Blair Sheila S.
Text and Image in Medieval Persian Art,

Edinburgh, Edinburgh University Press,
2014, 336 p., ill. coul.
ISBN : 978-0-7486-5578-6

Text and Image in Medieval Persian Art est un ouvrage divisé en sept chapitres dont une introduction et une conclusion. Les cinq chapitres, qui constituent en réalité le corps du texte, peuvent être lus comme cinq études indépendantes, traitant de cinq œuvres distinctes. Quelques passerelles sont établies, mais elles demeurent peu nombreuses et chacune de ces études peut être lue indépendamment des autres. Leur construction est toutefois identique, le regard sur l'œuvre étant prétexte à une déambulation à travers les grands thèmes de l'histoire de l'art islamique. Chaque idée renvoie à une autre, chaque objet fait écho à un groupe d'œuvres et ce groupe à d'autres ensembles, chaque lieu interroge une époque, le tout s'inscrivant dans une continuité : un superbe jeu de correspondances entre les œuvres, les régions et les périodes.

Dans l'introduction, Sheila Blair rend hommage à Ehsan Yarshater, éminent spécialiste de la littérature persane, qui fut l'un des premiers chercheurs à établir des liens entre poésie et arts visuels du monde iranien. S'inscrivant dans la même période que celle des recherches de Yarshater, c'est-à-dire entre le xe siècle et le xvie siècle, que l'on désigne comme la « middle Islamic period », l'ouvrage de Sh. Blair couvre également une importante partie de l'aire persanophone (comme souvent, l'Inde n'est cependant pas représentée). Les cinq œuvres d'art étudiées s'inscrivent dans la continuité de cette période : une coupe en céramique engobée provenant d'Iran oriental, au xe siècle ; un aspersoir à eau de rose en bronze attribuable à Hérat vers 1200 ; la tombe du sultan ilkhanide Oljeytu à Soltaniyeh (entre 1305 et 1320) ; une peinture figurant dans une copie des œuvres Khwaju Kermâni, exécutée pour le sultan Ahmad Jalâyer, à Bagdad, en 798/1396 ; une paire de tapis fabriqués en 946/1539-40 pour le mausolée d'Ardabil (Azerbaïdjan). Toutes sont des chefs-d'œuvre en leur genre ; toutes ont été publiées à de nombreuses reprises. Forte des études passées dont elle établit à chaque fois une synthèse, Sh. Blair. s'attache à raconter la vie de ces objets, s'intéressant tout particulièrement au contexte de production et à leurs fonctions. L'objet est également observé, et c'est là une démarche plus rare, à travers ses résonances dans des périodes plus tardives.

Le chapitre 2 constitue donc le premier article de cet ouvrage. Intitulé « The Art of Writing: A Bowl from Samarqand » (p. 11-56), il est consacré à une coupe en céramique conservée à la Freer Gallery of Art à Washington. Il s'agit d'un des plus beaux exemples parmi les nombreux spécimens de ce type fabriqués en Iran oriental, ou en Transoxiane, sous la dynastie des Samanides. Dès lors, Sh. Blair construit son propos selon un plan dont les principales articulations sont partagées par tous les chapitres du livre. Elle s'intéresse aux procédés de fabrication (p. 12-13), aux techniques (pâtes, tours, engobes, cuisson…), au fonctionnement des équipes d'artisans, divisées ici en deux catégories : celles produisant la pièce et celles responsables du décor. Puis elle analyse plus précisément le décor et l'inscription courant sur la paroi interne de l'objet, tant du point de vue du sens que de la calligraphie. Cette description très minutieuse est suivie d'une réflexion sur la provenance de l'œuvre, vaste question qui a déjà beaucoup intéressé les chercheurs. En effet, la pièce n'étant ni datée, ni localisée, deux origines sont possibles : Afrasiyab ou Nishapur. Sh. Blair résume les principales informations sur les lieux questionnés, les décrit, puis les réinscrit dans un contexte historique plus large ; c'est l'occasion de revenir sur les différents groupes de céramiques qui leur sont attribués. Elle distingue trois ensembles majeurs : les céramiques « *buffwares* », à décors polychromes et iconographie animalière ; les céramiques à décor de coulures (*splashwares*) et enfin les céramiques engobées à inscriptions, auxquels appartient la coupe de la Freer Gallery of Art. Aucune analyse physico-chimique n'ayant encore été menée sur ces ensembles, il demeure peu aisé de se prononcer précisément sur leurs caractéristiques intrinsèques. Sh. Blair énumère leurs particularités physiques (formes, ornement), et s'appuie sur les décors pour proposer une prudente attribution de la coupe de la Freer à Afrasiyab. Poursuivant son enquête, elle élargit les perspectives en s'intéressant à la place tenue par les objets en céramique engobée dans cette zone géographique depuis la période préislamique. C'est l'occasion d'un nouveau développement où sont tout à la fois évoqués le rôle de la Chine, celui des copies de porcelaines chinoises, la céramique de Basra et finalement les inscriptions, probablement héritées de l'art du métal (p. 23-30). Sh. Blair analyse ensuite les écritures en revenant sur certaines hypothèses, telle que celle de l'évolution graphique du coufique proposée par Lisa Golombek (p. 35-37). On corrigera ici une coquille dans la légende de la figure 2.16 où la date 361H./874 est erronée, alors qu'elle est exacte dans le texte principal (p. 35). Quelques paragraphes s'appliquent ensuite à mieux définir quelle pouvait être la clientèle à laquelle étaient destinées des œuvres telles que l'objet d'étude. Sheila Blair réfute cette fois les théories de Richard Bulliet qui assignent

BCAI 31 (2017) Blair Sheila S.: Text and Image in Medieval Persian Art., recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

les différents groupes de céramiques à différentes catégories sociales. Le chapitre s'ouvre pour finir sur de « De plus larges horizons » (« Wider Horizons », p. 41-47), et un « Afterlife » (p. 48), autrement dit la vie de l'œuvre depuis sa création, sa postérité jusqu'à nos jours, son parcours jusqu'à son entrée au musée. C'est là encore l'occasion de parallèles avec des pièces fabriquées dans des périodes et des zones plus lointaines.

Tout comme la première étude, les quatre chapitres qui suivent sont difficiles à résumer tant ils contiennent d'informations, à la fois sur la pièce étudiée mais également sur tout ce qui peut y avoir trait. « Perfuming the Air : A Rosewater Sprinkler from Herat », chapitre 3 de l'ouvrage, est consacré à un objet en métal (p. 57-111), un objet de luxe, un aspersoir en bronze conservé à la David Collection à Copenhague. Évoluant à peu près de la même façon que dans le chapitre précédent, Sh. Blair divise son propos en plusieurs parties, qui lui permettent de traiter de l'œuvre même, de sa technique de fabrication (ici le repoussé), de ses caractéristiques formelles, du contexte production, puis de s'intéresser à d'autres problématiques plus éloignées. Les p. 61-67 intitulées « Provenance », sont consacrées à un ensemble de métaux de même technique, des chandeliers et des aiguières dont deux (un chandelier conservé au Linden Museum et une aiguière au Georgian State Museum à Stuttgart) portent des inscriptions qui permettent de proposer une attribution dans la deuxième moitié du XIIe siècle pour l'ensemble des œuvres. Une analyse visant à situer le lieu de production nous oriente ensuite vers Hérat et les principales réalisations architecturales et artistiques en période ghuride (p. 67-79). Il s'agit de mieux appréhender le contexte dans lequel les métaux herati ont été produits, dont certaines pièces maitresses comme le célèbre seau Bobrinsky daté de 1163. Fidèle à sa volonté de replacer les œuvres dans un environnement plus large, c'est-à-dire en s'interrogeant sur les destinataires et la manière dont ces objets étaient utilisés, Sh. Blair tente de mieux circonscrire le caractère cérémoniel de la plupart de ces objets et d'en analyser la valeur symbolique (p. 87-93). Plus développée que dans le chapitre précédent mais également intitulée « Afterlife », la dernière partie du chapitre est dédiée à des objets moins célèbres découverts dans la région, dont plusieurs lors de fouilles clandestines. Leur diversité – tables en bois peint, bourses en cuir, objets en pierre ou en céramique non glaçurée –, la richesse ornementale (Sh. Blair insiste à juste titre sur la polychromie des œuvres), font indéniablement de cette région durant la deuxième moitié du XIIe siècle, un centre de production artistique hors du commun. À la fin du siècle, et plus encore après les invasions mongoles (c. 1220), s'amorce une période de déclin. Les artistes migrent alors vers l'Occident, Mossoul devenant le principal lieu de fabrication des métaux de luxe comme en atteste la fameuse aiguière de Blacas datée de 629/1232 (British Museum).

Le chapitre 4 de l'ouvrage, « Monumentality under the Mongols : The Tomb of Uljaytu at Sultaniyya » (p. 112-171), offre au lecteur une remarquable synthèse sur le mausolée du sultan Oljeytu à Soltaniyyeh, nouvelle capitale d'été à partir du règne de Arghun (1284-91). Oljeytu (1304-17) en maintient et en confirme ensuite l'importance en y faisant construire une série de bâtiments dont l'un doit abriter son tombeau. Après avoir résumé l'histoire du site et décrit le mausolée, Sh. Blair rétablit les différentes phases de construction et de décoration : la première étape peut être située entre 705 et 713/1305 et 1313 ; la deuxième phase correspond à la rénovation des décors qui eut lieu avant la mort d'Oljeytu en 1316. Deux programmes d'inscriptions peuvent être distingués : le premier correspond au règne d'Oljeytu, le second à celui de son fils, Abu Sa'id, neuvième de la lignée. Sh. Blair consacre ensuite plusieurs pages à la rénovation des décors (p. 122-128), s'interrogeant sur la pertinence de l'hypothèse selon laquelle ces transformations seraient dues à la conversion du souverain au chiisme. Elle remet totalement en question, comme par le passé, la théorie d'André Godard pour qui Oljeytu aurait voulu transférer les corps de 'Ali et Husayn dans l'édifice puis changé d'idée après sa reconversion au sunnisme. Puis, comme dans les précédents chapitres, Sh. Blair rebondit sur des questions connexes : elle s'intéresse aux bâtiments annexés au mausolée dont elle présente une description et aux objets qui y étaient rattachés (globes métalliques, coran monumental). Finalement, c'est un plus large groupe d'architectures qui est présenté, celui des mausolées cubiques à coupoles, dont le tombeau du seldjoukide Sanjar (r. 118-1157) à Merv, datant du milieu du XIIe siècle. Ces réflexions sur les plans des bâtiments, la présence d'une pièce arrière dans le mausolée d'Oljeytu qui n'apparaît pas dans le modèle seldjoukide, amènent Sh. Blair à revenir sur le caractère monumental de l'architecture ilkhanide à travers l'exemple du palais d'été de Takht-e Soleymân au Sud-Est du lac d'Urmiyyeh (p. 138-9) et celui du complexe de Viar situé à une trentaine de kilomètres seulement du mausolée (p. 139-146). Enfin, c'est vers d'autres périodes que s'ouvre le chapitre : d'abord les successeurs du XVe siècle, les Timourides, dont le mausolée d'Ahmad Yasavi à Turkestan constitue un bel exemple, puis les « rivaux », les Mamelouks, avec le complexe de Sultan Hasan au Caire.

Le chapitre qui suit, « A Romantic Interlude : The Wedding Celebrations from Manuscript with

BCAI 31 (2017) Blair Sheila S.: Text and Image in Medieval Persian Art., recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

Three Poems by Khwaju Kirmani » (chap. 5, p. 172-227), traite d'une célèbre peinture figurant dans un non moins célèbre manuscrit de la période jalayeride, dynastie qui succède aux Ilkhanides. C'est sous le règne du sultan Ahmad Jalâyer (1382-1410) que fut exécutée à Bagdad, cette copie de trois *mathnavis* du poète Khwâju Kermâni (1260-1349), illustrée de dix superbes miniatures. Le manuscrit, daté de 798/1396 et portant la signature de Joneyd « *al-naqqāsh al-ṣulṭānī* » (peintre rattaché au sultan), est aujourd'hui conservé à la British Library. Incomplet (l'une des peintures se trouve dans l'album Bahrâm Mirza de la Bibliothèque du palais de Topkapi à Istanbul), inachevé (le programme ornemental montre des manques), il n'est pas non plus dans son ordre originel, ce qui permet à l'auteure d'en proposer une reconstitution (p. 183). La peinture qui fait l'objet de ce chapitre, décrit l'instant où les deux héros, Homây, prince de Syrie, et Homâyun, fille de l'empereur de Chine, se séparent après avoir consommé leur mariage. Sheila Blair procède ici comme à son habitude : elle offre une présentation précise de l'œuvre (p. 175-7), sa description physique et donc codicologique (p. 177-9), des informations sur le copiste, Mir 'Ali ibn Elyâs al-Tabrizi al-Bavârchi (p. 179-82) et élargit ensuite sa réflexion à l'ensemble des feuillets peints (p. 183-93). L'analyse des méthodes de construction de la page, et plus particulièrement de la page peinte, permet de mieux définir le travail du calligraphe (p. 187-92) et celui du peintre (p. 193-6). Deux techniques d'assemblage sont perceptibles, montrant que les papiers ont pu être soit encartés, soit laminés. Un long développement sur l'audience royale et sa représentation, suit. Sh. Blair approfondit alors le contexte historique dans lequel un tel manuscrit a vu le jour, un contexte bien particulier et relativement chaotique car Bagdad est alors conquise deux fois d'affilée par les armées timourides qui en chassent Soltân Ahmad. Le fait que la copie soit inachevée peut, en toute logique, être mis en lien avec ce même contexte. C'est dans la dernière partie du chapitre, toujours intitulée « Afterlife », que Sh. Blair propose quelques pistes à ce sujet (p. 210-220). Elle imagine le parcours du manuscrit qui aurait pu être récupéré par Timur, rapporté en Iran oriental, puis transmis à son fils Shâh Rokh (r. 1405-1447). Autre scénario possible, il aurait pu également arriver dans le Khorasan avec les peintres des anciens ateliers jalayerides qui furent employés, comme l'attestent les sources textuelles, dans ceux de Baysongur (1399-1433), grand amateur d'art et de livres. Quoi qu'il en soit, la présence du manuscrit à Hérat est attestée au milieu du XVe siècle par une fidèle copie de l'une de ses peintures. Le *divân* de Khwâju Kermâni est ensuite conservé dans une bibliothèque safavide, puis on retrouve sa trace à Istanbul au XVIIIe siècle où il est finalement acheté par Gordon dont la collection passe en vente en 1850. C'est à cette date que la British Library en fait l'acquisition.

C'est sur une paire de tapis provenant du mausolée de Sheykh Safi al-Din à Ardabil, que s'achève l'ouvrage, dans un ultime chapitre intitulé « Proclaiming Sovereignty: The Ardabil Carpets » (p. 228-283). Séparés pour être vendus, les tapis ont parcouru deux trajectoires différentes, le premier ayant été acquis en 1893 par le South Kensington Museum (actuel Victoria and Albert Museum), le deuxième finalement légué en 1953 au LACMA par J. Paul Getty. Ces œuvres sont l'objet d'une historiographie fournie depuis la première publication qui leur est consacrée en 1892, *The Holy Carpet of the Mosque at Ardabil*, par Edward Stebbing. L'introduction du chapitre est consacrée à la description détaillée des deux pièces, datées de 1539-1540, durant le règne de Shâh Tahmasp (1524-1576). Une inscription donne le nom de Maqsud Kashâni, probablement le designer (*naqshband*), auteur du carton, et la date 946/1539-40, ainsi qu'un distique de Hâfez. Après une digression de trois pages sur l'importance de la poésie de Hâfez dans les œuvres d'art persanes (p. 239-42), Sheila Blair s'intéresse aux cadeaux faits aux sanctuaires comme Ardabil. Dans les années 1540, ce dernier connaît les visites régulières des sultans safavides, visites toujours liées à des moments clés de leurs règnes. En 1536, après celle de Shâh Tahmasp, des agrandissements sont programmés ; il faudra huit ans pour qu'ils se matérialisent. Le problème qui se pose alors est de déterminer pour quel édifice du complexe les tapis ont été dessinés et à quelle date ils ont été achevés. Le Jannat Saray, un grand bâtiment sur le côté nord-est du complexe, constitue l'hypothèse la plus probable. Il semble qu'il ait d'abord été construit pour servir de tombe à Shâh Esmâ'il avant que l'idée ne soit finalement abandonnée ; sa fonction postérieure n'est pas déterminée. Sheila Blair s'interroge sur la datation des tapis, qui ne pouvaient être destinés au Janat Saray si la date de 1539-40 est un *terminus ad quem* ; cette date serait donc plutôt un « *terminus a quo* », c'est-à-dire la date de la commande du tapis par Shâh Tahmasp. Toutefois, dès la fin des années 1540, trop occupé par le transfert de sa capitale de Tabriz à Qazvin (1557), le sultan se désintéresse du complexe commémoratif. Il faut attendre Shâh 'Abbâs (1588-1629), pour qu'Ardabil bénéficie d'un regain d'intérêt : les lieux sont restaurés et les extraordinaires collections de porcelaines du Shâh installées dans le Chini Khâneh. Un siècle plus tard pourtant, le lieu souffre de dégradations dues à un partiel abandon et, au XIXe siècle, il est très endommagé par les attaques russes sur la ville ; en 1888, les tapis sont

BCAI 31 (2017) Blair Sheila S.: Text and Image in Medieval Persian Art., recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

vendus pour pourvoir aux réparations. C'est ainsi que ces deux splendides objets aboutissent à la fin du XIXe siècle, l'un dans un musée européen, et l'autre dans une collection privée.

Une assez brève conclusion, suivie d'une riche bibliographie et d'un index, achèvent *Text and Image in Medieval Persian Art*. La richesse du propos, l'intérêt évident de ces synthèses sur des œuvres maîtresses, font de ce livre un ouvrage incontournable dans les études sur l'histoire de l'art islamique, ouvrage dont la valeur didactique est, de plus, particulièrement importante. Il a fallu l'immense érudition d'une savante telle que Sheila Blair pour avoir su construire, en cinq volets seulement, ce qui s'avère un superbe panorama de l'art persan entre le Xe et le XVIe siècle.

Éloïse Brac de la Perrière
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
CNRS-UMR 8167

BCAI 31 (2017) Blair Sheila S.: Text and Image in Medieval Persian Art., recensé par Éloïse Brac de la Perrière
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net