais au cours du 17^e siècle commence déjà une tendance à restreindre le nombre des motifs, notamment de répéter plusieurs fois le même motif. La même tendance se fait sentir en Turquie où les compositions à motifs végétaux sont quelquefois moins adroites que celles en Perse.

Dans l'art persan, c'est aux 17^e, 18^e et 19^e siècles que l'oeillet est dessiné sur les tissus; par exemple, il apparaît sur un brocart, du règne d'Abbas le Grand, dans un bouquet symétrique fait

d'oeillets et de branchettes de la myrtille (Ackerman, op. cit., p. 446); sur un panneau de satin, du règne d'Abbas II, à motifs floraux, dans des médaillons — à côté des iris, des pavots, des crocus, et des baies (Ackerman, op. cit., p. 445). Au 18^e siècle, on le voit sur les bords d'un manteau de soie, avec des roses et des iris (Survey, VI, pl. 1088.B) ou sur des coupes du même siècle dans des vases ou dans des corbeilles avec d'autres fleurs (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 78), et sur d'autres spécimens.

Le même fait est observable dans l'art turque dès le 16^e siècle, mais on a l'impression qu'il y était beaucoup plus fréquent. Ainsi, sur un brocart du 16^e siècle des oeillets dessinés d'après des modèles naturels sont inscrits dans des cartouches (*Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. IX), et, d'autre part, sur une dalmatique du 16^e—17^e siècle un médaillon lobé entouré par des jacinthes contient une sorte de rosace formée de huit grandes fleurs d'oeillet (Glück und Diez, op. cit., pl. 380). Tout autre est l'arrangement d'oeillets et de tulipes alternés qui poussent d'un seul lieu sur un velours du 16^e siècle (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 44.b). Mais, sur d'autres tissus turques la fonction du motif d'oeillet est différente, car elle peut être secondaire, ce motif étant presque imperceptible, ou elle peut être importante. Notre motif reçoit donc une forme d'après des modèles naturels, ou une forme presque géométrique, ou même géométrique (*Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. XIII.b). Je crois que le répertoire de formes du notre motif n'est pas si restreint en Turquie qu'en Perse, et que sa fonction y est plus variée.

La jacinthe est représentée dans l'art oriental d'après des modèles naturels: elle ne se prête pas à une stylisation excessive. Pour l'ordinaire, c'est une tige à fleurs seule, ou c'est une paire de tiges à fleurs, ou on dessine quelques tiges, à fleurs toujours, souvent symétriques, poussant d'un seul point. Elle n'est presque jamais dessinée en position verticale. La position de la jacinthe dans une composition est diverse; quelquefois deux jacinthes arquées de part et d'autre d'un motif central forment une sorte de cadre pour celui-ci, parfois elle est un élément joint aux autres motifs végétaux.

On trouve la jacinthe avant le 16^e siècle (par exemple sur une faïence de Rakka en Syrie: *Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 66), mais c'est spécialement aux 16^e et au 17^e siècles qu'elle se fait voir dans l'art perse et dans celui turque.

De la Perse du 17^e siècle notons, p. ex., une pièce de soie, à bouquet des lis, roses et jacinthes, noué d'un ruban (Ackerman, op. cit., p. 183); un „tablier de barbier“ en soie, à bouquet des roses et des jacinthes (Ackerman, op. cit., p. 269). Du 19^e siècle — une miniature représentant des jacinthes (Ackerman, op. cit., p. 210).

L'art turque emploie le motif de la jacinthe assez souvent, sur les tissus et sur les faïences. Citons la dalmatique, mentionnée plus haut (*Meisterwerke*, III, pl. 213; Glück und Diez, op. cit., pl. 380) qui donne un excellent spécimen de deux tiges de jacinthe encadrant un cartouche lobé à oeillets; une coupe turque en faïence du 16^e siècle (Glück und Diez, op. cit., pl. 426), au fond de laquelle deux groupes de trois jacinthes s'arquent symétriquement, des roses et des tulipes remplissant le reste de la surface décorée; une autre coupe (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 73), dite de Damas, du 16^e siècle, où deux jacinthes symétriquement disposées sont courbées pour former une sorte de cartouche, l'intérieur et l'extérieur du cartouche étant rempli par d'autres motifs végétaux; des coupes du 16^e siècle, sur lesquelles une seule jacinthe, légèrement arquée, est un des éléments végétaux (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 65.b, 70, 71). Maints tissus turques montrent aussi quelles plantes accompagnent la jacinthe aux 16^e et 17^e siècles. Sur des tissus particuliers sont représentés: roses, jacinthes, tulipes et autres plantes (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Turkish woven fabrics*, pl. III); jacinthes, tulipes et grenades (op. cit., pl. IV); oeillets, roses et jacinthes (op. cit., pl. V); tulipes, oeillets, jacinthes, roses, et autres fleurs (op. cit., pl. VIII); cyprès, oeillets, jacinthes, roses, et palmettes (op. cit., pl. XIII.2); grenades, roses, oeillets, jacinthes, tulipes, etc. (op. cit., pl. XIV.2). L'ordre successif des plantes citées montre l'importance des motifs. Au 18^e siècle, on peut l'affirmer, finit l'histoire de la jacinthe dans l'art turque.

TENTURE DE DAMAS

Grande pièce de damas rouge à fleurs blanches et bleues. Plusieurs mètres de largeur. Probablement une tenture. Musée Czartoryski à Cracovie. N° de l'Inventeur I. 822. Technique excellente. État très bon. La pièce a été mentionnée par St. S. Komornicki, *Przewodnik po Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie* (Guide au Musée des Princes Czartoryski à Cracovie), Kraków, 1938, p. 12 et p. 29 (sans reproduction), qui l'attribuait à la Turquie et qui considérait que la pièce dérivait d'une tente. Au contraire, je ne pense pas qu'elle soit turque ni qu'elle ait été employée pour former les parois d'une tente (cf. S. J. Gąsiorowski, *Zabytki sztuki Islamu w b. Muzeum Czartoryskich w Krakowie*, ut supra, p. 122, n° 12).

La décoration de la pièce est composée de grandes fleurs, dans le genre de pivoinies qui sont le motif le plus caractéristique d'un système de branches et de tiges avec des fleurs, des feuilles et des bourgeons de la même plante. En outre, les pivoinies sont liées par des tiges avec des fleurs dans le genre de fleurs du rosier, et par des feuilles dans le genre de celles de la fougère.

De grandes fleurs, certainement des pivoinies, et des feuilles, probablement d'une autre plante, semblables, les unes et les autres, aux feuilles et aux fleurs de notre pièce sont représentées sur un chasuble peint chinois du 18^e siècle au Victoria and Albert Museum (*Brief Guide to the Oriental painted, dyed and printed textiles*, London, 1924, frontispice, et p. 26) qui est ainsi décrit: „Chasuble de soie blanche, peint mat aux nuances de rouge, bleu, vert, jaune et brun, et blanc. Décor symétrique, dessiné, des pivoinies, des lotus, et d'autres fleurs. Chinois, sous l'influence européenne; 18^e siècle“. On pourrait comparer au notre tissu le tissu de soie, imprimé, de la fin du 18^e siècle, au même Musée, décoré de pivoinies, de tulipes et d'autres fleurs, dont la partie inférieure est chinoise, mais dont la bordure est probablement française (op. cit., pl. II).

De petites fleurs sur des tiges qui ressemblent à des tiges avec des rosettes apparaissent sur un tissu persan du 17^e siècle, attribué à la manufacture de Yezd (Victoria and Albert Museum, *Brief Guide to the Persian woven fabrics*, pl. XV), ou sur les plats en

faïence, dits de Rhodes, donc anatoliens, que l'on puisse dater du 17^e siècle (*Les Collections... du Musée des Arts décoratifs*, pl. 76.b). De petites fleurs à cinq pétales sont représentées souvent sur des tissus persans (p. ex.: Glück und Diez, op. cit., pl. 376, 377), mais leur espèce est méconnaissable. Naturellement, ce genre de représentations des fleurs n'est aucun indice.

L'analogie citée plus haut (le chasuble chinois), le naturalisme des motifs et l'aspect général du notre tissu indiquent que le damas de Cracovie n'est pas une oeuvre orientale, mais qu'il est une imitation des tissus orientaux, faite en Europe. Mais n'oublions pas que la composition de ce damas se distingue par un certain élan, et par une savante répartition de motifs, ceux-ci étant puisés dans l'art chinois et dans celui de l'Inde, et aussi, semble-t-il dans l'art de l'Islam, persan plutôt que turque. Et, si l'on accepte que cette pièce ait été faite en Europe, c'est sans doute en France que l'on doit voir son origine, probablement plutôt au 18^e qu'au 17^e siècle, les influences chinoises et celles indiennes étant les plus fortes pendant ces deux siècles dans des différents phénomènes d'art européen occidental.

La technique des tissus de soie est d'origine chinoise très ancienne, mais la soie n'apparaît qu'au 1^{er} siècle de n. è. dans les pays méditerranéens (cf. Lucanus, *Pharsalia*, X. 141), et la production de la soie ne commence qu'au 6^e siècle dans ces pays. Le matériel lui-même arrivait dans l'aire méditerranéenne de la Chine par l'Asie centrale et la Perse (cf. A. Herrman, *Die alten Seidenstrassen zwischen China und Syrien*, dans *Quellen und Forschungen zur alten Geschichte und Geographie*, herausgegeben von Sieglin, Heft 21, Berlin, 1910; R. Pfister, *Textiles de Palmyre*, Éditions d'art et d'histoire, Paris, 1934; A. F. Kendrick, *Early silk stuffs from Egypt*, dans *Burlington Magazine*, XXXIII, p. 145, London, 1918). Au Moyen Âge on n'employait pas beaucoup la soie en Europe occidentale, mais on importait les étoffes de soie de provenance orientale, et Byzance produisait de somptueuses soieries. Pendant la Renaissance, l'usage de la soie se répand, et au 17^e siècle elle est en vogue grâce au commerce avec l'Extrême Orient. C'est la Compagnie des Indes Orientales qui l'importait en France, et les étoffes de soie peintes décidèrent à cette période

de la mode française (Adolf Reichwein, *China und Europa im achzehnten Jahrhundert*, Berlin, 1923, p. 43 sqq.). Les manufactures françaises et autres produisaient à ce temps une grande quantité des étoffes imitant le „goût“ chinois. L'apport de l'Inde ne fut pas négligeable dans la décoration de ces étoffes. Par conséquent, on connaît des tissus dont le décor est assez compliqué quoique, en général, assez facile à comprendre. Notre tissu est un exemple de ce courant d'art européen qui dépendait de l'Orient, mais dont la valeur artistique est assez restreinte.

BASILE NIKITINE

MES REMINISCENCES POLONO-ORIENTALES

(Notes autobiographiques)

Минувшее проходит предо мною,
Болнуясь как море океан.

(Борис Годунов, Пушкин)

Je me demand souvent, comment se fait-il que, né en Pologne (1. 1. 1885) à Sosnowiec, près de l'endroit dit „Drei Kaiser Ecke“ où se rencontraient alors les frontières à la Russie, à l'Autriche et à l'Allemagne, c'est à dire dans un coin on ne peut plus occidental, je me sentis très jeune attiré par l'Orient ce qui explique ma carrière d'orientaliste. Quand je cherche à en découvrir les raisons, une de celles-ci et incontestablement très importante, car elle touche à mon enfance, est l'influence exercée sur mon imagination par les romans de H. Sienkiewicz, dans lesquels il décrit les *Campi Deserti* ou Dzikie Pola, les aventures de Zagłoba et de Wołodyjowski, les Tatars de Crimée, le jasyr, les białogłowy etc. Ceci d'autant plus que ma grand'mère maternelle (née Kosińska, de Mazowsze; primo voto Stefanowska, secundo Szymanowska)¹ était propriétaire de l'immeuble Nr 2 de la rue Zapiecek et des fenêtres de son appartement on voyait aussi bien la place de marché de Stare Miasto que la rue Świętojańska où se trouvait la cathédrale sous le vocable de Saint Jean. La célèbre cave à Fukiér, connue pour son hydromel et *nullum vinum nisi hungaricum, Hungariae natum, Varsaviae educatum*, nectaires auxquels mes amis, Wołodyjowski et Zagłoba, rendaient souvent hommage quand il venaient dans la capitale, était voisine de la maison de

¹ J'ajoute que mon oncle, Jan Szymanowski, avait épousé une dame dont le nom de famille m'échappe, mais qui écrivait sous le pseudonyme d'Anatol Krzyżanowski.