

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 62 (2008)

Heft: 1

Artikel: Les manuscrits illustrés orientaux dans les institutions publiques en Suisse III : les manuscrits du Musée Historique de Berne 2 : collection de la calligraphie orientale

Autor: Lameï, Mahmoud

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147772>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES MANUSCRITS ILLUSTRÉS ORIENTAUX DANS LES INSTITUTIONS PUBLIQUES EN SUISSE III: Les manuscrits du Musée Historique de Berne 2: Collection de la calligraphie orientale*

Mahmoud Lameï, Bâle

Le présent catalogue est le deuxième que l'auteur consacre à l'importante collection orientale du Musée d'histoire de Berne (MHB).¹ Il doit sa réalisation à la Fondation Paul Schiller que je remercie ici. Pour leur soutien, je remercie également le Professeur Charles Genequand de l'Université de Genève, le directeur du Musée d'histoire de Berne, Peter Jezler, et le conservateur de la collection orientale Dr. Thomas Psota.

Ce catalogue contient l'ensemble des calligraphies sur papier et deux sur tissus conservés au MHB, soit 124 pièces iraniennes et turques jamais cataloguées jusqu'à présent.² Ces pièces contiennent la plupart des styles d'écriture traditionnels, comme *solṣ*, *nash*, *nasta'liq* et *šekaste-ye nasta'liq*, ainsi que plusieurs styles de calligraphie décorative et artistique, comme *golzār*, *moṣannā* et *naqqāšī kaṭṭ*. Les œuvres sont exécutées au calame ou à l'ongle des doigts et destinées à des fonctions différentes: il s'agit de manuels scolaires, d'exercices, de diplômes, de pièces de collection et de tableaux.

L'ensemble de ces documents, légués au musée durant la première moitié du 20^e siècle par des voyageurs et collectionneurs suisses passionnés, nous fournit des informations intéressantes sur un art sophistiqué, menacé de disparition de nos jours, allant de son apprentissage déjà par les enfants aux chefs d'œuvre recherchés par les connaisseurs.

Le catalogue regroupe les œuvres selon les différents genres dont il trace l'histoire depuis le 16^e siècle. Toutes les attributions aux artistes ont été vérifiées et leur biographies, si possible, indiquées. En plus, de nouvelles attributions ont pu être faites, ainsi que de nombreuses comparaisons avec des pièces conservées

* "Mit freundlicher Unterstützung der Paul Schiller Stiftung".

1 Pour le premier catalogue: cf. LAMEÏ, 2005:697–795. Il s'agit du catalogue d'une partie des manuscrits illustrés orientaux conservés au musée de Berne.

2 Seulement PEARSON, 1971:283, fait brièvement allusion à la collection de calligraphies au MHB.

dans d'autres collections suisses et européennes. En reconstruisant l'œuvre de ces artistes, pour la plupart encore peu connus des chercheurs, ce travail constitue une contribution importante à l'histoire de la calligraphie.

La plus grande partie de la collection de calligraphies du MHB provient de la donation de l'orientaliste d'origine bernoise Dr. Eberhard von Mülinen qui avait été consul de l'Allemagne à Haïfa en Palestine et accompagnateur de l'empereur d'Allemagne Guillaume II (1888–1918) pendant son voyage en Palestine.³ Sa collection de calligraphies qui s'élève à une centaine de pièces démontre sa passion pour cet art.⁴ Souvent, les œuvres sont accompagnées de notices rédigées par le collectionneur lui-même qui entretenait des amitiés avec plusieurs calligraphes. Ainsi, une de ses pièces (n° 41) lui a été dédiée par le calligraphe.⁵

La deuxième donation, d'environ une dizaine de pièces, provient d'une importante collection orientale léguée au musée en 1914 par le voyageur et auteur Henri Moser.⁶ Une autre dizaine fut offerte au musée par le ministre Dr. Ritter de Zurich en 1921. Enfin, en achetant la collection du médecin Dr. J. Fraschina de Fribourg en 1936, le musée acquit ses dernières pièces de calligraphie.⁷

3 Cf. ZELLER, 1939:179. E. v. Mülinen entreprit également des fouilles archéologiques, notamment au mont Karmel où il découvra des céramiques, des verres romains etc. Sa collection déposée au musée par Egbert Friedrich et Wolfgang von Mülinen en 1938 et 1939 contient des objets de l'antiquité et de l'époque islamique: cf. ZELLER, 1939:179–181 et 188. Cf. également: ZELLER, 1940:210 et 216. Cf. KLÄY, 1979:212–213.

4 E. v. Mülinen a encadré ses pièces de calligraphie dans des cadres passe-partout en carton, en ajoutant parfois des marges colorées. Le carton du cadre a été collé aux bords des œuvres, ce qui a causé des dégâts. Il faudrait donc les enlever pour mieux conserver les pièces.

5 Cf. ZELLER, 1938:180, parle de commandes de v. Mülinen à ses amis calligraphes.

6 Pour la donation de Henri Moser: cf. Lameï, 2005:699. Cf. également ci-dessous, n°s 64 et 108, l'ex-libris de Moser collé au dos des objets. Il s'agit de tirages d'une gravure faite à partir d'une enluminure d'un manuscrit persan conservé au musée: cf. ci-dessous, p 150, note 277.

7 Pour l'achat des objets de la collection Fraschina: cf. LAMEÏ, 2005:714, note 49.

Table des matières

Les matériaux de l'écriture (<i>asbāb-e ketābat</i>)	87
L'apprentissage de la calligraphie	92
Les lettres (<i>mofradāt</i> et <i>morakkabāt</i> ou <i>horūf</i>)	97
Les diplômes de calligraphie (<i>eğāzat nāme</i> ou <i>azen nāme</i>)	103
Les portraits descriptifs du prophète (<i>helye nabavī</i> et <i>šamāyel nāme ḥazrat-e rasūl</i>)	110
Les pièces de calligraphie (<i>ḥ^vōšnevīsī</i> ou <i>ḥaṭṭatī</i>)	116
Les pièces de calligraphes iraniens	119
La calligraphie <i>golzār</i>	148
Les feuillets détachés provenant de manuscrits persans et turcs	150
Les pièces de calligraphes ottomans	159
Une aquarelle de Walter Sieg	168
Les documents (<i>asnād</i>)	169
Les photographies de pièces de calligraphie iraniennes et ottomanes	172
Lithographie	180
Les calligraphies sur tissu	180
Les calligraphies et dessins à l'ongle des doigts	182
Table de concordance	191
Illustrations	193
Bibliographie	216

Les matériaux de l'écriture (*asbāb-e ketābat*⁸)

De nombreuses images nous sont parvenues montrant des enfants à l'école (*mak-tab*). C'est un thème souvent illustré dans les manuscrits du livre *Laylī va Mağ-nūn* (*Laylī* et *Mağnūn*) de Neẓāmī.⁹ Ces illustrations mettent en scène l'apprentissage de l'écriture à travers une histoire d'amour.

D'ailleurs, plusieurs grands calligraphes furent également des maîtres d'école, ainsi par exemple au 15^e siècle, le maître Sīmī Neyšābūrī était à la fois calligraphe et écrivain, comme le décrit Qāzī Mīr Aḥmad dans son livre *Goles-tān-e honar* (*Le jardin fleuri de l'art*) à la fin du 16^e siècle.¹⁰ Sīmī Nīšābūrī tenait

8 Pour cette expression: cf. ci-dessous, p. 91, note 28.

9 Cf. STCHOUKINE, 1977:168 index des sujets: "Laylā et Mağnūn à l'école". Pour les autres illustrations cf. ci-dessous, p. 88, note 13.

10 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:58–59. Ce livre sur les arts, surtout les arts du livre, a été traduit en anglais par Minorsky: cf. QĀḌĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959. Sīmī Neyšābūrī a écrit des traités sur l'art du livre: cf. le traité intitulé *Ġōhar-e Sīmī* ou *Ġōharīyyeh*, publié plusieurs fois, notamment dans: PORTER, 1992:182–197.

une école (*maktab dār*¹¹) et pratiquait les sept styles de la calligraphie.¹² Il était également un enlumineur célèbre et avait des élèves devenus célèbres à leur tour.

Dans une œuvre complète de Neẓāmī, un *Hamse* (cinq) conservé à la British Library à Londres, daté de 900/1494–1495, réalisé à Harāt, se trouve une image de Laylī et Maġnūn à l'école (Or. 6810, fol. 106v).¹³ Assis au pied d'un platane dans la cour de l'école, Maġnūn est en train d'écrire, le papier blanc posé sur le genou gauche levé.¹⁴ Tenant dans la main droite le calame (*qalam-e ney*), il le trempe dans l'encrier. C'est le geste typique du scribe.¹⁵ Devant les autres élèves dans cette école se trouve soit un livre, soit un cahier ouvert. Un autre enfant est en train de polir un papier et près du maître, un élève tient une tablette.

Dans ces anciennes écoles, avant de commencer à écrire sur papier, les enfants s'exerçaient sur une tablette en bois (*lawḥ/lōḥ*¹⁶) durant les premières le-

- 11 Un autre grand calligraphe de la fin du 19^e siècle et des premières décennies du 20^e siècle, Moḥammad Ḥosayn 'Emād ol-Kottāb, enseigna la calligraphie dans une école (*madrāse*) et publia des leçons de calligraphie sous le titre *Rasm ol-mašq* pour des lycées. Cf. son traité en vers sur la calligraphie et la peinture: 'EMĀD OL-KOTTĀB, 1373/1994:401–405. Une photo prise au début du 20^e siècle montre 'Emād ol-Kottāb avec ses élèves: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:979, n° 59.
- 12 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:58. Les sept styles (*haft qalam*) sont composés des six styles traditionnels: *ḥoṭūṭ-e setta: moḥaqqaq, rayḥān, ṣols, nash, tōqī, reqā'*. Pour l'inventeur de ces styles: cf. ci-dessous, p. 133, note 217. Le septième est le style *nash-ta'liq* [*nasta'liq*]. Minorsky énumère les sept styles que pratiquait Sīmī Nīšābūrī: Il s'agit des six styles traditionnels ainsi que du *ġobār* [*ghubār*]: cf. QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:125, note 408. *Ġobār* est une écriture composée de petits graphiques, opposée à *ġālī*, écrite en grands graphiques: cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:17. Et QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:56, note 135: "[...] and if the pen is finer the writing is *ghubār*". Le chapitre, dans lequel Qāzī Mīr Aḥmad parle de Sīmī Nīšābūrī est consacré au style de calligraphie *nash-ta'liq*, donc au septième style. Un autre grand calligraphe de la fin du 15^e siècle et des premières décennies du 16^e siècle, Maġnūn Rafīqī Haravī, également poète, énumère le *nash-ta'liq* parmi d'autres styles de calligraphie: cf. MAĠNŪN RAFĪQĪ HARAVĪ, 1373/1994:182.
- 13 GRAY, 1977: ill. p. 123. BAHARI, 1996:142, n° 79.
- 14 En général, le papier est posé sur le genou droit levé: cf. une illustration contemporaine dans un manuscrit de Sa'dī conservé au Liechtenstein au fol. 55r qui montre les mêmes gestes, mais inversés, et la même manière de porter le manteau sur les épaules: cf. BAHARI, 1996:83, n° 40. Il est possible que l'image dans le manuscrit de Sa'dī fût un modèle pour le Neẓāmī de Londres. Dans ces deux images, il y a également d'autres personnages avec des gestes comparables, mais inversés. Pour ces manuscrits: cf. STCHOUKINE, 1954:78–81 et 126–127. Cf. également LAMEÏ, 2001:219–220 et 251–254.
- 15 Pour la symbolique de ce geste, cf. LAMEÏ, 2001:44 et 233–234.
- 16 Cf. HELĀLĪ ĞOĠATĀ'Ī, 1368/1989:232. Helālī l'appelle également *lōḥ ta'līm* (la tablette de l'apprentissage): cf. HELĀLĪ ĞOĠATĀ'Ī, 1368/1989:229. La tablette (*lawḥ/lōḥ*) a une grande

çons de l'alphabet. Dans une illustration de *Laylī et Maḡnūn* réalisée en 916/1510, conservée à la Pierpont Morgan Library, un garçon et une fille, assis sur un tapis devant le maître, tiennent des tablettes.¹⁷ Sur une de ces tablettes, on arrive à lire l'alphabet.¹⁸

Dans certaines images, notamment dans celle de Londres citée plus haut, on voit encore une autre occupation des scribes, dont les calligraphes parlent dans leurs traités en y accordant une grande importance. Il s'agit de l'apprêt du papier (*āhar dadan*) et du polissage (*mohr-e kešīdan*). Les recettes de l'apprêt sont nombreuses. Peut-être la plus courante décrit l'apprêt par l'amidon de blé. Ainsi Solṭān 'Alī Mašhadī, un des grands calligraphes du 16^e siècle, décrit la préparation et l'application de l'amidon sur le papier dans son traité daté de 920/1514.¹⁹ Pour le stade suivant, le polissage, il donne également des conseils pratiques et dit que la surface du papier doit être polie de manière qu'elle devienne miroitante. Dans de différentes images, on voit un enfant tenant le polissoir dans les deux mains, penché en avant, en train de passer le polissoir sur le papier posé sur une planche de bois par terre.²⁰ Les formes des polissoirs se ressemblent: ils sont

signification métaphorique et symbolique dans la littérature. Solṭān 'Alī, par exemple, racontant son apprentissage, parle de la "tablette du cœur" (*lōḥ del*): cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:68. Dans une illustration de Helālī conservée à Paris, montrant une école, la tablette est dorée: cf. PARIS, 1997:138, n° 85. Cf. également la signification de la tablette chez le philosophe Sohravardī dans son traité "L'épître sur l'état d'enfance": cf. SOHRAVARDĪ, 1976:393. Ce récit très joli raconte son enfance, sa rencontre avec les écoliers et ensuite avec leur maître dans le désert. À la première fois, le maître présente une tablette (*lōḥ*) sur laquelle il avait écrit *alef bā'y*, c'est-à-dire l'alphabet. Pour le texte persan: cf. SOHRAVARDĪ, 1348/1970:253.

17 Cf. SCHMITZ, 1997:28sq., cat. 5, fig. 46.

18 Au musée de Berne sont conservées plusieurs tablettes scolaires, certaines joliment sculptées et décorées, provenant de l'Afrique: cf. les cotes Alg. 44, Alg. 73, Dah. 58, Mar. 310 et U. Aeg. 53. Des tablettes comparables sont conservées au Victoria and Albert Museum: cf. HALDANE, 1983, pl. 76. Cf. aussi VERNOUT, 1997, n° 25. Et cf. PARIS, 1977, n° 215–217.

19 Le texte de Solṭān 'Alī se trouve dans le livre de QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:70. Il existe également d'autres éditions de ce texte. Pour la traduction: cf. QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:114. Cf. également BOSCH, CARSWELL et PETHERBRIDGE, 1981:36–37 et fig. 1. PORTER, 1992:36–38. DÉROCHE, 2000:59–60 et 118.

20 Cf. GRAY, 1977: ill. p. 123. Cf. également: SCHMITZ, 1997: fig. 52. LAMEI, 2001:128–129, fig. 7. Cf. aussi BOSCH, CARSWELL et PETHERBRIDGE, 1981, fig. 1. Dans ces images, les gestes du polisseur sont comparables. Dans la dernière image, montrant un atelier indien, un homme est en train de polir le papier avec les mêmes gestes et le même appareil qu'on voit dans les scènes de l'école.

comparables à des bouteilles à base arrondie et plate et au goulot court et étroit. Ils étaient en verre.²¹

Outre la préparation du papier, il est probable que les enfants apprenaient également à tailler leurs roseaux et à fabriquer de l'encre (*sāhtan morakkab*). De nombreux calligraphes nous ont transmis des recettes de fabrication de l'encre noire, mais également des conseils concernant le choix du calame (*qalam*) et la manière dont il faut le tailler.

Par rapport à la préparation de l'encre, il existe des recettes très variées, allant de la plus simple à la plus compliquée. Néanmoins, la plupart des calligraphes s'accordent en disant que la meilleure encre est celle de couleur noire brillante et de consistance glissante, comme l'écrit par exemple Mīr 'Alī Haravī, qui dit également que la meilleure encre est celle qui ne bave pas mais reste inchangée, même quand la page écrite tombe dans l'eau. Il en donne la recette.²² Il s'agit d'une encre comparable à une gouache.²³

Concernant le choix du roseau, certains calligraphes préfèrent ceux provenant d'une contrée à d'autres. Mais les meilleurs parmi tous étaient les roseaux de Vāseṭī.²⁴ Un roseau devait être ni cru, ni brûlé, mais mûr, de couleur rouge et blanche, lourd et tout droit.²⁵ Pour la taille et la coupe du bec du calame, on trouve également des précisions importantes.²⁶ Qaṣī Mīr Aḥmad écrit que Yāqūt

21 Cf. par exemple: RESĀLĀTĪ, 1373/1994:130 et 324. Souvent, ce polissoir a été confondu à d'autres appareils de polissage, qui sont en pierre et servent à d'autres fins, comme par exemple ceux qu'on utilise pour polir l'écriture dorée.

22 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:9sq. Également pour la recette de cet encre: cf. QĀḌĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:199–200. Pour quelques autres recettes: cf. PORTER, 1992:66–68. DÉROCHE, 2000:120sq. Il en existe également de nombreux traités très intéressants de la fabrication des couleurs, souvent écrits par des calligraphes. On les retrouve dans la plupart des ouvrages cités au cours de cette étude. Le livre suivant contient vingt-huit traités: cf. MĀYEL HARAVĪ, 1372/1992.

23 Cf. SERĀĠ, 1376/1996:100, Serāġ Šīrāzī parle d'une encre qui s'appelle *medād-e zahabī* (encre noire jaunâtre). Lui-même avait trempé l'écriture de cette encre trois fois dans l'eau sans que l'encre se soit effacée.

24 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:230. Cf. également FAŽĀ'ELĪ, 1376/1996:59. Cf. QĀḌĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:112, note 363. Parmi les provenances différentes figure également Āmol. Mais il me semble qu'il s'agit d'une erreur, il devrait s'agir de Āmūṭ: cf. FAŽĀ'ELĪ, 1376/1996:59 qui cite le texte de Ja'far Tabrīzī, un grand calligraphe du 15^e siècle, qui ne mentionne non seulement Āmūṭ, mais également Māzanderānī. Āmol, par contre était célèbre pour sa fabrication du papier: cf. Šayrafī: RESĀLĀTĪ, 1373/1994:60.

25 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:38 et 220.

26 Cf. par exemple chez Solṭān 'Alī: cf. QĀḌĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:111–112 et 115–116. Cf. BĀBĀ ŠĀH EŞFAHĀNĪ, 1380/2001:225–226. Ce calligraphe du 16^e siècle explique la

Mostaʿsemī, un grand calligraphe du 13^e siècle, avait introduit une innovation par rapport à la taille du calame et la coupe du bec. C’est pour cela qu’on préférerait son écriture à celle d’Ebn Bavvāb, qui ne coupait pas le bec, tandis que Yāqūt Mostaʿsemī le coupait en biseau (*qaṭ-e qalam monharef*).²⁷

Les calligraphes attachent une grande importance aux matériaux de l’écriture appelés *asbāb-e ketābat*: il s’agit du calame, du couteau à tailler, du papier qu’il fallait apprêter et polir, et de l’encre. Ils insistent qu’il faut respecter à la lettre la fabrication et l’utilisation telles qu’elles étaient décrites dans les traités. Dans un poème, le grand calligraphe Mīr ʿAlī Haravī écrit: *asbāb-e ketābat be-kamāl*. Il faut avoir “les matériaux pour l’écriture parfaite”.²⁸

coupe du bec du calame illustré par un dessin. Le traité de Bābā Šāh Eṣfahānī, *Ādāb ol-mašq*, fut parfois attribué à Mīr ʿEmād: cf. BĀBĀ ŠĀH EṢFAHĀNĪ, 1380/2001:205–230, Karīm-zāde Tabrīzī publie le traité de Bābā Šāh Eṣfahānī en fac-similé à partir d’un manuscrit de qualité en sa possession. L’éditeur croit qu’il s’agit d’un autographe: KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1380/2001:144–147. Malheureusement, un feuillet de ce manuscrit est perdu: cf. BĀBĀ ŠĀH EṢFAHĀNĪ, 1380/2001, entre les pages 224 et 225. Ce traité est publié dans RESĀLĀTĪ, 1373/1994:209–223, à partir d’un manuscrit de moindre qualité.

27 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:19. Et QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:57–58. Pour les différentes tailles du calame et coupes du bec: cf. DÉROCHE, 2000:114, ill. 34. Cf. également FAZĀʿELI, 1376/1996:64–67 et 226. Du calligraphe Yāqūt Mostaʿsemī sont conservées des pièces de calligraphie et des manuscrits dans de différentes collections: cf. une page de *morakabāt* signée par Yāqūt dans: SAFWAT, 1996:71, n° 2 et n° 41. Cf. également deux *Qurʾān* conservés à la BnF, calligraphiés par Yāqūt: DÉROCHE, 2000:199, note 4. La cote arabe 6716 porte les marques de possession de plusieurs princes Qāğār: cf. PARIS, 2001: n° 43. La célébrité de Yāqūt fut telle qu’au 16^e siècle, il était devenu une référence. Ainsi par exemple Qāzī Mīr Aḥmad décrit un des grands calligraphes du 16^e siècle, Mālek Deylamī comme le “Yāqūt de son époque” et affirme qu’on n’arriva pas à distinguer son style de calligraphie *nash* de celui de Yāqūt: cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:93 et 97. ʿAbdī, un écrivain du 16^e siècle, parle d’un *Qurʾān* calligraphié par Yāqūt de Šāh Tahmasb: ʿABDĪ, 1979:83–84.

28 Ce poème se trouve dans le livre de QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:82. Il est cité également par d’autres calligraphes: cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:220 et 312. Pour la traduction de ce poème: cf. SCHIMMEL, 1984:39. Dans les textes des calligraphes, nous trouvons des précisions pratiques, qui sont importantes à plusieurs niveaux, par exemple sur l’influence de la température sur l’encre et sur le papier. L’air chaud sèche le papier, rend l’encre épaisse, et par conséquent endommage l’écriture. Il faut donc travailler dans un climat tempéré: cf. MAĞNŪN RAFĪQĪ HARAVĪ, 1373/1994:39. Un autre conseil porte sur l’adjonction de l’eau de rose (*golāb*) à l’encre. L’explication est que l’eau de rose obtenue par la distillation conserve et parfume l’encre: cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:316. Quand Nezāmī dit au 12^e siècle: “Mon poème parfume le cerveau”, il fait allusion à l’encre parfumée: cf. LAMEI, 2001:241.

L'apprentissage de la calligraphie

En commentant un *ḥadīṣ* (traditions du prophète et des saints Imāms), Mīr 'Alī Haravī, un calligraphe de la fin du 15^e et du début du 16^e siècle, écrit que c'est le devoir des parents d'inciter leurs enfants à saisir le calame et de susciter leur intérêt pour l'écriture.²⁹

Selon le chercheur iranien Yaḥyā Zokā', l'âge d'un enfant commençant l'apprentissage de l'alphabet était entre cinq et six ans.³⁰ Et déjà à 12 ou 13 ans, un élève pouvait être considéré comme un calligraphe, s'il avait du talent.³¹

Dans le roman d'amour *Laylī et Maḡnūn* de Neẓāmī, Maḡnūn est envoyé à l'école (*maktab*) à dix ans.³² Au même âge également, Maḡnūn va à l'école chez Maktabī Šīrāzī.³³ Par contre, chez 'Abdī, un écrivain du 16^e siècle, Maḡnūn va à l'école à sept ans.³⁴

Une autre indication de l'âge scolaire des enfants nous fournit l'auteur Ġāmī au début de son livre *Bahārestān* (Le jardin printanier³⁵), composé d'après le modèle du *Golestān* (Le jardin des fleurs) de Sa'dī.³⁶ Ġāmī avait décidé à

29 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:5. Pour les œuvres de ce grand calligraphe conservées au musée: cf. ci-dessous, n^{os} 52 et 53. Le même *ḥadīṣ* est cité par un maître calligraphe turc qui délivre un diplôme de calligraphie (*eḡāzat nāme*) à un élève. Ce *ḥadīṣ* est attribué au prophète: cf. SAFWAT, 1996:41–42, n^o 21.

30 Cf. ZOKĀ', 1379/2000:205. On constate qu'au même âge, l'enfant commença à apprendre l'écriture en Europe. Au XVI^e siècle, l'allemand Matthäus Schwarz écrit dans son journal illustré: "À cinq ans et quatre mois, j'apprenais l'abc avec mon maître d'école." DE SIVRY et BECCARIA, 1998:96, ill. p. 97. On y voit un enfant assis sur une chaise dans une chambre, son cahier blanc sur ses genoux et la plume à la main, il trace les premières lettres de l'alphabet.

31 ZOKĀ', 1379/2000:205. Ces propos se réfèrent à une pièce de calligraphie de Dūst Moḡammad Kāteb, dont Zokā' suppose qu'il l'avait signée à 13 ans. – Le grand calligraphe turc, Moḡammad Šōqī eut son diplôme de calligraphie à douze ans: cf. PARIS, 2000:124. Le grand calligraphe de style *nasta'liq*, Mīr 'Emād, a signé à l'âge de 11 ans plusieurs œuvres de calligraphie que Bayānī juge de grande qualité: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:537. Egalement BAYĀNĪ, 1368/1989:88 et KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:185–186.

32 NEẒĀMĪ, 1364/1985:86.

33 MAKTABĪ ŠĪRĀZĪ, 1968:27. Il s'agit de la publication en fac-similé en noir et blanc du manuscrit conservé au musée sous la cote M.B. 50.

34 Cf. 'ABDĪ, 1966:56.

35 Cf. ĠĀMĪ, 1379/2000. Il en existe une traduction française de Henri Massé publiée en 1925.

36 Le *Golestān* de Sa'dī est devenu un livre scolaire également dans d'autres pays musulmans. Forūḡī écrit qu'en Iran, il devint le premier livre qu'un enfant apprenait à lire. Il craint que le livre ne suscite plus d'intérêt chez les adultes: cf. SA'DĪ, 1376/1997:8. Par contre Yūsufī,

écrire ce livre pendant qu'il lisait le *Golestān* à son fils âgé de dix ans pour que celui-ci se détende de ses cours de théorie littéraire.³⁷ Ceci suggère que des enfants d'âge et de niveaux scolaires différents se rassemblaient dans les mêmes écoles (*maktab*), comme il fut d'ailleurs le cas encore au début du 20^e siècle.³⁸

En effet, nous possédons des œuvres calligraphiées par des enfants. Ainsi par exemple, un *Golestān* de Sa'dī calligraphié par Maḥmūd, fils de Moṣṭafā Mūsavī à l'âge de 10 ans, et un *Dīvān* (Recueil des poèmes) de Ḥāfeẓ et de Sa'dī de la même main, à l'âge de 13 ans. Dans les colophons de ces manuscrits conservés à Téhéran, le calligraphe a inscrit son âge.³⁹ – D'autres enfants calligraphes sont connus. Ainsi, le calligraphe Mīrzā Ġolām Reẓā Eṣfahānī écrit au 19^e siècle dans son autobiographie qu'il avait commencé à apprendre la calligraphie à sept ans et qu'à l'âge de douze ans, il avait déjà été présenté à Moḥammad Šāh Qāğār en tant que calligraphe.⁴⁰ Pendant les dernières décennies du 15^e siècle, le fils de Solṭān Ḥalīl, Solṭān 'Alī, alors âgé de neuf ans, était un calligraphe reconnu.⁴¹

L'arabe et le persan sont écrits de droite à gauche. L'alphabet arabe contient 28 lettres, le persan 32 lettres. Dans les deux alphabets, 18 signes sont

un autre éditeur des livres de Sa'dī, raconte que son école lui avait offert un *Golestān* et que plus que quarante ans plus tard, page par page, ce livre lui rappelle des souvenirs chers de l'enfance: "Maintenant le même livre est ouvert devant moi": cf. SA'DĪ, 1373/1994:24. Du *Golestān* existent des traductions anciennes en différentes langues orientales, et plus récemment aussi des traductions en langues occidentales: cf. SA'DĪ, 1373/1994:21–22.

37 Cf. ḤEKMAT, 1363/1983:203.

38 Cf. ci-dessus, note 11: une photo du début du 20^e siècle qui montre le calligraphe Moḥammad Ḥosayn 'Emād ol-Kottāb avec ses élèves en train d'exercer la calligraphie. Sur cette photo, on voit des enfants de différents âges et des adultes.

39 Cf. AFŠĀR, 1381/2002:73, n° 131–132. Cf. également BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:882–883. Bayānī les juge de très bonne qualité. Sur la première page du "Recueil des poèmes de Ḥāfeẓ", une notice de Nāṣer od-Dīn Šāh Qāğār atteste la qualité de l'écriture et l'âge du très jeune calligraphe: "En vérité, peu de gens arrivent à écrire à cet âge d'une telle habileté": cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:883.

40 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:550sq. À vingt-cinq ans, Mīrzā Ġolām Reẓā Eṣfahānī avait deux cents étudiants, des princes et des courtois, apprenant la calligraphie: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:553.

41 QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:71. Le manuscrit de 'Arefī Haravī, *Gūy o čōgān* ou *Ḥāl nāme*, daté de 931/1524–1525, du jeune roi, Šāh Ṭahmasb Šafavī (né en 919/1513) a été calligraphié et illustré par les meilleurs peintres de la cour: cf. LOUKONINE et IVANOV, 1995:174, cat. 173.

de graphique différent.⁴² En arabe et en persan, les homographes sont distingués par des signes diacritiques constitués d'un point, de deux points ou de trois points au-dessus ou en dessous des lettres. Dans les manuscrits en écriture persane, les signes vocaliques et orthoépiques sont rares, tandis qu'en arabe, ils sont fréquents.⁴³ Ainsi dans le *Qur'ān* (excepté peut-être au premier siècle), les lettres sont toujours vocalisées et portent des signes orthoépiques, afin d'assurer une lecture juste.⁴⁴

Dans une écriture soignée, la composition des points et des autres signes par rapport au graphisme des lettres est très importante. Le calligraphe Ṣayrafī par exemple compare les points à des grains de beauté et les signes vocaliques et orthoépiques (*ḥarakāt et sakanāt*) à la bien-aimée (*negārī*) éblouissante en mouvement et en repos.⁴⁵

Selon les préceptes des calligraphes, suite à la taille du calame et la coupe du bec, le scribe doit s'exercer d'abord en traçant des points. Ainsi dit Solṭān 'Alī: "Ecoute la parole de ce vieux, examine le calame en faisant des points. Si le calame trace des points justes, il est possible de calligraphier (*h^v oš nevīsī*)".⁴⁶ Ce point (*noqte*) devait avoir la forme d'un carré.⁴⁷ Plusieurs calligraphes ont défini l'écriture (*ḥaṭṭ*) en disant que son fondement était le point (*noqte*).⁴⁸

42 SERĀĠ, 1376/1996:173, écrit que le chiffre 28=4×7 est le nombre des maisons parcourues par la lune durant un mois. En outre des 28 lettres, il y a la lettre supplémentaire *lām-alef*: cf. SERĀĠ, 1376/1996:62sq. Le Turc ottoman est écrit avec le même alphabet. Parmi nos objets, une seule pièce est écrite dans cette langue. Mais nombreuses sont les pièces en arabe et en persan signées par des calligraphes turs. Depuis 1928 l'alphabet est latinisé en Turquie, mais actuellement, il y a un effort de sauver cet art fleurissant pendant des siècles: cf. PARIS, 2000:VII et 43–44. Pour les écoles de calligraphie turques au 19^e et 20^e siècle: cf. VERNOT, 1997:90.

43 Cf. par exemple 'AṬṬĀR, 1373/1994, publié par Naṣrollāh Pūrḡavadī en offset d'un manuscrit conservé à Turin. Ce manuscrit illustré daté de 857/1453 est entièrement vocalisé (*maškūl*), et l'éditeur écrit qu'il a probablement été réalisé pour un prince de langue maternelle turque.

44 Pour la ponctuation, la vocalisation et d'autres signes: cf. DÉROCHE, 2000:238sq. La paternité du système vocalique est attribuée à Abū al-Aswad al-Du'alī, mort en 69/688: cf. DÉROCHE, 2000:240, note 72. Cf. également ḤĀĠI MĪRZĀ, 1345/1927:54sq.

45 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:72.

46 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:72.

47 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:186.

48 Le mot *ḥaṭṭ* signifie également le tracé d'une ligne ou le trait. Au 15^e siècle, Ġa'far Bāysonḡorī définit l'écriture en disant: "Il est admis que de la composition des points résulte la lettre et de la composition des lettres les mots. C'est ainsi que le fondement de l'écriture est le point." Cf. FAZĀ'ELI, 1376/1996:228. Vers le milieu du 14^e siècle, 'Abd ol-lāh Ṣayrafī

Le point est l'étalon sur lequel est basée la calligraphie.⁴⁹ Ainsi par exemple, la longueur de la première lettre *alef*, en forme d'une ligne verticale, est définie selon le nombre de points qui la composent, différent dans chaque style d'écriture. Par exemple dans le style *sols*, appelé *omm ol-ḥoṭūt* "la mère des styles d'écriture", la lettre *alef* doit mesurer sept points. Par contre, dans le style de calligraphie *nash-ta'liq* [*nasta'liq*], appelé également 'arūs "la belle", l'*alef* mesure trois points.⁵⁰ Dans les deux écritures, la taille des autres lettres se détermine par rapport à l'échelle de l'*alef*.

Pendant la première leçon d'écriture qu'un maître de calligraphie donne à un élève, il enseigne l'alphabet (*alefbā'*) qu'on appelle aussi les *mofradāt* (les lettres singulières⁵¹), contrairement aux leçons suivantes consacrées aux *morakabāt* (les composées), où sont enseignées les lettres reliées.⁵² Les exercices et les textes que copient les élèves à partir des modèles du maître sont appelés *sar mašq*.⁵³ Il s'agit d'une méthode d'apprentissage de la calligraphie très tôt adaptée par d'autres pays musulmans et toujours valable actuellement.⁵⁴

La codification des styles de l'écriture oblige les calligraphes de bien étudier les travaux des maîtres anciens. Ainsi, Soltān 'Alī écrit sur l'apprentissage de la calligraphie qu'un étudiant doit d'abord réunir les calligraphies (*ḥoṭūt*) des maîtres anciens pour comprendre, laquelle parmi elles convient le mieux à sa

écrit: "Sache que le fondement de l'écriture est le point, parce que deux points ou trois points se rejoignant forment l'écriture (*ḥaṭṭ*).” Cf. FAŽĀ'ELI, 1376/1996:226. Et au milieu du 15^e siècle SERĀĠ, 1376/1996:147, donne une définition comparable à celle de Ṣayrafī: "Quand deux points se joignent, ils deviennent *ḥaṭṭ*".

49 Cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:186sq. et 39sq. Cf. ci-dessous, n° 2 un exercice de l'alphabet d'un calligraphe turc, probablement du 19^e siècle, mesurant les lettres par des points.

50 Cf. QĀŽĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:16 et 28.

51 Cf. SCHIMMEL, 1984:37, écrit qu'au Maghreb, les élèves commencent tout de suite à écrire, sans avoir appris auparavant l'alphabet lettre par lettre. Ebn Ḥaldūn déplore la mauvaise qualité graphique de l'écriture maghrébine comparée à l'orient musulman: cf. DÉROCHE, 1995:83. Pour la taille du calame maghrébin: cf. DÉROCHE, 2000:113–114.

52 Cf. SERĀĠ, 1376/1996:146sq. et 176sq. Cf. par exemple les pages de *morakabāt* de Yāqūt, le célèbre calligraphe du 13^e siècle, conservées dans la collection Khalili: cf. SAFWAT, 1996: n° 1 et n° 2.

53 Cf. QĀŽĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:89 et 94. La méthode de l'apprentissage était comparable en Turquie: cf. PARIS, 2000:126.

54 Cf. par exemple FAŽĀ'ELI, 1376/1996. Il s'agit d'un livre à la fois d'enseignement et de recherche sur la calligraphie. Cf. FAŽĀ'ELI, 1376/1996:469sq. pour des entretiens avec des maîtres contemporains de la calligraphie en Iran. Cf. FAŽĀ'ELI, 1376/1996:281sq. pour des cours de calligraphie de 'Emād ol-Kottāb du siècle dernier. Cf. également SAFWAT, 1996: n° 1 et n° 2.

nature. À partir de là, il doit la prendre comme modèle pour s'exercer et la saisir entièrement "jusqu'à que tes yeux soient remplis de cette écriture".⁵⁵ Continuant son enseignement de la calligraphie, Soltān 'Alī écrit: "Quand tu commences à progresser, tu n'a qu'à choisir comme modèle un manuscrit peu volumineux de belle écriture et à le recopier avec la même taille de calame et la même réglure (*masṭar*) que l'original".⁵⁶ Il s'agit donc de produire un double, afin d'apprendre tous les détails des graphiques de l'écriture: "Fais des efforts de ne pas frapper le fer froid".⁵⁷ Visiblement, les conseils de Soltān 'Alī ont été suivis par Mīr 'Emād, un calligraphe de la fin du 16^e et du début du 17^e siècle, dont il existe un manuscrit tout à fait identique à un texte signé par Mīr 'Alī Haravī.⁵⁸

C'est cette méthode d'apprentissage que Mālek Deylamī, un grand calligraphe du 16^e siècle, décrit dans son introduction d'un album de calligraphies et de peintures: "Soltān 'Alī était l'élève de Mōlānā Aẓhar Haravī, bien qu'il n'ait jamais suivi des cours chez ce calligraphe (*sar ḥaṭṭ*), mais simplement recopié ses manuscrits et ses pièces de calligraphie".⁵⁹

Certains calligraphes ont rédigé des *mofradāt* destinés à l'enseignement.⁶⁰ Dans sa préface, Mālek Deylamī mentionne que parmi les œuvres réunies se trouvent également les *mofradāt* de Soltān 'Alī.⁶¹

55 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:73. Pour la traduction: QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:117.

56 Pour la réglure, cf. DÉROCHE, 2000:173sq.

57 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:73.

58 Cf. BAYĀNĪ, 1368/1989:83. Cf. également KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:111. Cf. une collection de calligraphies de Mīr 'Emād dans un album magnifique avec des peintures commandé par Mīrzā Mahdī Ḥān, dans une publication de bonne qualité: AKIMUSCHKIN, 1964. Cf. également: KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:138sq.

59 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:605. Pour le maître de Soltān 'Alī, cf. également BAYĀNĪ, 1368/1989:8.

60 Il existe un manuscrit (*nosḥe*) de *mofradāt* de Mālek Deylamī: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:608. Cf. également une pièce de *mofradāt* signé par Mālek: BAYĀNĪ, 1368/1989:12. Cette calligraphie est conservée à Genève, Musée d'art et d'histoire: cf. GENÈVE, 1992:372, n° 583. Il semble qu'il existe très peu de manuscrits de calligraphes persans contenant les *mofradāt* et les *morakabāt*. Pourtant, QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:93, écrit qu'il était l'élève de Mīr Sayyed Aḥmad. Ce calligraphe avait écrit des *mofradāt* pour lui. À Genève est conservée une belle page de calligraphie de style *nasta'liq* montrant les *morakabāt* des deux lettres *ṣād* et *ṭeyn* composées avec l'alphabet. Ceci suggère qu'il s'agit d'un feuillet détaché. Les feuillets contenant les *mofradāt* et les *morakabāt* sont perdus. La page contient une ligne de *morakabāt* en grands graphiques encadrés de deux lignes (deux vers) en petits graphiques. Sur cette page joliment décorée se trouvent cinq lignes de *morakabāt* et six lignes en vers. Robinson suppose qu'elle a été réalisée au 16^e siècle: cf. GENÈVE, 1992:206, n° 568. De Mīr 'Emād existent également quelques pages de *morakabāt*, dont la dernière datée de

Les lettres (*mofradāt* et *morakkabāt* ou *ḥorūf*)

I

Manuscrit abécédaire.⁶² Voir fig. 1*. Il s'agit d'un manuscrit scolaire de luxe réalisé en Turquie. Au milieu du fol. 18v, le colophon est signé *ḥarrarahu* (a écrit⁶³) Maḡnīsī et daté de 1218/1803.⁶⁴ Au-dessus de la signature du calligraphe se trouve le cachet de Sayyed Ḥāfeẓ Moṣṭafā daté de 1190/1776. Autour de ce cachet rond, on lit les mots *dars* (leçon), *lōs* et deux fois la lettre *sīn*. Il est probable qu'il s'agit du cachet du maître. La signature du calligraphe et le cachet de l'enseignant se trouvent au milieu de la page dans un cartouche.

18 fol. 223×151 mm (128×83 mm). Papier occidental de couleur ivoire, marges teintées en jaune clair, deux feuillets de garde au début et deux à la fin (fol. I–IV). Bonne écriture noire de style *nash* vocalisé sur une colonne de sept lignes à la page, sur les pages qui ne contiennent pas de bandeaux dorés, avec réclames. Parfois, un cercle doré interrompt l'écriture. Des bandeaux rectangulaires dorés, encadrés d'un filet rose séparent les textes. Une bande colorée de 8 mm composée d'un filet rouge, d'un noir, d'un *tahrīr* doré et plus loin d'un deuxième *tahrīr* doré plus mince, encadre le texte.⁶⁵ Les marges en forme de demi-encadrement aux fol. 16v, 17r, 17v et 18r sont décorées d'un rinceau d'or et encadrées par un filet doré. Les fleurs ressemblent à celles sur la surface dorée entre les cartouches aux fol. 1v et 2r.

Aux fol. 1v et 2r, la double page est enluminée. Une large bordure décore les marges extérieures et inférieures de la double page. Le même décor se trouve

1002/1593 semble provenir d'un manuscrit de l'alphabet: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:195 et 282.

61 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:605.

62 Ce manuscrit est décrit brièvement dans le catalogue de MOĪNFAR, 1966:505–506, n° 22. Un autre manuscrit contenant un abécédaire comparable, mais de moindre qualité, écrit par un débutant est conservé au musée de Berne (Balk 240). Sa reliure est de papier décoré (papier peint). Pour ce manuscrit: cf. MOĪNFAR, 1966:506, n° 23.

* Les illustrations sont publiées avec l'autorisation du Musée d'histoire de Berne.

63 Cf. un manuscrit conservé à Vienne que le calligraphe a signé avec le même terme *ḥarrarahu*: cf. ci-dessous, p. 99.

64 Cf. ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 1986, tome 5:1159–1160: "Maḡnīsa, turc moderne Manisa, calss. Magnesia, Magnésie, ville de l'Anatolie occidentale [...]"

65 Cf. pour le terme de *tahrīr* désignant les contours de l'écriture et également un filet doré cerné par deux autres filets, par exemple le noir dans le cadre de la justification (*ḡadval*): cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:141 et 161sq.

dans les cartouches: deux de chaque côté et trois aux marges inférieures. Sur un fond beige, une grande fleur rose de couleur mauve, entourée de six plus petites, de deux bleues, de deux mauves et de deux rouges, se détache de feuilles vert sombre. Les intervalles des cartouches sont en or décoré. Dans les écoinçons dorés se trouvent des rinceaux décorés de tiges vertes, de fleurs et de petites feuilles. Entre les cartouches, il y a une fleur à quatre pétales entourée de feuilles. L'or sur ces surfaces est parsemé de piqûres d'aiguille à trois points.

À la marge supérieure (fol. 1v et 2r) se trouve un décor de fleurs en forme de croissant: au milieu, une grande fleur rose de couleur mauve est flanquée de fleurs bleues, mauves et rouges se détachant de feuillages vert sombre sur un fond doré.

L'écriture est encadrée d'une bande composée de bleu, doré et rose. Au fol. 1v dans un encadrement composé d'un double filet noir rempli d'or est écrite une prière: "Dieu, facilite (ma tâche) et ne la complique pas! Dieu, mène (cette tâche) à bonne fin!" En face, au fol. 2r, dans un encadrement comparable, au-dessus et en dessous d'un trait rouge sur toute la largeur sont alignés tous les signes de l'écriture: les points, les vocaliques, etc.

Au-dessous des encadrements aux fol. 1v et 2r, il y a le même quadrillage composé de deux filets noirs minces remplis d'or. Les intersections sont occupées de losanges dorés entourés d'un trait noir, transformant le quadrillage en octogones.

Sur chaque feuillet sont composées 30 cases, dont 29 contiennent les 28 lettres de l'alphabet et la lettre *lām-alef*. Dans la dernière case en bas à gauche est écrit en rouge *faṣl* (séparation, disjonction). Au fol. 2r, il y a les mêmes lettres, accompagnées de trois signes vocaliques.

Le même texte de prière accompagné du même genre de lettres vocalisées se retrouve dans un autre manuscrit de la première moitié du 19^e siècle, réalisé pour un prince turc et signé par Moṣṭafā Vāṣef, conservé au Topkapı Sarayı Müzesi.⁶⁶ La différence essentielle comparé au manuscrit de Berne réside dans son style de décoration plus riche. Il s'agit d'une composition "rococo" du Topkapı, tandis que le manuscrit de Berne contient une jolie décoration simple et traditionnelle.

Dans le manuscrit du Topkapı, les cases contenant l'alphabet sont constituées d'un quadrillage diagonal peu adapté à l'écriture horizontale. En plus, les cases sont très étroites.

66 Cf. VERSAILLES, 1999:171, n° 126.

Dans le manuscrit de Berne, après la double page contenant les *mofradāt*, dans un quadrillage doré d'un mm de largeur au fol. 2v est écrit l'alphabet avec les *tanvīn* (nounation).⁶⁷ Et dans des quadrillages dorés comparables aux fol. 3r–16r sont écrits les *morakkabāt alef be', be'-be'* etc. avec les signes vocaliques et le *sokūn* (signe orthoépique).⁶⁸ Au fol. 16v sont écrits les *ḥorūf abğad* ou *ḥorūf ġommal*, c'est-à-dire toutes les lettres de l'alphabet en forme reliée. Cette succession de lettres isolées et reliées existe dans de nombreux albums.⁶⁹ Les *ḥorūf ġommal* servaient également à la datation (chronogramme) d'événements, de fondations ou monuments, etc., et étaient fréquemment employés dans des poèmes et dans des livres scientifiques (*ḥesāb-e ġommal*).⁷⁰ Au fol. 16v, à la suite des *ḥorūf abğad* et d'un bandeau rectangulaire doré, jusqu'au fol. 18r sont écrits des textes religieux, comme par exemple le *tašāhhod* de la prière quotidienne. Au fol. 18v se trouvent uniquement la signature du calligraphe et le cachet du maître.

Il reste à savoir quelle était la fonction exacte de ces manuscrits. Par rapport au manuscrit de Topkapı, le catalogue de l'exposition précise: "Au cours de la première leçon de lecture, le grand vizir offrait au prince un abécédaire [...]".⁷¹ Donc, le petit prince recevait un livre de luxe, dans lequel il apprenait l'alphabet avec son maître, comme l'atteste probablement le cachet de l'enseignant dans le manuscrit de Berne.

Vu la longue tradition des manuscrits abécédaires, il semble que les jeunes princes reçussent ce genre de manuscrit durant des siècles.

À Vienne (Nationalbibliothek, Cod. Mixt. 1914⁷²) est conservé un manuscrit abécédaire richement décoré, calligraphié par Aḥmad Mīr Kat-ḥodāy et daté de 1175/1761–62.⁷³ Sur la double page aux fol. 1v–2r, il y a des cases octogones, comme dans le manuscrit de Berne, et on y retrouve exactement la même écriture composée de manière comparable. Le texte à la fin du manuscrit est

67 Cf. ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM, 2002, tome 10:208–209.

68 Cf. ci-dessous, n^{os} 3 et 4.

69 Cf. SAFWAT, 1996:30, n^o 12, fol. 10v.

70 Cf. ŞADRI, 1378/1999. Cf. également DÉROCHE, 2000:104 et 345. Cf. ci-dessous, n^o 16.

71 Cf. VERSAILLES, 1999:171.

72 Cf. DUDA, 1992: Textband:265–269. Tafelband, ill. 172–173.

73 Devant son nom, le calligraphe a écrit le terme *ḥarrarahu* (a écrit) qui figure également au manuscrit de Berne.

également le même.⁷⁴ Ceci suggère que les deux calligraphes de la cour ottomane connaissaient les mêmes exemplaires antérieurs.

La reliure à rabat de cuir rouge est originale. Elle a été réalisée à la même date que le texte. Les deux plats avec le rabat triangulaire contiennent le même décor doré. Il s'agit d'un quadrillage à losanges, contenant des points dorés au centre. Le quadrillage est encadré de deux filets dorés, d'une large réserve entourée de plusieurs filets et d'une chaîne composée de *S*.

Les contre-plats, l'intérieur du rabat, le recto du premier feuillet de garde (Ir) et le verso du dernier feuillet de garde (IVv) sont d'un papier rouge orangé, sablé d'or. Un timbre circulaire se trouve à l'intérieur du rabat: "Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesmin. f. Unterricht". Ce timbre est biffé.

2

268×190 mm (207×126 mm)⁷⁵. Attribué à Sebā'ī.⁷⁶ Exercices (*siyā mašq*⁷⁷) de lettres et de mots d'un calligraphe turc, probablement de la deuxième moitié du 19^e siècle.⁷⁸ Sur la première ligne est écrite en *solṣ* la prière d'encouragement qu'on retrouve souvent au début des *mofradāt* et également des essais de mots

74 Cf. DUDA, 1992: Tafelband, fol. 19v, ill. 173. Le manuscrit de Berne a une phrase de plus à la fin au fol. 18r: "La résurrection après la mort". Dans le manuscrit de Vienne figurent également les *ḥorūf ḡommal*: cf. DUDA, 1992: Textband:267. Duda cite d'autres manuscrits plus anciens et aussi des lithographies comparables: cf. DUDA, 1992: Textband:268–269.

75 La plupart des pièces de calligraphie de la collection v. Mülinen sont encadrées d'un cadre en carton passe-partout. La dimension indique d'abord la hauteur et puis la largeur. D'abord le format du cadre est noté et puis celui de l'œuvre à partir du cadre de justification. Les marges de quelques pièces sont du même papier comme la calligraphie (cf. les n^{os} 21, 24, 25 etc.)

76 Le collectionneur v. Mülinen a écrit ce nom au bord du cadre et également sur la fiche du musée. Du même collectionneur proviennent également plusieurs pièces de style *nasta'liq* signées de Sebā'ī: cf. ci-dessous, n^o 35sq.

77 Il s'agit d'un *siyā mašq* appelé en turc *qaralama*: PARIS, 2000:10. Pour une histoire de *siyā mašq*: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:147–163. Karīm-zāde Tabrīzī énumère trois catégories de *mašq*: *siyā mašq-e tamrīnī*, *mašq-hāye tafannonī va ta'līmātī* et *mašq-hāye honari va ebtekarī*. Un *siyā mašq-e tamrīnī* se trouve sur un carton, sur lequel est collée une peinture, conservé au musée de Berne (M.B. 93). Cf. également le n^o 91, au dos duquel on trouve un *siyā mašq* en *nasta'liq ḡalī*. Cf. ci-dessous, n^o 63, un *siyā mašq*, probablement un exercice quotidien du calligraphe.

78 Pour une pièce comparable: cf. ARSEVEN, 1939:248, fig. 546.

de cette prière de style *nash*.⁷⁹ Ensuite est tracé l'alphabet en *solṣ* et en *nash*. Certaines lettres sont écrites de graphiques différents, par exemple le *re'* de trois manières et le *ḡīm* de deux manières, etc. Certaines autres lettres ne sont pas complètes. Tous les graphiques, les hauteurs, les largeurs et les courbures, sont vérifiés par la pointe du bec du même calame. Le début de la tête du *'eyn*, ressemblant au croissant de lune, est dessiné de deux traits fins, et l'intérieur est quadrillé. Des exercices comparables se trouvent dans d'autres collections.⁸⁰

La qualité des exercices et les proportions des lettres démontrent qu'il s'agit des études d'un maître. La pièce est encadrée d'une bande de papier rouge et d'une marge bleuâtre.

3, 4, 5

Ces trois pièces de *mofradāt* et *morakabāt* ou *ḥorūf* (les lettres), écrites probablement entre le début et le milieu du 19^e siècle, ont la même mise en page. Toutes les trois sont de format rectangulaire. Deux lignes écrites en *solṣ* encadrent l'écriture centrale de style *nash*. Les écritures sont séparées par des filets dorés. Les lignes de style *nash*, moins larges, sont flanquées de deux rectangles vides appelés en turc *koltuk*.⁸¹ Cette composition est très fréquente dans les pièces de calligraphie turque. Souvent, ces rectangles sont décorés.

Le n° 3 mesurant 161×211 mm (133×84 mm) et le n° 4 mesurant 158×210 mm (133×84 mm) sont du même calligraphe. Le n° 4 contient la suite des lettres reliées (*morakabāt*) du n° 3. Ces deux pièces proviennent d'un album de *ḥorūf*, dont les feuillets précédents et suivants sont perdus.⁸² Sur ces pièces sont écrites les *morakabāt* en *solṣ* vocalisé. Sur le n° 3, la lettre *ṣād* est composée avec les lettres de l'alphabet, commençant ici avec la lettre *mīm*. La deuxième ligne sur ce feuillet commence par *ṭeyn* composée avec les lettres de l'alphabet

79 Cf. par exemple au début de notre manuscrit abécédaire est écrite la même prière: cf. ci-dessus, p. 98.

80 PARIS, 2000:4, fig. 2. Cf. également KHATIBI et SIJELMASSI, 1994:50. Cf. un album signé et daté de 1100/1688–1689, conservé à Paris avec les *mofradāt* et *morakabāt*. Tous les graphiques sont vérifiés par la pointe du bec du même calame et signés *al-ḥorūf* (les lettres): cf. PARIS, 2001:6, n° 5. Cet album a été exécuté pour les enfants de Moṣṭafā-Pāšā Köprülü, gouverneur d'Égypte.

81 Selon SAFWAT, 1996:12, ce nom provient de la ressemblance avec un fauteuil, appelé également *koltuk*. PARIS, 2000:27, écrit *koltuklar* (aisselles). Pour des compositions différentes: cf. PARIS, 2000:26–27.

82 De nombreux albums comparables sont conservés notamment dans la collection Khalili: SAFWAT, 1996: n° 6sq.

dont la suite se trouve sur le feuillet n° 4. La lettre *ṭeyn* se termine vers le milieu de la deuxième ligne écrite en *ṣols*. Ensuite commence la lettre *ʿeyn* composée avec les trois premières lettres de l'alphabet.⁸³

L'écriture de style *nash* vocalisé est composée en trois lignes sur chaque feuillet. Il s'agit des *ḥadīs* du prophète. Sur le feuillet n° 4, au-dessus des *morakabāt* et de l'écriture en *nash* se trouve une jolie feuille dorée longue et polylobée. Le papier de la pièce n° 3 a été rongé par un insecte et l'on voit de bonnes petites restaurations dans les *morakabāt*. Le reste de l'écriture est intacte.

La pièce n° 3 est encadrée par des filets dorés et noirs, une bande brune et un bord rouge comme le n° 4⁸⁴. La pièce est collée sur un carton et au dos sur un papier vert sombre à l'encre noire est écrit le même texte qu'au n° 4.

La pièce n° 4 est encadrée de plusieurs filets dorés, noirs et gris et du même bord rouge que le n° 3. Cette pièce est collée sur un carton. Au dos à l'encre noire sur un papier vert sombre est écrit sur trois lignes: "A. L.O. // IV. Db. // Ex dono Domini de Wallenburg."⁸⁵

Le n° 5 de format 179×282 mm (128×199 mm) contient plusieurs alphabets de différents styles (*mofradāt*). La pièce est signée par Moḥammad Šōqī (1245–1304/1829–1887) et datée de 1302/1884.⁸⁶ La signature et la date sont falsifiées. Šōqī, un grand calligraphe turc du 19^e siècle, fut aussi enlumineur.⁸⁷

Sur un papier beige apprêté et poli sont écrites quatre lignes à l'encre noire. La première ligne en *ṣols* contient une prière d'encouragement, la quatrième l'alphabet jusqu'à la lettre *fe'*.⁸⁸ L'écriture en *nash* est composée sur deux lignes encadrées entre les interlignes du texte en *ṣols*. Sur la première se trouve la même prière, la deuxième contient toutes les lettres, dont quelques-unes écrites de graphiques différents. Par exemple, la lettre *syn* est d'abord écrite avec le denticule et ensuite, la partie horizontale de la même lettre est écrite en élongation (*madd*).⁸⁹ Toute l'écriture sur cette page est vocalisée.

83 Les lettres *ṣād*, *ṭeyn* et *ʿeyn* portent parfois des points diacritiques.

84 Cf. ci-dessus le n° 79, où le même rouge encadre le bord de la pièce.

85 Les pièces n°s 3, 4, 79, 80 et 90 proviennent de la même collection. Ces calligraphies ont été offertes au musée en 1921 par le ministre Dr. Ritter de Zürich.

86 Pour la biographie de ce calligraphe: cf. PARIS, 2000:124–127. SAFWAT, 1996:28sq., n° 12.

87 SAFWAT, 1996:30.

88 Cf. SAFWAT, 1996:20, n° 7, où les *mofradāt* se terminent à la fin de la ligne également avec la lettre *fe'*. Cf. aussi un album de *ḥorūf* de Moḥammad Šōqī daté de 1283/1866–7, conservé dans la collection Khalili: SAFWAT, 1996: n° 12.

89 Le *madd* (l'élongation), pl. les *maddāt* est d'une importance fondamentale dans la calligraphie: cf. par exemple le traité de Solṭān ʿAlī, dans: QĀḌĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:119.

Les “ligatures abusives⁹⁰” des lettres sont exécutées de manière différente sur la pièce n° 5 que sur les deux autres. Sur la pièce n° 5, elles semblent retouchées à plusieurs reprises tandis que sur les pièces n° 3 et 4, les liaisons sont faites avec plus d’élan.

Deux filets dorés sur toute la longueur séparent l’écriture *solṣ* de l’écriture *nash*. Deux rectangles aux filets dorés flanquent l’écriture *nash*. La pièce est encadrée de filets dorés et noirs, d’une bande de papier bleue et d’une marge de papier rose. Cette pièce d’une écriture soignée provenant probablement d’un album de *mofradāt*, semble même plus ancienne que la date falsifiée. Elle date peut-être du milieu du 19^e siècle. L’encre et le calame de la signature falsifiée diffèrent de l’écriture. Le falsificateur avait d’abord ajouté la signature au milieu sous la dernière ligne. Mais comme elle ne ressemblait pas à celle de Šōqī, il l’avait effacé à la suite et ajouté une autre signature, comparable à celle de Šōqī, sur la même ligne à gauche.

Les diplômes de calligraphie (*eğāzat nāme* ou *azen nāme*)

Dans son traité de calligraphie, Solṭān ‘Alī distingue deux méthodes d’apprentissage: d’abord il y a les exercices (*qalamī*), ensuite l’apprentissage d’après un maître (*mo’allem*) et l’enseignement oral (*zabānī*) de ce dernier: “Tant que le maître ne t’instruis pas, tu ne pourras pas écrire habilement”.⁹¹ Nous avons également vu que selon Mālek Deylamī, Solṭān ‘Alī était l’élève de Mōlānā Aẓhar Haravī, bien qu’il ne l’ait jamais vu en personne, mais seulement recopié les calligraphies de ce dernier.⁹² Donc, les exercices d’après les modèles des anciens maîtres étaient considérés comme aussi importants que l’enseignement oral.⁹³

Pour les différentes sortes de *maddāt*: cf. FAŽĀ’ELĪ, 1376/1996:91. Pour leur composition: cf. BĀBĀ ŠĀH EŞFAHĀNĪ, 1380/2001:212sq. Il s’agit d’un des grands calligraphes du 16^e siècle.

90 Cf. DÉROCHE, 2000:233, considère les ligatures et les ligatures abusives comme un moyen important pour étudier la paléographie. Cf. SAFWAT, 1996:28.

91 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:75.

92 Cf. ci-dessus, p. 96 et note 59 et également: BAYĀNĪ, 1368/1989:8. Solṭān ‘Alī, écrit dans son traité que les élèves venaient apprendre chez lui également de loin: cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:68.

93 En Turquie à l’époque ottomane existent des doubles de pièces calligraphiques: cf. PARIS, 2000:110, n° 33. À un disciple, il fallait l’autorisation explicite du maître pour fabriquer un double: cf. PARIS, 2000:41. En Iran par contre, des tels autorisations n’étaient pas nécessai-

Le diplôme de calligraphie, tel qu'il existait en Turquie, n'existait pas en Iran, où c'est à travers les textes des historiens et des biographes, et surtout l'important livre de Qāzī Mīr Aḥmad *Golestān-e honar* ainsi que quelques introductions aux albums de calligraphies et de peintures que nous connaissons les maîtres des grands calligraphes.⁹⁴ Ainsi par exemple, Qāzī Mīr Aḥmad parle de son apprentissage de la calligraphie dans plusieurs passages du *Golestān-e honar*: Quelque fois, il recevait des leçons de calligraphie à distance, d'autres fois, il était assisté de près à la cour de Mīr Sayyed Aḥmad.⁹⁵

En Iran, les brevets de calligraphie n'existaient pas, puisqu'aucun auteur ancien ne les mentionne, et il n'existe aucune publication de diplômes.⁹⁶ Il y régnait donc une certaine liberté dans l'apprentissage de la calligraphie.

Par contre en Turquie, un calligraphe qui voulait exercer son métier devait avoir un *eğāzat nāme* ou *azen nāme*, c'est-à-dire un certificat de son maître et quelque fois en plus l'appui d'autres maîtres.⁹⁷ C'est ainsi qu'il était officiellement reconnu comme calligraphe. Ces brevets permettaient aux calligraphes d'avoir des élèves et de gagner leur vie.⁹⁸

res. Souvent le double fabriqué par un maître a été signé en Turquie comme en Iran par le terme *naql*: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:111–112 et 236. Pour la Turquie: cf. PARIS, 2000: n° 33. À la collection de Khalili se trouvent des doubles (*naql*) datant de différentes époques: cf. SAFWAT, 1996: n° 37 et n° 74.

94 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. I:VIII–XV.

95 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:89 et 93–94.

96 C'est également l'opinion de KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:110. Par contre, il existait, en Iran du 15^e siècle des *eğāzeh-ye qasam-e ḥaṭṭ*, littéralement “promesses des disciples calligraphes faites à leur maître”: cf. SERĀĠ, 1376/1996:141 et 245. Pour l'*eğāzeh-ye qasam-e ḥaṭṭ* de l'auteur Serāġ: cf. SERĀĠ, 1376/1996:245. Francis Richard mentionne que Ya'qub Sirāġ [Ya'gūb Serāġ] a reçu un diplôme de calligraphie (*iğāza al-ḥaṭṭ*) rédigé par l'historien Šaraf od-Dīn 'Alī Yazdī: cf. PARIS, 2001:78. Dans l'introduction d'un album de calligraphies de Mīrzā Moḥammad Rezā Kalhor, un maître du 19^e siècle, Kayḥosrō Ḥorūš mentionne qu'un élève, devenu plus tard un calligraphe habile, reçut de son maître un certificat ou un diplôme: cf. KALHOR, 1371/1992. Le diplôme ou le certificat de calligraphie est un phénomène récent en Iran qui ne remonte qu'à quelques décennies, à la création de la “Société des calligraphes iraniens” (*Anḡoman-e ḥ'ošnevīsān Īrān*). Cf. AMĪR ḤĀNĪ, 1379/2000:2sq. et 28–29. FAZĀ'ELĪ, 1376/1996:474sq. DĪRYĪN, 1371/1992:36sq.

97 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:110. JAHDANI, 2003:61, écrit que Ebn al-Sā'iḡ [Ibn Sā'iḡ] (769–845/1367–1441), le calligraphe égyptien, serait à l'origine de l'introduction de l'*eğāza* de la calligraphie, de la “licence d'enseignement” similaire à celle qui autorise la transmission des *ḥadīs*: cf. DÉROCHE, 2000:199. SAFWAT, 1996:40, parle de l'origine du diplôme de la calligraphie. Pour les premiers diplômes de calligraphie: cf. DÉROCHE, 1995:86.

98 SAFWAT, 1996:40 et PARIS, 2000:134.

Un nombre important de ces diplômes est conservé notamment dans la collection de Karīm-zāde Tabrīzī, quelques-uns se trouvent aussi dans la collection de Khalili et à Vienne.⁹⁹ Au musée de Berne sont conservés cinq diplômes richement décorés.

6, 7, 8, 9, 10

Ces cinq pièces ont été sommairement décrites par Dawud.¹⁰⁰ Tous ces brevets sont composés de manière comparable, en trois registres de différents styles. Deux sont écrits par des disciples en *solṣ* et *nash*, le troisième par leur maître. Chaque pièce est composée d'une ligne en *solṣ* sur la largeur de la pièce, de plusieurs lignes de style *nash*, plus courtes et centrées, et enfin du texte du certificat de style *reqāʿ*, appelé également *eḡāzat*, encadré dans un ou deux cartouches.¹⁰¹ Dans le texte du certificat, le maître écrit le nom du candidat au diplôme de la calligraphie, son propre nom et souvent également le nom de son maître.

Ces pièces sont composées de plusieurs morceaux de papier collés sur un carton. Certaines sont de véritables collages composés de textes et de décorations. Le n° 6 par exemple est composé de sept morceaux de papier avec des écritures différentes et deux contenant également des enluminures. Enfin, une bande de papier avec un joli rinceau et une autre décorée en or encadrent la pièce. La qualité des enluminures varie, certaines sont faites par des professionnels, comme aux n° 6 et 10, d'autres sont moins sophistiquées, comme au n° 8.

Sur toutes les cinq pièces, les textes de style *nash* sont des *ḥadīṣ* du prophète, ainsi que le texte de style *solṣ* de la pièce n° 7. Le texte en *solṣ* de la pièce n° 9 provient du *Dīvān* (Recueil des poèmes) attribué à l'Imām ʿAlī. Le n° 8 contient probablement un *ḥadīṣ* concernant la lecture du *Qurʾān* et la pièce n° 10 un remerciement pour un bienfait (*neʿmat*). Sur la pièce n° 6, l'écriture en *solṣ* est probablement un double (*naql*).¹⁰² Elle commence par “ḥaḡḡānā maʿa al-ḥoḡḡāḡ [...]”.

99 Cf. KARIMZADEH TABRIZI, 1999. SAFWAT, 1996: n° 20sq. DUDA, 1992: Textband:255–256. Tafelband, ill. 196.

100 DAWUD, 1909–1915:39.

101 Cf. PARIS, 2000:42.

102 Cf. PARIS, 2000:96, n° 26.

6

168×229 mm (122×174 mm). Il s'agit du diplôme de calligraphie de Ḥalīl, surnomé (*molaqab be*) Faḥrī [Ḥalīl al-Faḥrī¹⁰³], délivré par les maîtres Moṣṭafā Šokrī et Sayyed Moḥammad al-Moftī, daté de 1206/1791. Les deux permissions sont encadrées séparément.

Le texte de style *ṣols* est écrit sur papier saumoné. Au-dessus et au-dessous de l'écriture se trouvent des rinceaux et des tiges fleuries dorées. Le texte en *nash* est écrit sur un papier teint en vert. Les phrases sont séparées par une rosace dorée rehaussée de bleu, les interlignes ornés de nuages dorés verdâtres entourés d'une ligne noire denticulée. L'écriture est flanquée de deux rectangles enluminés de rinceaux *eslīmī* dorés.

Les textes des deux maîtres du *eḡāzat nāme* sont écrits sur un papier beige encadré dans des cartouches. Les côtés des cartouches sont décorés de la même manière que les rectangles. La pièce est encadrée d'un double filet noir, d'un doré, d'un autre double filet et d'une tresse d'*eslīmī*.¹⁰⁴ La marge est décorée d'un rinceau d'or. La décoration dorée est pointillée finement à l'aiguille.

Le dos est couvert de papier marbré (*abri*) orange décoré de fleurs trilobées orange entourées de vert et redoublées de jaune.¹⁰⁵

Le même texte, écrit également en *ṣols*, se retrouve sur une pièce de calligraphie de Esmā'īl al-Zohdī (mort en 1221/1806), un calligraphe de la cour à Istanbul.¹⁰⁶ Vu la ressemblance des détails, il s'agit probablement d'un *naql* (double), c'est-à-dire d'une copie exacte du même texte.¹⁰⁷

7

123×228 mm (89×194 mm). Le diplôme de calligraphie de 'Alī al-Raḏī Afandī, délivré par son maître Moḥammad 'Aṭā' ol-lāh, [élève de Moḥammad Vaṣfī] en

103 Le maître Moṣṭafā Šokrī a écrit le nom de l'élève Ḥalīl al-Faḥrī dans le premier cartouche. Dans le deuxième cartouche, le maître Sayyed Moḥammad al-Moftī a indiqué le nom de l'élève Ḥalīl surnomé (*molaqab be*) Faḥrī.

104 La même tresse d'*eslīmī* se trouve sur la marge d'une reliure réalisée par le calligraphe Moḥammad Šōqī: cf. SAFWAT, 1996:28, n° 12. Cf. également PARIS, 2000: n° 58.

105 Cf. le papier marbré comparable à une reliure: PARIS, 2001:158, n° 119.

106 Cf. PARIS, 2000:96, n° 26.

107 Pour le terme *naql*, cf. ci-dessus, p. 103, note 93.

1217/1802.¹⁰⁸ Moḥammad Vaṣfī (mort en 1247/1831), un calligraphe de la cour, a réalisé un nombre important de manuscrits et de pièces de calligraphies.¹⁰⁹

Tous les trois registres sont écrits sur un papier vert. L'écriture de style *solṣ* se trouve dans un cartouche. Les interlignes du texte de style *nash* sont décorés de nuages dorés parsemés de petits boutons de fleurs. Le cartouche du *eḡāzat nāme* est décoré de rinceaux. Les écritures *nash* et *eḡāzat nāme* sont flanquées de deux rectangles enluminés. La pièce est encadrée de plusieurs filets: d'un blanc, d'un doré, d'un noir, d'une bande de papier brun clair et d'un vert.

8

153×198 mm (111×157 mm). Le diplôme de Moṣṭafā al-Maẓḥar, délivré par al-Sayyed 'Omar al-Vaṣfī, élève de Mū[sā], daté de 1257/1841.¹¹⁰

Tous les textes sont écrits sur un papier beige.¹¹¹ L'espace vide au-dessus et au-dessous de l'écriture *solṣ* est parsemé de trois points argentés et décorés de rinceaux d'argent (gris). Les phrases de l'écriture en *nash* sont séparées de rosaces. La dernière lettre de cette écriture, le *lām*, est en élancement pour remplir la ligne. Au-dessus se trouve une branche fleurie. L'interligne est décoré d'un nuage doré parsemé de piqûres d'aiguille à trois points. L'écriture est flanquée de deux rectangles au fond bleu décorés de rinceaux fleuris.

Le texte du *eḡāzat nāme* se trouve dans un cartouche entouré de nuages dorés parsemés de piqûres d'aiguille à trois points. La pièce est encadrée de plusieurs filets colorés: noir, or, rouge, vert, blanc, ainsi que d'un papier vert et d'un brun, sur lequel on voit les restes d'une décoration dorée.

9

140×212 mm (109×179 mm), Istanbul. Le diplôme de calligraphie de Moṣṭafā Ṣabrī délivré par al-Sayyed Ḥāfeẓ Moḥammad Ḥolūṣī, élève d'al-Sayyed 'Abd ol-lāh al-Vaṣfī. Dans un cartouche à gauche est écrit la permission du maître al-

108 À la dernière ligne du *eḡāzat nāme*, à la suite du nom de Moḥammad 'Aṭā', l'encre est un peu effacée et difficilement lisible.

109 Cf. SAFWAT, 1996:21.

110 'Omar al-Vaṣfī, élève de Mū[sā] n'est pas à confondre avec 'Omar Vaṣfī (mort en 1240/1825), connu sous le nom Lāz 'Omar: cf. PARIS, 2000:114. Cf. PARIS, 2000:144, un autre calligraphe au nom de 'Omar Vaṣfī vécut aux dernières décennies du 19^e siècle jusqu'aux premières décennies du 20^e siècle.

111 Le début de la troisième ligne du *eḡāzat nāme* est un peu effacé. Le mot *talāmīz* (élèves) est presque illisible et du nom Mūsā, la dernière lettre est également effacée.

Sayyed Hāfeẓ Aḥmad al-Rağā'ī, élève d'al-Sayyed 'Abd ol-lāh al-Vaṣfī, dans le quartier de la mosquée Dabbāğlar [Debbāğhlar] à Uskudār [Üsküdār], et la date du 15 *rağab* 1271/1854.¹¹²

Les deux maîtres Moḥammad Ḥolūṣī et Aḥmad al-Rağā'ī avaient comme maître commun 'Abd ol-lāh Vaṣfī. Ces trois calligraphes devaient vivre à Istanbul, comme l'atteste l'*eğāzat nāme*.

Moḥammad Ḥolūṣī (mort en 1291/1874) [al-Sayyed Hāfeẓ Moḥammad Ḥolūṣī / al-Hāfeẓ Moḥammad al-Šarīf al-Ḥolūṣī], délivre en 1280/1863 un diplôme de calligraphie à un des ses élèves.¹¹³

Le texte de style *solṣ* et l'*eğāzat nāme* sont écrits sur un papier vert. Le texte de style *nash* sur un papier beige. Les interlignes en *nash* sont décorés de nuages dorés parsemés de piqûres d'aiguille à trois points. La dernière ligne écrite en *nash* est incomplète. Un bouquet de fleurs remplit l'espace. L'écriture est flanquée de deux rectangles décorés d'un rinceau doré, blanc et rouge sur un fond bleu. La pièce est encadrée d'un filet d'or et d'un noir et à la marge d'une bande en zigzag rouge sur un fond rose. Aux bords, on voit le reste du même papier bleu qu'au n° 10. Le dos est de papier marbré (*abrī*) de tons gris et noirs sur un fond jaune. Au dos, à côté de la cote du musée est écrit le n° 1271 au crayon. Le même numéro est écrit également au dos du n° 10.

10

152×215 mm (121×183 mm). Voir fig. 9. Le diplôme de calligraphie d'al-Sayyed 'Alī al-Šabrī, délivré par Moḥammad Šabrī, élève d'al-Sayyed Moḥammad al-Ḥolūṣī. Dans un cartouche à gauche est écrite la permission du maître al-Sayyed Hāfeẓ Moḥammad Zehnī, datée de 1271/1854.

Moḥammad Šabrī [al-Hāfeẓ Moḥammad al-Šabrī] figure parmi les maîtres qui ont signé un diplôme de calligraphie daté de 1280/1864, dont le maître en-

112 Cf. *ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM*, 1978, tome 4:235. Une mosquée construite avant 875/1471 à Istanbul s'appelle "Debbāğhlar Mesdjidi à Yedi-ḳule". Cf. *ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM*, 2002, tome 10:997–998: "Üsküdār, le Scutari de l'Europe occidentale, le plus important des faubourgs asiatiques d'Istanbul ottomane, situé à l'entrée sud du Bosphore."

113 Moḥammad Ḥolūṣī fut un talentueux professeur de calligraphie. Il avait de nombreux élèves et fut le premier bibliothécaire de la célèbre bibliothèque de Rağab Pāšā à Istanbul: cf. PARIS, 2000:90 et 124. Cf. SAFWAT, 1996:44, n° 23. Un autre calligraphe au nom de Moḥammad Ḥolūṣī travailla au 19^e et au début du 20^e siècle (mort en 1326/1908): cf. SAFWAT, 1996:60, n° 34. Cf. également un autre Moḥammad Ḥolūṣī, mort vers le milieu du 20^e siècle: PARIS, 2000:150, n° 53.

seignant était Moḥammad Ḥolūṣī [al-Ḥāfeẓ Moḥammad al-Šarīf al-Ḥolūṣī].¹¹⁴ Il s'agit donc d'un ancien élève devenu maître qui, ensemble avec son maître d'antan, examine l'épreuve d'un élève commun.¹¹⁵

L'écriture *solṣ* sur un fond vert à reflets rouges, entourée d'une mince ligne noire légèrement ondulée et denticulée, se détache d'un fond d'or clair. Autour du cartouche de l'écriture *solṣ* se détachent des bouquets de fleurs blanches sur un fond d'or clair. Le texte de style *nash* est écrit sur un papier beige. Chaque ligne de l'écriture est entourée d'une mince ligne noire légèrement ondulée et denticulée, comme l'écriture *solṣ*, et se détache d'un fond d'or clair. Entre les lignes se trouvent les mêmes bouquets de fleurs blanches qu'autour de l'écriture *solṣ*. L'écriture *nash* est flanquée de deux jolis bouquets de roses blanches aux feuilles vertes et aux longues feuilles dentelées blanches et bleu clair sur un fond d'or clair.¹¹⁶ Les textes du *eğāzat nāme* sont écrits sur un fond de papier beige dans des cartouches encadrés de petites feuilles blanches aux touches bleues. L'or clair est pointillé de piqûres d'aiguille. La pièce est encadrée de filets et de rinceaux d'or sur un fond rose.

Cette pièce (*qeṭ'a*¹¹⁷) n'a pas l'encadrement habituel (*koltuk*)¹¹⁸. D'ailleurs, les épithètes *latīfe* (raffiné) et *marḡūbe* (de bonne qualité) apparaissent ici, tandis que dans les pièces n° 8 et n° 9 figure seulement *marḡūbe* (de bonne qualité).¹¹⁹

Au bord est collé le même papier bleu qu'au n° 9. Au dos, à côté de la cote du musée est écrit en crayon le numéro 1271, comme sur la pièce n° 9. Ceci suggère que ces feuillets proviennent du même album.

À travers ces diplômes, les maîtres permettaient aux détenteurs de mettre devant leur signature le terme “*katabahu*”, signifiant “il a été transcrit”. Les diplômés acquièrent ainsi le droit d'avoir des élèves.

114 Cf. SAFWAT, 1996:44, n° 23.

115 Il existe un certificat délivré par un maître qui avait lui-même reçu son diplôme quatre ans auparavant: cf. SAFWAT, 1996:44, n° 22.

116 Cf. la décoration d'une pièce de calligraphie comparable conservée dans la collection Khali-li: SAFWAT, 1996: n° 74.

117 Pour le terme *qeṭ'a*, cf. ci-dessous, p. 116.

118 Cf. ci-dessus les n°s 6, 7, 8 et 9.

119 Le terme *marḡūbe* apparaît également dans quelques diplômes publiés: cf. par exemple: SAFWAT, 1996: n° 22. SAFWAT, 1996:n° 21. L'expression *latīfe* est écrite par un des maîtres signataires du diplôme de calligraphie de Moḥammad Zohdī.

Les portraits descriptifs du prophète

(*ḥelye nabavī* et *šamāyel nāme ḥaẓrat-e rasūl*)

En guise de diplôme de calligraphie, un disciple pouvait présenter à son maître un *ḥelye nabavī*, c'est-à-dire une description (*vaṣf*) de la physionomie du prophète.¹²⁰ Selon Safwat, la plus répandue parmi ces descriptions était attribuée à 'Alī Ebn Abī Ṭāleb, cousin et gendre du prophète.¹²¹

En Turquie, à l'époque ottomane, les *ḥelye nabavī* sous forme de tableau ou de pièce de calligraphie étaient très répandues, surtout à partir du 18^e siècle. Ainsi par exemple, Moḥammad Vaṣfī, un calligraphe actif à la fin du 18^e et au début du 19^e siècle, a calligraphié à lui seul 250 *ḥelye*.¹²² Une importante collection de *ḥelye* aux compositions différentes est conservée dans la collection de Khalili.¹²³

Le *ḥelye* était considéré comme une icône, comme l'atteste un *ḥadīṣ* du prophète attribué à sa femme 'Ayeše qui assigne au *ḥelye* les qualités d'un portrait: "Celui qui regarde mon *ḥelye* agit comme s'il m'avait vu".¹²⁴ Ce *ḥadīṣ* est écrit à la marge de plusieurs *ḥelye*.¹²⁵

D'ailleurs, il existe également de nombreuses images, soit dans des manuscrits, soit en grand format, représentant les objets personnels du prophète (*moḥallafāt*), accompagnés d'une description de sa personne. Il s'agit des "reliques du prophète", comme son chapelet, son manteau etc.¹²⁶ Quelque fois, le *ḥelye* contient également les images de la Makka ou de la Madīna¹²⁷.

120 Pour ces diplômes de calligraphie: cf. SAFWAT, 1996:40, n° 21 et n° 32. Cf. également PARIS, 2000:41.

121 SAFWAT, 1996:46. Pour d'autres sources: cf. SAFWAT, 1996:46–47. Cf. également BLOCHET, 1932, tome 1:404 et 490, suppl. 14. BLOCHET, 1933, tome 2:250, suppl. 1376. PARIS, 2000:102 et 154.

122 SAFWAT, 1996:21. Et VERNOIT, 1997:87–88.

123 SAFWAT, 1996: n° 24sq. Quelques-uns de ces *ḥelye* sont publiés dans un catalogue d'exposition à Genève, Musée Rath 1995: cf. GENÈVE, 1995: n° 178sq. Cf. également PARIS, 2000: n° 17, 35 et 56.

124 SAFWAT, 1996:47.

125 Cf. par exemple: SAFWAT, 1996:52, n° 26. Dans ce *ḥelye*, le *ḥadīṣ* du prophète est rapporté par 'Alī Ebn Abī Ṭāleb. À la marge d'un *šamāyel nāme* de l'époque Qāḡār est écrit le même *ḥadīṣ* également attribué à 'Alī Ebn Abī Ṭāleb: cf. KHALILI, ROBINSON et STANLEY avec la contribution de BAYANI, 1997, vol. 2:197, n° 420.

126 SAFWAT, 1996: n° 38. L'auteur du catalogue donne le titre suivant: "*ḥlyah* combined with the Relics of the Prophet": cf. SAFWAT, 1996:67. Un manuscrit conservé au musée de Berne sous la cote M.B. 189, daté de 1217/1802, contient de nombreuses images, notamment un

Le *ḥelye*, signifiant “la décoration” ou “l’ornement¹²⁸”, s’appelle en persan le *šamāyel nāme* du prophète.¹²⁹ Le mot *šamāyel* signifie “le portrait” et le *nāme* se traduit ici par “la description”. Les premiers *šamāyel nāme* sous forme de tableau ou de pièce de calligraphie remontent à l’époque des Qāğār, probablement sous l’influence ottomane. Mais leur composition est très différente.

Quelques *šamāyel nāme* sont illustrés, le plus souvent du portrait de l’Imām ‘Alī, cousin et gendre du prophète.¹³⁰ En plus, il existe également un *šamāyel nāme* avec le portrait du prophète réalisé pour Nāṣr od-Dīn Šāh Qāğār (1247–1313/1831–1895).¹³¹

11

69×30 mm (322×190 mm). Le portrait descriptif du prophète avec le panorama de la Madīna, signé par le calligraphe Ebrāhīm Nāmeq, daté de 1208/1793.

Dans la collection de Khalili est conservé un diplôme de calligraphie daté de 1280/1864. Le nom de [Hāğ] Ebrāhīm Nāmeq s’y trouve parmi les maîtres calligraphes accordant l’autorisation au disciple Moḥammad Naẓīf.¹³² S’il s’agit du même calligraphe, il devait être très âgé en 1280/1864, car il y a un intervalle d’environ 70 ans entre la réalisation de notre *ḥelye* et la date du diplôme. Cela est néanmoins possible, car il semble que par respect pour son âge, son nom figure tout au début, avant la dizaine des autres calligraphes signataires. Ebrāhīm

ḥelye, la Makka, la Madīna et les *moḥallafāt* du prophète (fol. 80v–81r et fol. 82v–84r). Cf. MOÏNFAR, 1966:514, n° 40. Cf. également SCHMITZ, 1997:103–104, Cat. 44 et fig. 163–165.

127 Cf. SAFWAT, 1996: n° 29. Celui conservé au musée de Berne (n° 11) représente la Madīna. À la bibliothèque universitaire de Bâle est conservé un manuscrit de *Ḥelye nabavī* (M VI 59a), daté de 1242/1826, calligraphié par Ḥasan al-Zohdī al-Arzerūmī pour le gouverneur (*vālī*) de Arzerūm Sayyed Moḥammad Sa‘īd Ġāleb Pāšā. La description de la physionomie du prophète se trouve sur une double page dans deux croissants de lune. Entre le texte, sur le feuillet droit, dans un médaillon se trouve la Ka‘ba et sur le feuillet gauche, également dans un médaillon le mausolée du prophète.

128 Cf. PARIS, 2000:34.

129 Plusieurs pièces portent le titre persan, notamment le n° 12 conservé au musée de Berne: cf. ci-dessous.

130 SAFWAT, 1996: n° 40. Et ZOKA’, 1382/2003: n° 2a. Un *šamāyel nāme* conservé au Caire, signé par Zayn ol-‘Abedīn, est illustré des portraits des Imāms ‘Alī, Ḥasan et Ḥosayn: cf. NAĞAFI, 1989: 397, n° 204.

131 ZOKA’, 1382/2003: n° 1a. Par rapport à cette œuvre: cf. plus loin, p. 115.

132 SAFWAT, 1996: n° 23.

Nāmeq était calligraphe dans la ville d'Ederne, où il a écrit des épigraphes sur les murs de différents édifices.¹³³

Le *helye* du musée de Berne se présente comme un tableau. Les anneaux par lesquels on le fixait au mur y sont toujours accrochés.¹³⁴ Le texte est écrit sur une pièce de papier beige collée sur une planche de bois et encadrée d'une moulure en bois. Au-dessus du cadre supérieur en bois s'élève un arc rayonné en bois, à l'intérieur duquel est collé le panorama de la Madīna peint sur papier. La bordure de l'arc est dorée et à son sommet s'élève un ornement doré, également en bois, ressemblant à un cyprès.¹³⁵

Sur ce *helye*, la description du prophète est écrite à l'intérieur d'un croissant de lune encadré d'un carré. Au-dessus et en dessous dans quatre rectangles sont écrits des textes à l'encre noire.

L'œuvre commence avec la bénédiction *bismillāh ir-rahman ir-rahīm* (au nom de Dieu clément et miséricordieux) écrite en style *solṣ* sur toute la ligne. Au-dessus de l'élongation de la lettre *syn*, au milieu de la ligne encadrée d'un cartouche, est écrit le verset 30 de la *sūra* XXVII, *an-naml* (la fourmi) du *Qur'ān* de style *tōqī*.¹³⁶ À la fin de ce verset, la bénédiction *bismillāh* [...] est répétée. Donc, elle inaugure le *helye* et constitue également la fin du premier verset. Des rinceaux à fleurs bleues se trouvent au-dessus de l'élongation de la lettre *syn* de la première ligne. Cette première section du *helye* est séparée de la suite par un filet doré.

133 SAFWAT, 1996:44. Cf. HURAT, 1908:181–182, présente un calligraphe au nom d'Ebrāhīm Nāmeq, "qui a reçu son diplôme des mains d'Émir-Efendi [...] Il atteignit la perfection surtout dans les genres «djéli» et «mosennâ». Il mourut en 1189/1775." Il reste à vérifier s'il y avait deux calligraphes du même nom, un au 18^e siècle, l'autre à la fin du 18^e et aux premières décennies du 19^e siècle.

134 Ces tableaux longs de plus de 50 cm, composés de plusieurs pièces de papier étaient accrochés dans des locaux publics et privés: cf. SAFWAT, 1996:48–49, n° 29.

135 Quelques endroits de la planche du bois ont été sculptés, comme par exemple aux angles supérieurs, cassés et perdus. Un *helye* comparable avec des ornements sculptés se trouve dans la collection de Khalili: cf. SAFWAT, 1996: n° 29. Les dorures, comme celles autour de la ville de la Madīna sont récentes. En plus, des trous faits par un perforateur d'une largeur de 5 mm traversent la planche, ce qui suggère qu'à ces endroits se trouvaient à l'origine également des décors. L'encadrement de moulure autour du *helye* est récent et recouvre la marge inférieure de la ville de Madīna.

136 Pour la traduction de ce verset: cf. LE CORAN, 1970:296.

À la suite, la partie centrale, c'est-à-dire la description de la physionomie du prophète, est écrite en style *solṣ* à l'intérieur d'un croissant de lune doré.¹³⁷ Les phrases sont séparées par des cercles dorés rehaussés d'une étoile bleu clair, les interlignes décorés de nuages dorés pointillés à l'aiguille. Dans les quatre coins, à l'intérieur des cartouches, sont écrits en style *solṣ* les noms des Ḥolafāy-e Rāšedīn: Abū Bakr, 'Omar, Oṣmān et 'Alī. L'espace entre le croissant et le carré est décoré de rinceaux blancs sur fond bleu clair.

Dans le rectangle suivant est écrit le verset 107 de la *sūra* XXI, *al-anbiyā'* (les prophètes) de style *solṣ*. Quelques feuilles dorées se trouvent en haut et en bas de l'écriture. Dans le troisième rectangle sont écrits la prière finale de la description du prophète et le nom du calligraphe. L'écriture est flanquée de deux rectangles enluminés de rinceaux à fleurs bleues sur un fond doré. Sur celui à gauche est écrite la date de l'œuvre, encadrée du même rinceau. Sur le dernier rectangle est écrit le verset 4 de la *sūra* LXVIII, *al-qalam* (le calame) de style *solṣ*.¹³⁸ Quelques feuilles dorées se trouvent au-dessus et en dessous de l'écriture et dans l'encadrement du *ḥelye*.

Le *ḥelye* est encadré de l'intérieur vers l'extérieur d'un *tahrīr* doré, d'un filet noir, d'un blanc et ensuite d'une bande de papier rose clair décorée de feuillets courbés denticulés en or. La marge est décorée d'une bande dorée large, où est gravée une chaîne composée de *S* par un fer à quatre dents¹³⁹, et ensuite d'un filet noir, d'un blanc et d'une bande de papier beige décorée de fleurs à cinq lobes. Toutes les décorations datent de la même époque.

La composition de notre *ḥelye* est la plus répandue et son schéma remonte aux calligraphies de Ḥāfeẓ Oṣmān (1052–1110/1642–1698).¹⁴⁰ Par contre, les *ḥelye* illustrés de la Makka et de la Madīna sont plus récents et moins fréquents. Néanmoins, il en existent quelques exemplaires.¹⁴¹ Un tel *ḥelye* réalisé en 1200/1785–6, montrant le panorama de la Makka, se trouve par exemple dans la collection de Khalili. Celui du musée de Berne montre la Madīna, où se trouve le tombeau du prophète.

137 Pour la traduction du texte: cf. PARIS, 2000:34. SAFWAT, 1996:46. Il y a des *ḥelye* dont la description se termine comme dans celui de Berne: cf. SAFWAT, 1996:48, n° 28 et n° 36.

138 Ces versets figurent dans la plupart des *ḥelye*: SAFWAT, 1996:48, n° 33 et n° 34.

139 Cf. le même ornement encadrant une pièce de calligraphie: PARIS, 1990:198, n° 214.

140 Cf. SAFWAT, 1996:47sq. Pour la biographie de Ḥāfeẓ Oṣmān: cf. PARIS, 2000:72–74. Pour la composition des *ḥelye*, cf. PARIS, 2000:34–37.

141 SAFWAT, 1996:54, note 1 et n° 29.

Les représentations de ces deux sanctuaires ressemblent aux illustrations du livre d'al-Ğazūlī, *Dalā'il al-ḥayrāt* (Des arguments de bontés).¹⁴² Dans le sanctuaire de la Madīna au toit bleu, le mausolée du prophète est situé dans l'angle gauche de la cour, entouré d'édifices cubiques aux toits rose pâle. À l'arrière-plan, il y a des collines roses et bleues sous un ciel bleu vert. À la marge droite est écrit *monavvare* "lumineux", désignant le *ḥaram-e šarīf*, la mosquée du prophète.

12

209×133 mm (117×61 mm). Voir fig. 10. Le *šamāyel nāme* du prophète, réalisé pendant les années 1860.

Ce portrait descriptif du prophète (*šamāyel nāme ḥaẓrat-e rasūl*) se présente comme un frontispice richement enluminé d'un manuscrit de luxe.¹⁴³ L'œuvre a été réalisée sur un papier beige et collé sur un papier plus épais. Le texte est écrit sur trois colonnes dans des cases séparées par un fin filet de *tahrīr* doré.¹⁴⁴ Le titre de l'œuvre est écrit sur la première et la troisième colonne à l'encre blanche (à la manière *tahrīr*) sur un fond d'or pointillé et décoré de fins rinceaux *eslīmī* bleus. Le texte arabe de style *solṣ* est écrit à l'encre bleue sur un fond d'or décoré de fins rinceaux *eslīmī* alternés rouges et blancs (à la manière *tahrīr*). La traduction persane de style *nasta'liq* est écrite dans les interlignes à l'encre blanche sur une bande bleue d'azur.

Les colonnes sont séparées par des bandes bleues décorées d'ondes blanches encadrées d'un *tahrīr* doré rehaussé d'un rouge. Le texte est encadré d'un *tahrīr* doré rehaussé d'un vert. Au-dessous des colonnes, il y a un joli *sar lōḥ*: Sous des arcades se détache une coupole polylobée décorée de rinceaux à fleurs bleues, jaunes, rouges, violettes et vertes sur un fond bleu sombre. Aux deux

142 Cf. le manuscrit du *Dalā'il al-ḥayrāt* conservé au musée de Berne (M.B. 15), signé par le calligraphe Moṣṭfā Šōqī. Les fol. 20v et 21r montrent le panorama de la Makka et de la Madīna. Il s'agit d'un manuscrit ottoman de luxe, probablement princier, réalisé vers la fin du 18^e siècle, c'est-à-dire à la même époque que le *ḥelye*. La représentation de la Madīna, bien que plus sophistiquée, est comparable à celle de notre *ḥelye*. Cf. MOÏNFAR, 1966:510–511, n° 34. Pour un manuscrit comparable: cf. LAMEÏ, 2002:303sq. et note 55.

143 D'ailleurs, le mot *nāme* désigne également le livre.

144 Pour la traduction du texte: cf. SAFWAT, 1996:67, n° 40. Dans la collection de Khalili se trouve un *šamāyel nāme* contemporain avec le portrait d'Imām 'Alī et trois colonnes de texte, composées comme dans celui de Berne, mais ne contenant que 25 cases de descriptions du prophète, pendant que celui de Berne contient 28 cases. Les deux descriptions ne contiennent que peu de différences.

côtés, ce motif est répété en plus petit. Ce décor se détache d'un fond d'or décoré de fins rinceaux de fleurs. La page est encadrée d'une bande bleue décorée de lignes brisées blanches, d'un filet rouge, d'un doré, de deux noirs et d'un bleu.

La marge est décorée d'un rinceau composé de boutons, de longues feuilles aux lobes finement denticulées, de feuilles dorées et de petites fleurs rouges et vertes, encadré de filets noirs, rouges et verts. À l'extérieur, sur toute la longueur de l'encadrement est dessinée d'un fin trait bleu une chaîne composée d'arcs successifs d'où jaillissent des tiges bleues.¹⁴⁵

Ce *šamāyel nāme* contient 28 épithètes du prophète, dix au centre et neuf aux côtés. Cette mise en page ressemble à la silhouette d'une personne debout.¹⁴⁶

Un *šamāyel nāme* du prophète avec le portrait de l'Imām 'Alī réalisé en 1277/1860 par le peintre Šanī' ol-Molk pour Nāṣr od-Dīn Šāh Qāğār contient le même texte composé sur trois colonnes, exactement comme celui de Berne.¹⁴⁷ Dans un autre *šamāyel nāme* avec le portrait du prophète réalisé à la même époque par le même peintre, également pour Nāṣr od-Dīn Šāh Qāğār, les trois colonnes contiennent le même nombre d'épithètes du prophète et le portrait du prophète se trouve au-dessus des colonnes dans un cercle.¹⁴⁸ Ici, l'écriture à l'encre noire sur fond doré cède la place à l'apparition du portrait. Par rapport à cette œuvre, le chercheur Yaḥyā Zokā' raconte qu'au moment de l'apparition du croissant de lune, "on l'apporta au roi qui ouvrit ses yeux fermés et regarda le *šamāyel* du prophète".¹⁴⁹

Sur un autre *šamāyel nāme* conservé dans la collection de Khalili, le caractère protecteur du *šamāyel nāme* est décrit à la marge. Il y est précisé, qu'il faut le porter avec soi et le regarder.¹⁵⁰ Le format de ce *šamāyel nāme* d'environ 5×10

145 La même chaîne se trouve sur la marge d'un *Qur'ān* calligraphié par Zīyā os-Saltāne (une des filles de Fath 'Alī Šāh Qāğār), daté de 1244/1828, conservé à Téhéran: cf. AFRVAND, 1375/1996:105. Il est possible que l'enluminure de ce *Qur'ān* soit l'œuvre du même artiste que le *šamāyel nāme* du musée de Berne.

146 À l'époque Qāğār, les courtois étaient habillés de manteaux larges (*ğobbe*) qui les faisaient paraître presque rectangulaires: cf. par exemple ZOKA', 1382/2003: n° 13 et n° 19. En plus, le fond de ces portraits montrant un encadrement mural accentue cet aspect.

147 Cf. ZOKA', 1382/2003: n° 2a.

148 ZOKA', 1382/2003: n° 1a.

149 Cf. ZOKA', 1382/2003:41.

150 KHALILI, ROBINSON et STANLEY avec la contribution de BAYANI, 1997, vol. 2:197, n° 420. L'auteur suppose qu'il s'agit d'un plat d'une reliure. Mais, il s'agit plutôt d'un *šamāyel nāme* qui est composé exactement comme celui de Berne: la description sur trois colonnes dans 28 cases et le titre dans deux cases.

cm correspond à un talisman. Par contre, celui de Berne (209×133 mm) est deux fois plus grand et se présente comme un tableau.

Les pièces de calligraphie (*ḥ^vōšnevīsī* ou *ḥaṭṭatī*)

Qeṭa ou *qeṭe* signifie “pièce”, en occurrence “pièce de calligraphie”.¹⁵¹ Son histoire remonte au calligraphe ‘Alī Ben Helāl, célèbre sous le nom d’Ebn Bavvāb (mort en 413/1022).¹⁵² Selon Qāzī Mīr Aḥmad, Ebn Bavvāb avait été le premier calligraphe ayant écrit des pièces de calligraphie.¹⁵³ Les pièces reliées dans des volumes formaient des albums (*moraqqa’*), dont l’histoire commence également à l’époque d’Ebn Bavvāb.¹⁵⁴

L’apogée des *qeṭe nevīsī* était au 16^e siècle. En Iran ainsi que dans les pays voisins, il y avait un marché important. De nombreux albums de calligraphies et de peintures de cette époque nous sont parvenus.¹⁵⁵ Qāzī Mīr Aḥmad mentionne

151 Yahyā Zokā’ écrit que l’expression *qeṭe* fut employée pour les pièces de calligraphie sans tenir compte de sa vraie signification héritée de l’art du découpage (*qaṭṭā’i*): cf. ZOKĀ’, 1379/2000:143. Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:156, emploie également le mot *qeṭe* pour la calligraphie découpée dans le papier. Le terme *qeṭe* est également employé par les calligraphes ottomans: cf. PARIS, 2000:26–27. Les examens pour obtenir un diplôme de calligraphie sont également appelées *qeṭe*: cf. ci-dessus, n^{os} 6, 7, 8, 9 et 10. Les grands formats de calligraphie ont été appelés *lawḥ/lōḥ* (tableau).

152 Pour Ebn Bavvāb: cf. ḤĀĠĪ MĪRZĀ, 1345/1927:109–114. Cf. également SAFADI, 1978:18.

153 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:18.

154 Pour une histoire des *moraqqa’* en Iran: cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:159sq. Ainsi par exemple Amīr ‘Alī Šīr Navāyī, poète et homme d’état, ordonna en 897/1491 de relier les pièces de calligraphie et les peintures (*negāšteḥ-hāy-e honarvarān*) qui se trouvaient dans sa bibliothèque pour les conserver et protéger (*az mīyān naravad*) et d’en faire un *moraqqa’*. Un groupe de calligraphes et d’artistes s’en occupèrent: cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:174–175. Des albums nous sont parvenus depuis le 15^e siècle. La plupart contient des calligraphies de différents calligraphes, composées avec des peintures: cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:160sq. Il arrive également que des feuillets détachés de manuscrits importants sont intégrés dans des albums: cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:198. Cf. également SAFWAT, 1996:71.

155 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:40 et 119, parle de commerçants (*toḡār*) amenant en Inde des pièces de calligraphie et des manuscrits. Cf. l’auteur turc ‘ĀLĪ EFENDĪ, 1369/1991:78, écrit en 995/1586, que la calligraphie de Mīr Čalame Boḥarī (il s’agit de Mīr Eskandar, un élève du calligraphe Mīr ‘Alī Haravī) était particulièrement prisée par les collectionneurs en Iran et quand on trouvait ses pièces parmi les marchandises d’une caravane, on les saisissait et les amenait à la cour. Cf. ‘ĀLĪ EFENDĪ, 1369/1991:18 et 74–75, pour les prix élevés des pièces de calligraphie de Mīr ‘Alī Haravī dans la capitale ottomane.

des calligraphes spécialisés dans les *qeṭʿe nevīsī*, comme par exemple Mōlānā Qāsem Šādī-šāh.¹⁵⁶ Pour beaucoup de maîtres, la calligraphie des pièces n'était pas l'occupation principale, mais ils les composaient outre les manuscrits, comme par exemple Mōlānā Šāh Maḥmūd, aussi célèbre pour ses manuscrits que pour ses pièces de calligraphie, ou Mōlānā Soltān Moḥammad Ḥandān, "sans égal dans la calligraphie des pièces".¹⁵⁷ De nombreuses œuvres de ces deux grands calligraphes sont conservées à Genève, provenant probablement d'albums.¹⁵⁸

En Iran, les albums étaient des collections d'art qui réunissaient autant de calligraphies que d'enluminures et de peintures.¹⁵⁹ Ces albums de grande qualité, réalisés pour des princes, composés de calligraphies et de peintures, contiennent des préfaces qui constituent des sources importantes pour étudier l'histoire de l'art en Iran, comme par exemple la préface de l'album du prince Bahrām Mīrzā Šafavī, écrite en 952/1545 par Dūst Moḥammad Haravī, qui fut également le concepteur et l'enlumineur (*tartīb va taz'īn*) de ce *moraqqa'*, ou la préface du grand calligraphe Mālek Deylamī, commanditée en 967/1559 par Amīr Ḥosayn Bayk, le trésorier de Šāh Ṭahmasb¹⁶⁰. Dans cette préface, Mālek écrit que les pièces précieuses (*qeṭʿe-hāye nafīs*) de calligraphie sont réunies dans le *moraqqa'* comme des corindons (*yāqūt*).¹⁶¹ Ensuite, il énumère les noms de beaucoup de calligraphes contemporains et anciens dont les œuvres se trouvent dans son album.

Les générations suivantes continuent la composition d'albums, ainsi par exemple plusieurs *moraqqa'* ont été réalisés pour Šāh ʿAbbās, le premier à l'aube du 17^e siècle en 1007/1598 par ʿAlī Rezā Tabrīzī, le chef de la bibliothèque royale. Le commanditaire de cet album était le roi qui initia ainsi un concours

156 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:89. Un autre maître, Mīr ʿAbd ol-Vahāb, portait une grande pochette toujours avec lui, remplie de pièces enluminées par lui-même: QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:90.

157 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:86–89.

158 Cf. GENÈVE, 1992:130–131 et 205, n° 126, n° 130 et n° 565.

159 Pour une description d'un album royal décrit par un poète de la cour de Šāh Ṭahmasb Šafavī: Cf. ʿABDĪ, 1979:84–85.

160 Pour l'album du prince Bahrām Mīrzā Šafavī: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:191sq. Pour quelques feuillets de cet album: cf. SIMPSON, avec la contribution FARHAD, 1997: fig. 152 et 171. Pour l'album d'Amīr Ḥosayn Bayk: cf. ci-dessus, p. 96. Pour quelques feuillets de cet album: cf. SIMPSON, avec la contribution de FARHAD, 1997:289sq. et fig. 187sq.

161 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:601sq.

entre les calligraphies du chef de sa bibliothèque et celles du grand calligraphe Mīr ‘Alī Haravī.¹⁶²

En Turquie, à l’époque ottomane existent également de nombreux *moraqqa’*.¹⁶³ Vers la fin du 16^e siècle, ‘Ālī, un auteur turc, parle d’albums très onéreux, et s’étonne des prix des pièces de calligraphie.¹⁶⁴ En général, les albums ottomans ne contiennent que des calligraphies.¹⁶⁵ Les albums contenant également des peintures sont rares. Néanmoins, il existent quelques-uns au 16^e siècle.¹⁶⁶ Nabil F. Safwat énumère les différentes catégories d’albums ottomans en précisant que leur conception diffère des albums iraniens ou indiens.¹⁶⁷

Aujourd’hui, beaucoup de ces albums sont dispersés et conservés dans des collections différentes. Au musée de Berne, de nombreuses pièces de calligraphie proviennent d’albums.

Qāzī Mīr Aḥmad témoigne qu’on accrochait les pièces de calligraphie quelque fois au mur, en Iran beaucoup plus rarement qu’en Turquie, où les pièces de calligraphie étaient accrochées dans les mosquées et les mausolés.¹⁶⁸ Ces pièces de grand format (*lawḥ/lōḥ*) furent montées sur des planches de bois, plus tard sur des cartons.¹⁶⁹ Ainsi par exemple, Clément Hurat mentionne ce genre de tableaux de calligraphie en Turquie dans son livre sur les arts en Orient, et Celal Esad Arseven illustre son livre sur l’art turc, écrit en 1939, de photographies montrant des intérieurs de mosquées décorés de pièces de calligraphie.¹⁷⁰

162 DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:200–201. Cet album contenait également des peintures. Pour les autres albums du 17^e siècle: cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:202sq. Cf. également SAFWAT, 1996:70sq. et 128, n° 3sq.

163 Cf. PARIS, 2000:29–30.

164 Cf. ‘ĀLĪ EFENDĪ, 1369/1991:18 et 74. Dans ces deux passages l’auteur ne mentionne pas que ces albums étaient illustrés, il parle uniquement d’enluminures. Cf. ‘ĀLĪ EFENDĪ, 1369/1991:75, où il critique un falsificateur et mentionne un album avec des peintures.

165 Cf. les nombreux albums de calligraphie ottomane conservés dans la collection de Khalili: cf. SAFWAT, 1996: n° 56sq.

166 Cf. DUDA, 1983: Textband:109sq. Tafelband, ill. 348sq. Cf. également: VERSAILLES, 1999:165 et 172sq., n° 115.

167 Cf. SAFWAT, 1996:71. Cf. PARIS, 2000:46, n° 1, n° 10, n° 14, n° 18, n° 21 et n° 23.

168 QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:79–80 et 88. La plupart des calligraphes étaient également spécialisés dans l’épigraphie (*katībe nevīsī*): cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:86, 94 et 119.

169 Cf. SAFWAT, 1996:143. La pièce n° 11 est montée sur une planche de bois, beaucoup d’autres sur des cartons.

170 Cf. HURAT, 1908:175, 193 et 199. Cf. également ARSEVEN, 1939:24, fig. 282, 323 et 352.

Les pièces de calligraphes iraniens

13, 14, 15, 16, 17

159×255 mm (94×191 mm). Voir fig. 2. Feuillet détachés d'un album datés de 1150/1737. Ces cinq pièces en format oblong couvertes d'écriture sur une face sont du même calligraphe. Elles proviennent certainement d'un album (*moraqqa*¹⁷¹). Au dos de tous les feuillets, aux bords latéraux, est collé le même tissu rose, comparable à la couleur de la marge, ce qui indique qu'elles étaient autrefois reliées dans un album.

Sur chaque feuillet sont écrits deux hémistiches en beau *nasta'liq* à l'encre noire sur un papier beige apprêté et poli. Le calligraphe a composé et calligraphié ces poèmes à l'occasion de la naissance de son enfant ou à une autre occasion liée à cet événement. Sur le feuillet n° 15, on lit que son enfant tète le lait de sa mère, et sur le feuillet n° 13, le nom de son fils Moḥammad Zamān.

De nombreux feuillets de cet album sont perdus. Le poème écrit sur ces cinq feuillets contient des lacunes. Au-dessous de la dernière lettre, dans l'angle gauche de chaque feuillet sont écrites tout petit les réclames, dont seulement deux se correspondent. Ainsi, la suite du texte au feuillet n° 14 se trouve au feuillet n° 15, et la suite du texte au n° 16 est écrite au n° 17. Plus tard, la pagination écrite en chiffres persans dorés a été rajoutée en bas à droite. Le plus petit chiffre est le 2 et le plus grand le 11. Les autres chiffres sont 7, 8 et 10.

Sur le feuillet n° 16 est écrite la date en chronogramme (*ḥorūf ḡommal*¹⁷¹): *Bāšad zamān zamān tō yā šāḥb al-zamān*. Au-dessous des mots *yā šāḥb al-zamān*, la date 1150/1737 est écrite en chiffres à l'encre blanche sur un fond bordeaux dans un petit arc entouré de feuilles dorées. Il s'agit probablement de la date de naissance du peintre Moḥammad Zamān III qui signait ses œuvres par les mots "Yā Šāḥb al-Zamān".

Karīm-zāde Tabrīzī suppose que ce peintre est né vers 1150/1737.¹⁷² Il est donc probable qu'il s'agisse ici de son père qui a composé ce poème et calligraphié ces pièces pour célébrer sa naissance. D'autres calligraphes ont écrit également des pièces pour leurs enfants, ainsi par exemple Mīr 'Emād.¹⁷³

La décoration des marges aux n°s 13, 14 et 17 de jolis bouquets à trois fleurs dorées sur un papier rose pâle a été réalisée à la même date. Des bouquets

171 Pour *ḥorūf ḡommal*: cf. ci-dessus, p. 99.

172 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:817.

173 KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:264.

argentés (gris) sont peints sur les feuillets n^{os} 15 et 16. Ces bandes de décoration sont collées sur les marges de papier.

Şāḥeb Qalam Afşār

Şāḥeb Qalam Afşār Orūmī était un maître qui exécutait non seulement des pièces de calligraphie en *nastaʿlīq*, mais transcrivait également des livres (*ketābat*). Nous connaissons plusieurs manuscrits de sa main. Mahdī Bāyanī, un grand connaisseur de la calligraphie, apprécie non seulement ses pièces de calligraphie, mais aussi ses manuscrits.¹⁷⁴ Şāḥeb Qalam fut également un dessinateur subtil qui décorait ses pièces lui-même.¹⁷⁵

Mīrzā Aqā, dont le nom de calligraphe (*moteḥaleş be*) fut Şāḥeb Qalam de la famille Afşār d'Orūmīye, vécut à Istanbul et y calligraphia de nombreux manuscrits et pièces de calligraphie.¹⁷⁶ Il signa un manuscrit de Sa'dī, *Naşīḥat ol-molūk* (Des conseils aux rois) en 1309/1891 à Istanbul, pour l'offrir au Soltān ʿAbd ol-Ḥamīd Ġāzī (règne 1293–1327/1876–1909).¹⁷⁷ Ce manuscrit est conservé à la Bibliothèque de l'Université d'Istanbul.¹⁷⁸ Dans la même bibliothèque est également conservé un manuscrit du *Golestān* (Le jardin des fleurs) de Sa'dī, signé par Şāḥeb Qalam et daté de 1291/1874, édité plus tard en lithographie à Istanbul.¹⁷⁹

Şāḥeb Qalam vécut quelque temps également à Damas, où il signa plusieurs pièces de calligraphie conservées au musée de Berne. Une de ses pièces datée de 1300/1882 (n^{os} 20 et 21) fut calligraphiée en souvenir (*be rasm-e al-*

174 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:4–5. Dans sa collection, Bayānī avait une pièce de Şāḥeb Qalam, datée de 1294/1877: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:4, mais dans un catalogue publié de la collection de Bayānī, cette pièce ne figure pas: cf. ARDEKĀNĪ, 1363/1983.

175 Cf. ci-dessous, p. 122, note 186.

176 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:4. Orūmīye, une ville iranienne, se trouve dans la région d'Azarbāyeğān de l'ouest. De la grande famille Afşār d'Orūmīye sont connus également quelques peintres, notamment Allāhvirdī. Au musée de Berne est conservé un joli portrait de Moḥammad Šāh Qāğār signé par Allāhvirdī, un peintre d'Orūmīye (*ʿamal-e kamtarīn Allāhvirdī Nāqqāş-e Orūmīye*), daté de 1257/1841 (M.M. 179). Un portrait comparable de Moḥammad Šāh Qāğār signé par Moḥammad Ḥasan Afşār, daté de 1253/1837 est conservé au Louvre: cf. DIBA et EKHTIAR, 1998:225, n^o 67.

177 Pour la vie artistique sous Soltān ʿAbd ol-Ḥamīd II: cf. VERNIT, 1997:81sq.

178 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:4–5. Bāyanī écrit que Şāḥeb Qalam était apparemment un calligraphe de la cour de Soltān ʿAbd ol-Ḥamīd: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:4.

179 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:5.

tazkār) de Moṣṭafā Afandī as-Sebā'ī. La dédicace se trouve sur la pièce n° 21.¹⁸⁰ À la même date, il signa, également à Damas, une autre calligraphie pour le consul de l'Iran (n° 19).

18

228×154 mm (141×76 mm). Signé par Šāḥeb-Qalam Afšār. Deux notices d'un beau style *šekaste-ye nasta'liq* sont écrites à l'encre noire, probablement sur un tissu beige, l'une en biais, l'autre horizontalement en dessous.¹⁸¹ La première s'adresse à un malade en lui conseillant de dormir dans une chambre hivernale et lui souhaitant de retrouver sa santé. La notice horizontale rapporte que Šāḥeb Qalam, accompagné d'un ami, alla la veille chez Ḥakīm al-Sanān sans le trouver, parce qu'il était en voyage à Beyrouth. Il avait voulu donner un *Lavāyeḥ* au photographe (*akās*) et s'excuse pour son retard. Il s'agit probablement d'un livre de Ğāmī intitulé *Lavāyeḥ* (Les Jaillissements de Lumière).¹⁸² Probablement, l'auteur de cette notice voulait mettre à disposition un manuscrit de ce livre pour une édition en photographie.¹⁸³

Ces textes sont encadrés de plusieurs filets noirs, d'une bande de papier doré et d'une marge de papier jaune moucheté d'or et décoré de plumes d'oiseau imprimées rouges et vertes.¹⁸⁴ La signature du calligraphe se trouve à la fin du texte en bas à gauche.

180 Cf. ci-dessous n°s 35, 36, 37, 38, 39, 40 et 41 également signés par Sebā'ī, probablement un calligraphe syrien.

181 Pour le style *nasta'liq*, cf. ci-dessous, p. 127, note 198. Le *šekaste-ye nasta'liq* apparut beaucoup plus tard, à la fin du 16^e et au début 17^e siècle, et fut employé non seulement pour des correspondances, mais également, pour des manuscrits. Un célèbre calligraphe de l'écriture *šekaste-ye nasta'liq* est Darvīš 'Abd ol-Mağīd Ṭalaqanī (mort en 1184/1770): cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:XIX–XX. Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:34–35. Le père de l'auteur, Mīr Monšī Ḥosayn Qomī, écrivait en *šekaste-ye nasta'liq* et les collectionneurs de calligraphie (*arbāb-e ḥatt*) s'intéressaient à ses pièces (*qet'e*). Cf. également, ENCYCLOPAEDIA IRANICA, 1990:699sq. Cf. ci-dessous, n° 60 pour une belle pièce de *šekaste-ye nasta'liq* conservée au musée, signée par Moḥammad 'Alī Ḥorāsānī, datée de 1285/1868.

182 Cf. ĞĀMĪ [JĀMĪ], 1982:25, où Richard cite une édition à Istanbul de 1309/1891.

183 En Iran à l'époque Qāğār, beaucoup d'albums de calligraphie et des pièces de calligraphie furent publiés en photographie: cf. KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1380/2001:197–198. ZOKA', 1376/1997:106–108. Cf. ci-dessous, n° 95sq. pour quelques photographies anciennes des œuvres de célèbres calligraphes.

184 Un décor comparable de plumes d'oiseau imprimées se trouve sur deux autres pièces conservées au musée: cf. ci-dessous, n°s 49 et 82.

19

258×375 mm (154×266 mm). Voir fig. 3. Signé par Şāḥeb Qalam Afşār Orūmī, Damas, daté de 1300/1882. Cette jolie pièce a été écrite à la demande (*ḥasab ol-farmāyeš*) du consul de l'Iran Mo'tamed al-Soltān, Ḥāḡī Mīrzā Ḥassan Ḥān. Cette pièce en *nasta'liq* de taille *ḡalī* contient un joli vers du début d'une ode (*ḡazal*) de Ōḡadī Marāḡī sur deux lignes, un hémistiche sous l'autre, écrit sur un papier beige moucheté d'or et décoré de rinceaux à feuilles longues dorées et à fleurs blanches, bleues, rouges et jaunes. Ces rinceaux enlaçant les mots visualisent la signification du vers: "Un lacs d'ambre entoure la fleur et une corde de musc encercle la lune".¹⁸⁵

La notice de la commande, la date etc. sont écrites en *nasta'liq* plus petit dans les interlignes.

La pièce est encadrée d'une large marge de papier beige et de cartouches allongés sur un fond noir décoré de deux rinceaux entrelacés aux petites feuilles et fleurs.¹⁸⁶

20

258×393 mm (205×344 mm). Signé par Şāḥeb Qalam, daté de 1300/1882. Cette pièce est écrite en arabe à la louange du prophète sur deux lignes de style *nasta'liq ḡalī*. Dans l'interligne se trouvent la signature et la date. L'écriture dorée se trouve sur un fond de papier noir probablement verni, encadré d'un filet et d'une bande dorée et d'une marge du même papier noir que le fond de la calligraphie. Il s'agit d'une louange célèbre souvent calligraphiée: *balāḡa al-olā bekamālehe kašafa ad-doḡā be-ḡamālehe ḥasonat ḡamī'o ḥeṣālehe ṣallū 'alayhe va ālehe* (Sa perfection a fait naître l'exaltation, sa beauté a chassé les ténèbres. Toutes ses qualités étaient bonnes. Priez pour lui et sa maison).¹⁸⁷

Notre pièce ne contient que la première partie de ce texte. La deuxième se trouve sur la pièce suivante (n° 21).

185 Cf. ŌḤADĪ MARĀĠĪ, 1375/1996:364, n° 731.

186 Cette décoration est ancienne: cf. par exemple ci-dessous, n° 53. Dans la même forme de cartouche au même fond noir est encadrée la calligraphie de Mīr 'Alī. La décoration du n° 19 pourrait être de Şāḥeb Qalam. On la retrouve également sur d'autres pièces de ce calligraphe, comme aux n°s 31, 32 et 34.

187 Pour ce vers: cf. SA'DĪ, 1373/1994:50. Cf. GENÈVE, 1988:126, n° 34, pour une jolie pièce qui contient le même texte également de style *nasta'liq ḡalī* calligraphié par le peintre Esmā'īl Ḡalāyer vers 1860.

21

260×392 mm (199×346 mm). Signé par Şāḥeb Qalam, Damas, daté de 1300/1882. Cette pièce contient la deuxième partie de la louange du prophète: *ḥasonat ḡamī'o ḥeṣālehe ṣallū 'alayhe va ālehe* sur deux lignes de style *nasta'liq ḡalī*, écrite à la même encre que la première partie, sur le même papier et encadrée de la même manière. Dans les interlignes est écrit: "Cette pièce (*qeṭ'e*) a été écrite pendant mon séjour à Damas en Syrie en souvenir de Moṣṭafā Afandī as-Sebā'ī".¹⁸⁸ La signature et la date se trouvent tout en bas à gauche.

22

299×406 mm (236×335 mm). Cette pièce est sans signature et sans date, mais provient certainement du même calligraphe que les pièces précédentes. En plus, elle contient la même louange du prophète que les des deux pièces précédentes ensemble. L'écriture à l'encre d'argent bien conservée sur un papier noir est encadrée de filets blancs, d'une bande dorée et d'une marge du même papier noir que le fond de la calligraphie. Le texte en *nasta'liq ḡalī* sur deux lignes, le même que sur la pièce n° 20, est également écrit de manière comparable. La deuxième partie du texte est écrite en *nasta'liq* plus petit dans l'interligne.

23

264×440 mm (185×362 mm). Voir fig. 11. Signé par Şāḥeb Qalam Afšār, daté de 1300/1882. Sur un papier noir est écrite à l'encre d'argent bien conservée sur une ligne en *nasta'liq ḡalī* un *ḥadīṣ* de l'Imām 'Alī (?): *Allāhumma nawwir ḡalbī* (Ô Dieu, illumine mon cœur!). La pièce est encadrée d'un filet et d'une bande de la même couleur que l'encre.

24

280×422 mm (213×363 mm). Signé par Şāḥeb-Qalam Afšār, daté de (1300/1882). Sur un papier noir (le même qu'au n° 26) est écrit à l'encre d'argent en *nasta'liq ḡalī* un *ḥadīṣ* de l'Imām Şādeq: *Allāhumma bayīẓ waḡhī* (Ô Dieu, éclaire mon visage!). L'écriture est entourée d'un cadre à l'encre d'argent et d'une marge du même papier noir que le fond de la calligraphie.

188 Pour les pièces de Sebā'ī, probablement un calligraphe syrien: cf. ci-dessous, n° 35sq.

25

270×397 mm (176×308 mm). Signé par Şāḥeb Qalam Afšār, daté de 1301/1883. Sur un papier noir à l'encre d'argent (devenu gris) est écrit en *nasta'liq ḡalī*: *Kullu ḥālin yazūl* (Tout présent est précaire). Une rosace à quatre pétales de la même encre entoure l'écriture, encadrée d'une bande, également de la même encre, et d'un filet doré. Aux quatre côtés de ce cadre se trouvent quatre cartouches (*katībe*), dans lesquels sont écrites, également à l'encre d'argent, des sentences en arabe et en persan concernant la fuite du temps, comme par exemple "Ceci passera également" (*īn nīz bogzard*)¹⁸⁹. Les espaces entre les cartouches sont décorés de rinceaux en or, aux feuilles et aux fleurs à quatre pétales. Ils sont encadrés d'un filet doré et d'une bande à la même encre que l'écriture. La pièce est encadrée d'une marge du même papier que l'œuvre et de plusieurs filets dorés et d'une marge de papier vert.

26

222×366 mm (176×322 mm). Signé par Şāḥeb Qalam Afšār, daté de 1303/1885. Sur un papier noir (le même qu'au n° 23) est écrit à l'encre d'argent en *nasta'liq ḡalī* le premier verset de la *sūra XLVIII, al-faṭḥ* (la victoire) du *Qur'ān*, encadré d'un filet blanc. Aux quatre côtés de ce cadre se trouvent quatre cartouches (*katībe*), dans lesquelles est écrit à l'encre blanche en *nasta'liq*: "Se confier à Dieu en toutes choses et solliciter les *ḥams-e aṣḥāb al-‘abā*".¹⁹⁰ Les espaces entre ces cartouches sont décorés d'un rinceau aux feuilles et fleurs à l'encre d'argent. Sur cette pièce, l'écriture, l'encadrement et la décoration sont faits de la même encre d'argent. La marge est du même papier que le fond de la calligraphie.

Ce genre de calligraphie écrite en *nasta'liq ḡalī* n'est pas très répandu en Iran, mais les calligraphes ottomans le pratiquaient fréquemment. Plusieurs calligraphes contemporains de Şāḥeb Qalam Afšār Orūmī ont écrit des pièces comparables sur le même genre de papier et avec la même encre argentée ou dorée.¹⁹¹

189 Les mêmes paroles écrites par Nāẓem se retrouvent dans une jolie composition en image-calligraphie (*naqqāšī kaṭṭ*) datée de 1294/1877, dont le musée possède une photographie ancienne: cf. ci-dessous n° 104.

190 Il s'agit du prophète Moḥammad, d'Imām 'Alī, de Ḥaẓrat Fāṭeme Zahrā, et des Imāms Ḥasan et Ḥosayn.

191 SAFWAT, 1996: n° 101–103. Cf. PARIS, 2000: n° 52, n° 59. On trouve également des pièces comparables plus anciennes, comme par exemple celles de Yasāyri-zāde (mort en

27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34

Extraits des paroles (*soḥanān*) de Ḥ^vāḡe ‘Abd ol-lāh Anṣārī (396–481/1005–1088), sans date et signature, probablement du calligraphe Ṣāḥeb Qalam Afšār. Ces belles pièces ont été attribuées à Ṣāḥeb Qalam par le collectionneur.¹⁹² En effet, elles sont décorées de la même manière que les pièces signées par Ṣāḥeb Qalam. Ces décorations traditionnelles ainsi que le montage des pièces ont été faits par le calligraphe même.¹⁹³ Bien que la décoration soit délicate, il ne s’agit pas du travail d’un professionnel.

Il s’agit de huit feuillets du même format, sur lesquels sont écrites en neuf lignes par page des paroles du Ḥ^vāḡe ‘Abd ol-lāh Anṣārī de style *nasta’līq* à l’encre noire.¹⁹⁴ Le corps du texte a plus ou moins le même format sur toutes les feuilles, mais la largeur des marges, actuellement encadrées varie: n° 27: 317×213 mm (151×82 mm), n° 28: 301×192 mm (150×80 mm), n° 29: 301×192 mm (156×77 mm), n° 30: 301×192 mm (154×81 mm), n° 31: 321×208 mm (161×79 mm), n° 32: 321×211 mm (155×84 mm), n° 33: 312×197 mm (150×77 mm) et n° 34: 320×208 mm (150×79 mm).

Ces feuilles sont encadrées et décorées de différentes manières. Probablement, elles étaient destinées à être montées dans un album. Les admirables paroles de Ḥ^vāḡe ‘Abd ol-lāh Anṣārī sont parues dans de nombreux albums datant de différentes époques.¹⁹⁵

Sur le premier feuillet (n° 27), le texte commence par la bénédiction *bes-mellāh* écrite à l’encre blanche dans un cartouche sur un fond bleu. La place de l’en-tête (*sar lōḥ*) est vide. Sur cette page sont écrites quatre lignes. La suite du texte se trouve sur le feuillet n° 28.¹⁹⁶ Les autres feuilles ne semblent pas conti-

1265/1849): cf. VERNOT, 1997: n° 44. Du père de ce calligraphe est conservée au musée une jolie pièce de calligraphie: cf. ci-dessous n° 83.

192 Le nom de Ṣāḥeb Qalam Afšār est écrit sur les cadres et sur les fiches du musée.

193 Cf. ci-dessus, p. 122, note 186.

194 Cf. Ḥ^vāḡE ‘ABD OL-LĀH ANṢĀRĪ, 1358/1977:3sq.

195 Cf. ci-dessus, n° 53, les paroles de Ḥ^vāḡe à la marge d’une pièce de Mīr ‘Alī al-Kāteb conservée au musée. Cf. également les paroles de Ḥ^vāḡe, signées par le calligraphe ‘Alī Reżā ‘Abbāsī, datées de 1008/1599 dans un album conservé à Mašhad, Bibliothèque centrale d’Āstān-e Qods-e Rażavī (n° 5803): cf. MAHDĪ-ZĀDE et RAZZĀQĪ, 1369/1990. De la même époque que les feuillets du musée de Berne date l’album contenant des paroles de Ḥ^vāḡe écrit par le calligraphe royal Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī [Kāteb os-Soltān]: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:689sq. et ill. 32. Et celui de Mīr ‘Emād publié en photographie: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:197 et ill. p. 308–309.

196 Cf. Ḥ^vāḡE ‘ABD OL-LĀH ANṢĀRĪ, 1358/1977:3sq.

nelles. Sur les feuillets n^{os} 30 et 31, il semble que le calligraphe ait effacé quelques mots.

Les fonds de l'écriture varient d'un feuillet à l'autre, et également les marges. Aux feuillets n^{os} 29 et 31, l'écriture se trouve sur un fond marron clair, aux n^{os} 30 et 32 sur un fond gris et aux n^{os} 27, 28, 33 et 34 sur un papier beige. Les fonds de ces feuillets sont mouchetés d'or et de noir. Tous les interlignes sont décorés de nuages dorés, excepté ceux du feuillet n^o 28. Aux feuillets n^o 31 et 32, les nuages dorés sont entourés de fins traits denticulés noirs. Le n^o 31 est incomplet.

Tous les textes sont encadrés de larges marges de papier coloré: deux bleues (n^{os} 27 et 28), deux vertes (n^{os} 29 et 30), deux beiges (n^{os} 31 et 32), un rouge orangé (n^o 33) et un vert bleuâtre (n^o 34). Sur ces marges se trouvent les encadrements des textes. Certains sont constitués d'une bande de rinceaux entourés de filets dorés et colorés, le n^o 27 d'une bande de rinceaux dorés sur un fond bleu, le n^o 31 d'un rinceau aux feuillets et fleurs sur un fond bleu, le n^o 32 d'un rinceau à feuillets dorés aux fleurs jaunes et bleues sur un fond orange. L'encadrement au n^o 34 est composé de cartouches allongés sur un fond bleu décoré de rinceaux dorés aux fines feuilles, celui du n^o 33 de cartouches bleus sans décoration. Les espaces entre les cartouches au n^{os} 33 et 34 sont dorés. Sur tous les autres feuillets, le texte n'est encadré que de filets colorés. La marge rouge orangée du n^o 33 est décorée d'un rinceau aux feuilles dorées et aux fleurs bleues et jaunes.

Il semble que le décorateur soit le calligraphe même. Il n'a pas terminé son travail, ainsi par exemple au n^o 31, les nuages en or ne sont qu'à moitié entourés du trait denticulé, et de l'en-tête (*sar lōḥ*) au n^o 27, il n'a dessiné que la moitié de l'encadrement doré. Seulement la décoration du n^o 32 est achevée.

Moṣtafā as-Sebā'ī

Il s'agit probablement d'un calligraphe syrien, ou vivant en Syrie à Damas. Le calligraphe iranien Ṣāḥeb Qalam Afšār, vivant à Istanbul, lui dédia une pièce de calligraphie pendant son séjour à Damas en 1300/1882.¹⁹⁷ Au musée de Berne sont conservées sept pièces de calligraphie signées par Sebā'ī, et en plus, une pièce d'exercices de l'alphabet et d'écriture (n^o 2) que le collectionneur v. Müllinen lui attribua. Sebā'ī connaissait de près ce collectionneur. Dans une dédicace au n^o 42, il lui offre cette pièce, un tableau appelé *naqqāšī ḥaṭṭ* (image-calligraphie).

197 Cf. ci-dessus, n^o 21.

Les pièces signées par Sebā'ī s'étalent sur environ 20 ans. À l'exception du n° 42, toutes contiennent des poèmes en persan écrits en *nasta'liq* ou – comme on appelle ce style en turc ottoman – en *ta'liq* [ta'lik¹⁹⁸].

Sur chaque pièce sont écrits deux vers composés de la même manière. Les quatre hémistiches (*meṣrā'*) sont écrits en biais, en lignes montantes, avec un écart entre les deux premiers et les deux derniers. Cette composition est très répandue dans la calligraphie en Iran; on l'appelle *čalīpā*.¹⁹⁹ Il s'agit d'une composition en vers sur un papier rectangulaire qui laisse des espaces vides triangulaires dans les angles supérieur droite, inférieur gauche et au centre des deux côtés. Ces espaces triangulaires étaient traditionnellement réservés aux enluminures et à la signature du calligraphe.²⁰⁰

35

202×142 mm (130×81 mm). Signé Sebā'ī, sans date. Sur un papier beige apprêté et poli sont écrites quatre lignes d'un poème en forme de *čalīpā* à l'encre noire. Le fond est décoré à semis d'or. Le thème est la souffrance qu'un élève inflige à son maître. Sur la pièce n° 38, du même format, le même texte est calligraphié par Sebā'ī. Également le même texte et la même composition calligraphiés par le célèbre calligraphe turc Moḥammad As'ad al-Yasārī se trouvent au n° 83, daté de 1175/1761.

En haut à droite, les mots *yā mōḡūd* (ô existant) sont encadrés dans un triangle tracé de blanc, entouré d'or. En bas à gauche, encadré de la même ma-

198 Cf. ci-dessous, n° 78, il s'agit d'une pièce de calligraphie turque, probablement de Moḥammad Helmī, contenant plusieurs styles d'écriture, ainsi que l'indication de leurs noms. À côté du style *nasta'liq* est indiqué le nom *ta'liq*. Pour l'histoire du style *ta'lik* [ta'liq]: cf. PARIS, 2000:17–20 et 100. Le style *nasta'liq* a été inventé en Iran, et la tradition attribue l'invention au Ḥ'āḡe Mīr 'Alī Tabrīzī. Au moins depuis la fin du 14^e siècle, la plupart des manuscrits, à l'exception du *Qur'ān* et des livres religieux, sont écrits dans ce style qui devient l'écriture courante en Iran: LAMEI, 2001:176, note 41. Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:443. Cf. également WRIGHT, 2003:16sq. RICHARD, 2003:8sq.

199 Cf. le traité sur la calligraphie de Bābā Šāh Eṣfahānī du 16^e siècle qui explique quelques règles du format *čalīpā* et des différentes elongations (*maddāt*) dans l'écriture: BĀBĀ ŠĀH EṢFAHĀNĪ, 1380/2001:213. Pour la composition de la calligraphie en *čalīpā*: cf. également AMĪR ḤĀNĪ, 1379/2000:28sq. et AḤSANT, 1370/1991.

200 Cf. quelques exemples de composition du format *čalīpā* dans la collection de Pozzi: GENÈVE, 1992: n° 564sq. Cf. également ci-dessous les n°s 45sq. du calligraphe Meškīn Qalam et de Mīr 'Alī les n°s 52 et 53, ainsi que la photographie d'une pièce de calligraphie en *čalīpā* du grand calligraphe Mīr 'Emād (n° 96).

nière, est écrit le nom du calligraphe. La pièce est encadrée d'une large marge de papier bordeaux, ainsi que de filets blancs, dorés et noirs.

36

206×142 mm (146×81 mm). Signé Sebā'ī, daté de 1317/1899. Sur un papier beige, apprêté et poli sont écrits deux vers du début d'une ode (*ġazal*) de Ḥāfeẓ, écrits en format *ĉalīpā* à l'encre noire, commençant par l'hémistiche suivant: "Viens, le château du désir a un fondement faible".²⁰¹ Le même texte composé en *ĉalīpā* figure sur des pièces calligraphées par des maîtres iraniens.²⁰²

Il s'agit d'une des meilleures pièces de Sebā'ī, malgré quelques faiblesses. Ainsi par exemple, l'encadrement est trop près de l'écriture, les tracés des lignes ne se terminent pas au même endroit, le point du mot *biyā* (viens) est trop écarté, etc. La pièce est encadrée d'un papier vert sombre bleuâtre à fines craquelures beiges (comme les n^{os} 76 et 78) et d'un filet doré.

Dans un triangle en haut à droite est écrit *yā Allāh* (ô Dieu), et en bas à gauche figurent le nom du calligraphe et la date, également entourés d'or.

37

201×156 mm (139×88 mm). Signé Sebā'ī, daté de 132[0]/1902. Sur un fond de papier marbré marron clair et beige sont écrits quatre hémistiches en format *ĉalīpā*. Il s'agit d'une salutation du prophète. En haut à droite, dans un triangle encadré de blanc est écrit *yā hū* (ô il) entouré d'or, et en bas à gauche, également dans un triangle blanc entouré d'or, sont écrits le nom du calligraphe et la date. Les surfaces dorées sont couvertes de rinceaux noirs. La pièce est encadrée d'une large marge de papier vert bleu, et de filets blancs, dorés et noirs.

Entre les deux premières lignes, on voit les traces de deux hémistiches effacés. Les mêmes hémistiches écrits de la même manière figurent sur la pièce n^o 39.

Il semble donc que le calligraphe, après un premier essai, ait fabriqué un papier marbré, sur lequel il a ensuite écrit un nouveau texte. Il est donc possible que ce calligraphe ait fabriqué lui-même les papiers marbrés (n^{os} 37 et 41), ainsi que le papier sablé d'or (n^{os} 38 et 39).

201 Cf. ḤĀFEẒ, 1362/1983, vol. 1:90, n^o 37.

202 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:254, 257 et 268. Le même texte en format *ĉalīpā* a été calligraphié par le maître contemporain Ostād Ḥamīd Dīrīn: cf. DĪRYŪN, 1371/1992:56.

38

212×162 mm (142×92 mm). Signé par Sebā'ī, daté de 1325/1907. Sur un fond de papier marron clair moucheté d'or est écrit le même texte que sur la pièce n° 35. Cette fois-ci, on constate quelques améliorations: Toutes les lignes ont la même longueur et l'encadrement est plus écartée de l'écriture.

Dans les triangles figurent les mêmes textes comme dans la pièce n° 37, à l'exception de la date. La pièce est encadrée d'une marge de papier bleu, et de filets blancs, dorés et noirs.

39

216×157 mm (152×90 mm). Signé par Sebā'ī, daté de 1328/1910. Sur un papier crème sablé d'or sont écrits quatre hémistiches à l'encre noire en format *čalīpā*. En invoquant Dieu, le poème souhaite à une personne qu'elle soit épargnée du malheur. Au centre et dans les angles en haut à droite et en bas à gauche se trouvent des triangles dorés. Dans celui en haut est écrit *yā moğūd*, comme dans la pièce n° 35, et en bas le nom du calligraphe et la date. La marge est encadrée d'un papier vert bleuâtre et de filets blancs, dorés, rouges et noirs.

40

202×146 mm (132×92 mm). Signé par Sebā'ī, daté de 1329/1911. Sur un papier vert apprêté et poli est écrit un poème en quatre hémistiches en format *čalīpā*. Le poème parle de la nuit étoilée. Un seul triangle se trouve en haut à droite, dans lequel est écrit "Allāh" entouré d'or. En bas, dans l'angle gauche sont écrits la signature et la date. Cette pièce est encadrée d'une large marge rouge et de filets dorés.

41

138×177 mm. Signé par Moṣṭafā as-Sebā'ī, daté de 1332/1913. En *nasta'liq ḡalī*, dans une composition appelée *naqqāšī ḥatt* est écrit à l'encre marron sur un papier marbré bleu clair et blanc crème *kullu šay'in yargī'a ilā aṣliḥ wa kullu šay'in yazūl* (Toutes les choses retournent vers leur origine. Et toutes les choses s'anéantissent). Dans cette composition presque carrée, le calligraphe n'a écrit

les mots répétés *kull* et *šay'* qu'une seule fois. En plus, les deux premières lettres identiques des mots *yargī'a* et *yazūl* ne sont écrites qu'une seule fois.²⁰³

Le mot *šay'* se trouve au centre de la pièce à côté du mot *yargī'a*. Le *yā'* du mot *šay'* est repris pour écrire la courbe de la lettre *ʿayn* du mot *yargī'a*. Le *yā'* du mot *šay'* est également utilisé pour écrire la lettre *lām* du mot *kull*, la lettre *yā'* de *ilā* et la lettre *lām* de *yazūl*. À l'intérieur de la courbe de la lettre *yā'* du mot *šay'* sont écrites les deux premières lettres du mot *yargī'a*.

Aux côtés des deux mots *šay'* et *yargī'a* se trouvent un *alif* et un *wāw*. Les deux *alif* encadrent l'écriture. À part de l'*alif* du mot *aṣlih*, les autres lettres [(a)ṣlih] sont écrites au-dessus des autres mots. La signature et la date se trouvent en bas de l'écriture.

Sebā'ī a écrit cette pièce à un âge avancé, vers la soixantaine. Au dos de la pièce se trouvent le texte et la dédicace de style *nasta'liq*, indiquant que l'auteur offrit (*hadīyya*) cette pièce (*qe'te*) au collectionneur v. Mūlinen.

Au 19^e et au début du 20^e siècle, beaucoup de calligraphes s'adonnèrent à l'art du *naqqāšī ḥaṭṭ*. Certains sont plus habiles que d'autres. Dans certaines pièces, le calligraphe utilise un mot ou une lettre dans plusieurs contextes à la fois, dans d'autres compositions, il écrit un texte en toutes lettres. Le musée de Berne possède des pièces des deux genres.²⁰⁴

L'origine de l'art du *naqqāšī ḥaṭṭ* (image-calligraphie) remonte dans le temps. C'est aux dernières décennies du 15^e et au début du 16^e siècle que le calligraphe et poète Mōlanā Mağnūn a inventé cette écriture, dont la composition constitue une image.²⁰⁵ À la fin du 16^e siècle, Qāzī Mīr Aḥmad mentionne une œuvre excellente de Mōlanā Mağnūn, à la fois image (*ṣūrt*) et calligraphie (*ḥaṭṭ*), représentant un équilibre entre les deux arts²⁰⁶.

203 Le collectionneur a indiqué au dos de la pièce le nom de cette composition *naqqāšī ḥaṭṭ*: *ʿoqde* (le nœud) qu'il traduit par "Siegel". Il emploie le même terme pour les pièces n^{os} 51 et 98.

204 Cf. ci-dessous, les pièces n^{os} 51, 55, 104 et 107.

205 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:85. Cf. une chemise talismanique de Šāh Esmā'īl Šafavī (892–930/1487–1524) conservée dans la collection de Karīm-zāde Tabrīzī, où les écritures représentent des lions: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1370/1991, vol. 3:1453–1455, ill. p. 1559–1561. Pour une bibliographie des compositions en image-calligraphie: cf. SCHIMMEL, 1970:31. Et SAFADI, 1978: n^o 150sq.

206 Pour Mağnūn Rafīqī Haravī: cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:85. Mağnūn Rafīqī Haravī, également auteur de trois traités sur la calligraphie: cf. ci-dessus, p. 91, note 28. et RESĀLĀ-TĪ, 1373/1994:31–54, 175–201 et 251–269.

Meškīn Qalam

Plusieurs calligraphes s'appelaient Meškīn [Moškīn] Qalam ou avaient adopté ce surnom, et en plus, quelques-uns étaient des contemporains.²⁰⁷ – Le calligraphe Meškīn Qalam, dont quatorze œuvres signées sont conservées au musée de Berne, semble d'abord avoir signé ses œuvres au nom de Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī, surnommé (*molaqab be*) Meškīn Qalam, et puis uniquement au nom de Meškīn Qalam.²⁰⁸ Mahdī Bayānī écrit que Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī Meškīn Qalam était un calligraphe habile, maîtrisant plusieurs styles de calligraphie et de belles écritures. Il mentionne une pièce datée de 1256/1840 et un album (*moraqqa'*) conservé à Téhéran à la Bibliothèque du Kaḥ-e Golestān, dans lequel se trouvent des pièces d'écriture de styles *nash*, *šekaste-ye ta'līq*, *nasta'līq* et *šekaste-ye nasta'līq*, datées de 1278–1279/1861–1862.²⁰⁹ Notre pièce n° 44 contient également tous ces styles et en plus le style *solṣ*.

Karīm-zāde Tabrīzī présente cet artiste sous le nom de Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī Meškīn Qalam et précise qu'il s'agit d'un maître calligraphe et d'un peintre dessinant avec l'ongle des doigts. Il présente deux portraits dans un album conservé à Téhéran, l'un daté de 1279/1862, l'autre de 1281/1864.²¹⁰ Cette information est importante, car elle nous permet peut-être d'identifier Meškīn Qalam. Parmi les quatorze œuvres signées conservées au musée, il y a quatre représentations figuratives dessinées à l'ongle des doigts (*nāḥon*).²¹¹ Donc, Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī surnommé Meškīn Qalam ou Meškīn Qalam tout court, était non seulement un maître exerçant les différents styles de calligraphie, mais également un habile calligraphe d'images-écriture (*naqqāšī ḥatt*), comme le prouve une pièce conservée au musée (n° 51), et un dessinateur à l'ongle des doigts produisant des *aṣar nāḥon* ou *ṣana't-e nāḥon*.²¹²

Parmi ses œuvres conservées au musée, la plus ancienne est une pièce de calligraphie datée de 1284/1867 (n° 42), et la plus récente un dessin figuratif à l'ongle daté de 1319/1901 (n° 110). Il semble qu'autour de l'année 1281/1864, Meškīn Qalam ait quitté l'Iran pour la Turquie. En effet, le fond de sa pièce de calligraphie n° 49 porte une décoration composée de plumes d'oiseau impri-

207 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:354. Et BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:626, 677–678 et 694–695.

208 Dans la collection de calligraphies de Karīm-zāde Tabrīzī se trouve également une pièce de calligraphie de Meškīn Qalam, datée de 1313/1895: cf. ARDEKĀNĪ, 1363/1983:53.

209 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:695 et 1270.

210 KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:709.

211 Cf. ci-dessous, n°s 110, 111, 112 et 113.

212 Pour ces termes: cf. ci-dessous, n°s 110 et 113.

mées. Ce décor inventé à la fin du 19^e siècle se retrouve sur quelques autres œuvres réalisées en Turquie (n^{os} 18 et 82). Puisqu'il est inconnu en Iran, nous pouvons conclure que Meškīn Qalam vivait à cette époque en Turquie, bien qu'un de ses dessins à l'ongle (n^o 110) soit signé par "Meškīn Qalam l'iranien".

42

235×362 mm (201×329 mm). Voir fig. 12. Signé par *bande-ye dargāh ḥaq* (esclave du portail de Dieu) Meškīn Qalam, daté de 1284/1867. Il s'agit d'une pièce de calligraphie de belle écriture et de bonne composition de style *nasta'liq ḡalī* sur un papier beige moucheté d'or. Il y est écrite la fin du verset 255 de la *sūra* II, *al-baqara* (la génisse) du *Qur'ān*: *huwa l-'alīyyu l-'azīm* (Il est le Très-Haut, le Grand).²¹³

L'encre noire du tracé de l'écriture est nuancée à quelques endroits. Au moment où elle n'était pas encore sèche, le calligraphe avait diminué sa densité en créant des images figuratives ressemblant au style *golzār*, une calligraphie décorative courante à cette époque.²¹⁴ La pièce est encadrée d'une marge de papier de couleur brun clair et l'écriture d'un filet doré, d'un noir et d'un blanc.

Le papier (ou parchemin?) de couleur beige aux reflets verts, fortement traité, où l'on voit la trace du pinceau, a une surface un peu rêche. L'encre de l'écriture s'est détachée à quelques endroits suite à des craquelures.

43

356×486 mm (291×416 mm). Signé *ḥarrarahu* (a écrit) Meškīn Qalam, daté de 1305/1887. Deux lignes en *nasta'liq ḡalī* d'un texte turc sur un papier beige. La marge est encadrée d'un papier bleu.

44

245×161 mm (174×121 mm). Voir fig. 13. Signé *ḥarrarahu va zahaba va ṣaḥīfa* (a écrit, doré et monté la pièce²¹⁵) Meškīn Qalam, daté de 1309/1891. Sur cette pièce sont écrites treize lignes en persan de différents styles sur un papier beige à l'encre grise bleuâtre (probablement en argent). La première et la dernière ligne sont écrites en style *nasta'liq ḡalī*, la médiane en *solṣ*, la deuxième, la sixième, la

213 Cf. LE CORAN, 1970:66, verset 256.

214 Cf. une pièce de *golzār*, ci-dessous, n^o 64.

215 Le mot *ṣaḥīfa* peut signifier la lettre, le livre, le feuillet, etc. Mais ici il s'agit probablement du montage de la pièce.

huitième et la douzième en *šekaste-ye nasta'liq*, la troisième, la cinquième, la neuvième et l'onzième en *nash*, la quatrième et la dixième sont calligraphiés en *ta'liq*. La première ligne est un peu plus longue que la deuxième et la troisième centrées au-dessous, la quatrième plus longue que les deux suivantes et ainsi de suite.

Aux deux côtés des lignes moins longues est écrit un texte de style *šekaste-ye nasta'liq* qui commence d'en bas à gauche et se termine en bas à droite avec la signature du calligraphe. Cette écriture contient une louange du *qalam* (calame). La pièce est encadrée d'une marge de papier teinté de vert pâle et de deux filets d'or.²¹⁶ Elle se trouve actuellement sous un verre collé au dos à un carton par une bande de tissu adhésif noir.

Nous verrons plus loin que Meškīn Qalam a décoré également le fond de la pièce n° 49. Mais uniquement sur la pièce n° 44, il a indiqué explicitement qu'il avait doré (*zahaba*) et monté la pièce (*ṣaḥīfa*) lui-même.

Les pièces n°s 45, 46, 47 et 48 sont composées de manière comparable: Les angles supérieurs droits contiennent des prières, comme par exemple au n° 46: *Hu-wa-llāhu ta'ālā ṣ'anuh* (Il est Dieu, la plus haute Dignité). Dans l'angle inférieur à gauche se trouvent la signature du calligraphe et la date.

45

279×190 mm (215×130 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1309/1891. Sur un papier beige apprêté et poli sont écrites quatre lignes en *nasta'liq* d'un poème arabe en format *čalipā*. Le poème parle de l'éloquence (*faṣāḥat*) de Ḥassān, de la calligraphie (*ḥatt*) d'Ebn Moqla, de la sagesse de Loqmān et de l'ascétisme d'Ebn Adham.²¹⁷ La pièce est encadrée d'une marge de papier rouge ocre et

216 Il me semble que cette marge ne soit pas originale, mais ajoutée plus tard par le collectionneur. La marge originale devait être enluminée.

217 Pour ce poème: cf. ḤĀĠĪ MĪRZĀ, 1345/1927:90–91. Cf. également SCHIMMEL, 1984:129. Dans ce poème, contrairement à notre pièce, à la place de l'éloquence (*faṣāḥat*) de Ḥassān (Ḥassān Ben Šābt mort en 54/672), le fameux poète du début de l'ère musulmane, est indiqué "l'éloquence de Saḥbān". Pour l'orateur célèbre Saḥbān (mort en 54/674): cf. MO'IN, 1363/1984, vol. 5:735. Probablement la source de la version sur la pièce n° 45 se trouve chez 'Aufī. Dans son livre, *Lobāb ol-albāb*, écrit vers 1220, 'Aufī compare la poésie de Ḥāqānī avec l'éloquence (*faṣāḥat*) de Ḥassān, la générosité (*samāḥat*) de Saḥbān, le mystique de Ġonayd et la sagesse de Loqmān: cf. ḤĀQĀNĪ ŠARVĀNĪ, 1368/1989:LIX. Pour la biographie du grand calligraphe Ebn Moqla (272/885–328/939), l'inventeur des six styles de l'écriture: cf. ḤĀĠĪ MĪRZĀ, 1345/1927:91–105.

l'écriture de filets noirs et d'une bande de papier doré. On voit les lignes de crayon tracées pour la composition de l'écriture.

46

273×175 mm (222×118 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1309/1891. Sur un papier beige apprêté et poli est écrit en *nasta'liq* à l'encre noire un quatrain (*robā'i*) de Molāvī en format *čalipā*. Le poème parle de la pauvreté mystique (*faqr*).²¹⁸ La pièce est encadrée d'une marge de papier vert, l'écriture de filets noirs et d'une bande de papier doré.

47

259×169 mm (215×117 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1309/1891. Sur un papier beige apprêté et poli est écrit un poème sur quatre lignes en *nasta'liq* à l'encre noire en format *čalipā*. Il s'agit d'une comparaison entre le soleil et la lune. Le poète demande au globe céleste de comparer équitablement la beauté de l'apparition du soleil à l'aube et celle de la lune du côté de la Syrie. La pièce est encadrée d'une marge de papier vert comparable à celle de la pièce précédente, l'écriture entourée des mêmes filets noirs et d'une bande de papier doré.

48

286×199 mm (215×124 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1309/1891. Sur un papier beige apprêté et poli sont écrits en *nasta'liq* à l'encre noire deux vers de Nezāmī en format *čalipā*.²¹⁹ Les vers parlent de la création du monde. La marge est encadrée d'un papier violet, l'écriture de plusieurs filets noirs et d'une bande de papier doré.

49

319×388 mm (168×236 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1314/1896. Sur un papier jaune gris sablé d'or, décoré de plumes d'oiseau imprimées vertes, est écrit à l'encre noire un vers sur deux lignes en *nasta'liq gālī*.²²⁰ Il compare la fidélité (*vafā*) au début d'un filage de promesses (*'ahd*). La marge est encadrée

218 Cf. MÖLAVİ, 1358/1979:1047.

219 Cf. NEZĀMĪ, 1363/1984:37, n^{os} 1 et 2.

220 Le décor de plumes d'oiseau imprimées inventé à la fin du 19^e siècle se retrouve également à la marge des pièces n^{os} 18 et 82.

d'un papier bleu et d'un filet doré. La décoration belle et délicate du fond a été faite par le calligraphe.²²¹

50

302×457 mm (225×384 mm). Voir fig. 4. Signé par Meškīn Qalam, daté de 1314/1896. Sur un papier brun clair est écrit sur une ligne en *nasta'liq ḡalī*: *pīš-e šam'-e gol roḥ man ḡam'-e hīč ḥūbān nīst*.²²² Dans cette belle composition écrite en *ḥorūf-e mozdavaḡ* (doubles lettres²²³), la courbe de la lettre *šīn* du mot *pīš* (devant) est réutilisée pour la courbe de la lettre *'eyn* du mot *šam'* (la bougie) et le *lam* de *gol* (la fleur) pour la courbe de *ḥe'* de *roḥ* (le visage), le *nun* de *man* (moi) pour la courbe de *gīm* du mot *ḡam'* (ensemble), le *čeh'* du mot *hīč* (aucun) pour le *nun* du mot *ḥūbān* (signifiant ici “élèves” ou “amis”). Une partie du mot *ḥūbān* (*ḥūbā*) et le verbe *nīst* (n'est pas) sont écrits au-dessus de la ligne à partir du milieu. Dans cette calligraphie, Meškīn Qalam évoque l'image traditionnelle de l'amour entre la bougie et le papillon.²²⁴

Une composition comparable se trouve dans une pièce de calligraphie de Šeyḥ ol-Islām Ḥān, considéré par Bayānī comme un des grands calligraphes de la fin du 16^e siècle.²²⁵ Certains mots se retrouvent dans les deux pièces: *šam'*, *roḥ* et *ḡam'*. Il est donc possible que cette œuvre de Šeyḥ ol-Islām Ḥān fût une source d'inspiration pour Meškīn Qalam.

La pièce est encadrée d'une marge de papier violet clair, de filets noirs, dorés et rouges.

221 Sur la pièce n° 44, le calligraphe a indiqué qu'il avait fait également la dorure, par conséquent on peut supposer que le fond de la pièce n° 49 ait été également décoré par le calligraphe.

222 Le n° 51 est écrit également sur le même papier.

223 Un calligraphe contemporain d'Afghanistan, Moḥammad 'Alī al-Haravī a calligraphié le même texte dans une composition comparable et appelé l'écriture *ḥorūf-e mozdavaḡ*: cf. MĀYEL HARAVĪ, 1353/1974:188, ill. 19.

224 Cf. LAMEI, 2001:157–158.

225 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:293. De ce calligraphe ne sont connues que deux pièces non datées: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:320–321. Pour une autre pièce de ce calligraphe: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:XX.

51

426×317 mm (339×232 mm). Signé par Meškīn Qalam, daté de 1314/1896. Il s'agit d'une pièce d'image-calligraphie (*naqqāšī ḥattī*).²²⁶ Sur un papier brun clair, le même qu'au n° 50, est écrit à l'encre noire le verset 88 de la *sūra* XXVIII, *al-qāṣaṣ* (l'histoire) du *Qur'ān*: *Lā ilāha illā huwa kullu šay'in ḥalikun illā waġha* (Il n'y a point d'autres dieux que lui; tout périra, excepté la face de Dieu).²²⁷

Au centre, à la base de la composition s'élève un arc brisé. Au sommet de l'arc se croisent deux lignes formant un entrelacs.²²⁸ Sous l'arc s'élève une ligne bifurquée rappelant l'épée (*ẓo l-faqār*) de l'Imām 'Alī.²²⁹ Ces trois lignes ensemble, les deux latérales et la troisième centrale représentent les parties verticales des lettres de toutes les deux parties de la phrase. Il s'agit de plusieurs *alif*, *lām*, *lām-alif* et de la partie verticale de la lettre *kāf* du mot *halik*. La partie horizontale de cette composition commence par la lettre *kāf* du mot *kull* et finit par le *wāw* des mots *huwa* et *waġha*. La partie arrondie de la lettre *yā'* du mot *šay'* constitue la partie horizontale de *lām* du mot *kull*, de *kāf* du mot *halik* ainsi que le *wāw* des mots *huwa* et *waġha*.

Le même texte composé de manière comparable se retrouve sur d'autres calligraphies, par exemple sur une pièce conservée dans la collection de Khalili, signée par Moḥammad 'Alī et datée de 1305/1887.²³⁰ La différence essentielle

226 Le collectionneur v. Mülīnen s'intéressait à l'art de la calligraphie et connaissait des calligraphes de près, comme par exemple Sebā'ī (n° 41). Dans une notice au dos de la pièce, il a indiqué le style de l'écriture *solṣ* et la forme *'oqde*. Une autre pièce, dont le musée conserve une photographie (n° 98), contient également la forme d'écriture *'oqde* signifiant entre autre "le nœud". Le déchiffrement de cette écriture est donc comparé à un dénouement. Mais le terme est inconnu dans la recherche. Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:920, ill. 96, représente une composition identique avec le même texte qu'il appelle *ṭoġrā'*. Cf. également ci-dessus, p. 130, note 203.

227 Cf. LE CORAN, 1970:308.

228 Le même entrelacs se retrouve dans les encadrements de pièces de calligraphie ottomanes, notamment dans la pièce ci-dessous n° 89.

229 Cf. SCHIMMEL, 1979:207. L'épée (*ẓo l-faqār*) de l'Imām 'Alī est comparée dans la poésie et la calligraphie au mot *lā* (non), le premier mot du premier énoncé *Lā ilāha illā llāh* du *ṣahā-datayn*: cf. également Frithjof Schuon, *Comprendre l'Islam*, Paris, 1976, p. 16.

230 Cf. SAFWAT, 1996: n° 124. Il s'agit d'une œuvre provenant de la collection de Karīm-zāde Tabrīzī: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2: ill. 96. Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:920, où est indiqué le nom complet de ce calligraphe: Moḥammad 'Alī fils de Mīrzā Ḥosayn-'Alī. Au musée de Berne sont conservées plusieurs œuvres signées par

entre la pièce de Meškīn Qalam et celle de Moḥammad ‘Alī réside dans la terminaison des lignes verticales. Celle de l’arc finit au sommet par une fleur de lotus, et la ligne médiane bifurquée, se courbant vers l’extérieur de l’arc, est dentelée de feuilles.

Une pièce conservée à Cambridge, bien que plus richement décorée, ressemble plus à celle du musée de Berne.²³¹ La ligne médiane bifurquée reste à l’intérieur de l’arc comme sur la pièce de Meškīn Qalam.

La pièce est encadrée par un papier brun, plusieurs filets rouges et noirs et une bande de papier doré.

Mīr ‘Alī Haravī

52, 53

326×223 mm (le n° 52: 203×118 mm; le n° 53: 192×137 mm). Voir fig. 14. Il s’agit de deux pièces de Mīr ‘Alī Haravī calligraphiées à la fin du 15^e ou au début du 16^e siècle, provenant probablement d’un album. Elles constituent le recto et le verso d’un feuillet qui a été mis entre deux verres collés ensemble par une bande de tissu adhésif noir au début du 20^e siècle.²³² Mīr ‘Alī Haravī a signé ses œuvres de différentes signatures (*raqam*).²³³ Sur la pièce n° 52, sa signature (*raqam*) est *al-faqīr* (le pauvre) ‘Alī et au n° 53, *katabahu al-‘abd ol-faqīr* (calligraphié, l’esclave et le pauvre) Mīr ‘Alī al-Kāteb.

Mīr ‘Alī Haravī, poète et écrivain, fut l’auteur d’un traité sur la calligraphie auquel nous avons déjà fait référence.²³⁴ Il fut également un grand calligraphe du

Moḥammad ‘Alī (n° 54sq.). Une de ces pièces (n° 54) datée de 1305/1887 a la même signature (*raqam*) que celle de la collection de Khalili: *dar sane-ye 1305* (dans l’année 1887).

231 Fogg Art Museum, Harvard University: cf. SCHIMMEL, 1979: fig. 123.

232 Les marges indiquent qu’il provient d’un manuscrit. Sur le n° 52 la marge droite est beaucoup moins large que la gauche, contrairement au n° 53, où la marge gauche est moins large que la droite. Un autre feuillet contenant une calligraphie de Mīr ‘Alī (cf. ci-dessous, p. 174, note 359) qui se trouve actuellement dans un album de calligraphies et peintures conservé à Vienne (Mixt. 313, fol. 16a) contient une marge décorée exactement comme le n° 52 et les mêmes cartouches encadrant le poème. L’album de Vienne a presque le même format (333×222) que notre feuillet (326×223). Cf. DUDA, 1983, Textband:109 et 124. Tafelband, ill. 363.

233 Pour la biographie de Mīr ‘Alī Haravī: cf. BAYĀNĪ, 1368/1989:41–56. Cette étude est accompagnée de nombreuses pièces de calligraphie de Mīr ‘Alī.

234 Cf. ci-dessus, p. 92.

style *nasta'liq*.²³⁵ Selon Bayānī, Mīr 'Alī fut le meilleur calligraphe de ce style depuis l'apparition du *nasta'liq*. Mīr 'Alī était calligraphe à la cour de Solṭān Ḥosayn Bāyqarā à Harāt. Après la mort de ce dernier, il vivait quelque temps à Harāt, à Mašhad et ensuite à Boḥarā, où il est mort en 951/1544.

Il existe un nombre important de manuscrits et de pièces de calligraphie signés par Mīr 'Alī.²³⁶ À son époque, il était un calligraphe célèbre. Vers la fin du 16^e siècle, Qaṣī Mīr Aḥmad rapporte que le prince Ṣafavī Solṭān Ebrāhīm Mīrzā (1540–1577) faisait des exercices de calligraphie d'après les pièces de Mōlānā Mīr 'Alī. Ce prince avait une grande bibliothèque, et Qaṣī Mīr Aḥmad écrit: "Je crois que la moitié des calligraphies de Mōlānā Mīr 'Alī, des manuscrits, albums et pièces de calligraphies, qu'il avait écrit pendant toute sa vie, se trouvaient dans la bibliothèque du Solṭān Ebrāhīm Mīrzā".²³⁷

Les calligraphies de Mīr 'Alī conservées au musée de Berne sont composées d'une pièce centrale en *nasta'liq* et encadrée de filets et de cartouches allongés.

Le texte central au n° 52, composé en *čalipā*, est écrit en six hémistiches sur un papier brun clair. Il s'agit d'un poème du *Būstān* de Sa'dī.²³⁸ L'écriture est entourée d'or. Ce fond est décoré de fins *eslīmī* bleu clair et de *ḥaṭayī* blancs, une décoration très fréquente aux premières décennies du 16^e siècle.²³⁹ Le triangle en haut à droite sur un fond noir se détache de tiges et de feuilles larges en or. Les surfaces sont décorées de rinceaux. En bas à gauche, la signature du calligraphe est entourée de noir décoré de rinceaux à fleurs blanches, rouges et jaunes. Le long des encadrements, sur un papier beige est écrit un poème en forme de *mašnavī*, appelé *katībe* (cartouche), de style *nasta'liq* de taille *ḥafī*, plus petite

235 Cf. ci-dessus, p. 96 pour deux manuscrits identiques, l'un signé par Mīr 'Alī, l'autre par Mīr 'Emād (961–1024/1553–1615). Au dire de Bayānī, le meilleur calligraphe de style *nasta'liq* avant et après Mīr 'Alī était Mīr 'Emād: cf. BAYĀNĪ, 1368/1989:73. Au musée de Berne sont conservées trois photographies anciennes de calligraphies de Mīr 'Emād: cf. ci-dessous n°s 95, 96 et 97.

236 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:511sq. Dans la collection de Pozzi à GENÈVE, il y a également plusieurs pièces de Mīr 'Alī: cf. GENÈVE, 1992: n° 557, 559 et 574. GENÈVE, 1992: le n° 584 est un *naql* d'une calligraphie de Mīr 'Alī daté de 961/1554, fait par Maḥmūd al-Mozahhab [Maḥmūd Haravī Mozahhab]. Dans l'index, GENÈVE, 1992:388, Mīr 'Alī Haravī est considéré comme identique à Ḥ'āḡe Mīr 'Alī Tabrīzī. Mais la date de la mort de Ḥ'āḡe Mīr 'Alī Tabrīzī (850/1446) est indiqué par Bayānī: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:444.

237 QĀṢĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:106sq.

238 SA'DĪ, 1372/1993:44, vers 269–271.

239 Cf. LAMEÏ, 2001:263sq.

que la calligraphie centrale de taille *qete*.²⁴⁰ Les hémistiches sont séparés par une tresse noire sur un fond orange. Les vers et les écoinçons sont décorés de rinceaux sur un fond marron. Le poème est encadré de filets colorés.

Au n° 53 sont écrites, d'une taille plus petite que sur l'autre pièce, six lignes (trois vers) d'une ode (*ġazal*) de Kamāl Ḥoġandī en format *ĉalīpā* sur un papier beige.²⁴¹ L'écriture se détache d'un fond marron décoré de rinceaux. Dans les angles supérieur droit et inférieur gauche se trouvent des décorations sur un fond bleu. À gauche de la composition en *ĉalīpā* sont écrits deux vers avec le même calame, séparés d'un filet bleu et de deux dorés. Il s'agit de la suite du poème de Kamāl Ḥoġandī.²⁴² Les hémistiches sont séparés d'un rectangle décoré de rinceaux orange et bleus sur un fond vert pomme. L'écriture est entourée de la même décoration que la partie droite de la pièce. Pour lire ce texte, il faut le tourner de 45 degrés contre l'aiguille de la montre. En haut se trouve un carré décoratif des mêmes couleurs que le rectangle central. La signature du calligraphe est écrite horizontalement sur deux lignes en bas dans un carré entouré également du même vert pomme du fond, décoré de rinceaux orange et bleus.

Le long des encadrements de la pièce centrale sont collées des bandes de papier jaunâtre décoré de rinceaux dorés aux fleurs à cinq pétales (*ḥal karī*).²⁴³ Sur les bandes en haut et en bas, on lit en prose les paroles (*soḥanān*) de Ḥ'āġe 'Abd ol-lāh Anṣārī de style *nasta'liq* de taille plus grande que la pièce centrale.²⁴⁴ Les encadrements latéraux, probablement aussi destinés à l'écriture, sont restés vides. La pièce est encadrée des mêmes filets colorés que la pièce n° 52.

Les deux pièces ont des marges de papier coloré et décoré des mêmes motifs de la technique *ḥal karī*. Au n° 52, le fond en papier vert clair est décoré de rinceaux dorés et de fleurs à cinq pétales argentées (*ḥal karī*). Le n° 53 est également décoré de *ḥal karī* sur un papier brun clair.

240 En général, le format de l'écriture sur les pièces de calligraphie est plus grand que dans les manuscrits: cf. AMĪR ḤĀNĪ, 1379/2000:5. Cf. également AMĪR ḤĀNĪ, 1379/2000:5, pour les autres tailles de l'écriture.

241 Cf. les deux premiers vers de la dernière ode chez KAMĀL ḤOĠANDĪ, 1337/1958:262. La suite ne correspond pas à notre pièce.

242 Au début des deux derniers hémistiches, la surface du papier a été arrachée. Et également de trois décorations des cartouches, la couleur est écaillée.

243 Pour la technique de cette décoration qui remonte dans le temps: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1379/2000:196sq. Cf. également ce terme chez QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:41.

244 Ces paroles de Ḥ'āġe 'Abd ol-lāh Anṣārī sont célèbres. On les retrouve sur d'autres calligraphies, notamment ci-dessus sur la pièce n° 33 de Ṣāḥeb-Qalam Afšar.

Entre les vers écrits en *katībe* sur le n° 52, ainsi qu’aux écoinçons, se trouve un rinceau à fond marron, probablement laqué, parsemé de craquelures. Le même fond et le même décor se retrouvent sur la pièce n° 53, ce qui suggère que les écritures marginales en *katībe* et les décorations marginales des deux pièces datent de la même époque, probablement du 17^e siècle, et également le fond marron décoré de rinceaux sur la pièce n° 53.

Moḥammad ‘Alī

Au musée de Berne sont conservées six pièces de calligraphie et huit œuvres dessinées à l’ongle des doigts signées par Moḥammad ‘Alī. Elles sont datées entre 1305 et 1327/1887 et 1909.²⁴⁵

Plusieurs calligraphes s’appellent Moḥammad ‘Alī, en plus quelques-uns sont des contemporains. Sur une pièce d’image-calligraphie (*naqqāšī ḥattī*) qui se trouvait autrefois dans la collection de Karīm-zāde Tabrīzī figure la même signature (*raqam*) que sur la pièce n° 54 du musée de Berne: Moḥammad ‘Alī *dar sane-ye 1305* (dans l’année 1887).²⁴⁶ Dans les signatures des calligraphes, l’expression *dar sane-ye* (dans l’année) pour désigner la datation est rare. Il s’agit donc d’un indice que ces deux œuvres proviennent du même calligraphe.

Sur cette pièce d’image-calligraphie, Karīm-zāde Tabrīzī indique le nom du père du calligraphe dans une notice: “Moḥammad ‘Alī fils de Mīrzā Ḥosayn-‘Alī”. Et il ajoute qu’il était un maître des six styles de calligraphie et un artiste habile de *naqqāšī ḥattī*.²⁴⁷ Bayānī présente ce calligraphe en disant que Mīrzā Moḥammad ‘Alī Nūrī, fils de Mīrzā Ḥosayn-‘Alī Bahā’ ol-lāh, avait une belle écriture et exerçait tous les styles de calligraphie. Il énumère quelques pièces, parmi lesquelles aussi une de sa propre collection et une autre qui a été publiée dans le livre de Ḥāḡī Mīrzā ‘Abd ol-Moḥammad Ḥān Īrānī.²⁴⁸

Dans son livre publié en 1346/1928, Ḥāḡī Mīrzā présente ce calligraphe sous le nom d’Āqā Mīrzā Moḥammad ‘Alī. Il le considère comme un des meil-

245 Pour les calligraphies dessinées à l’ongle des doigts: cf. ci-dessous, n°s 115, 117, 118 et 119. Pour les dessins figuratifs à l’ongle des doigts: cf. ci-dessous, n°s 120, 121, 122, et 123.

246 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2: ill. 96. Cette pièce se trouve actuellement dans la collection de Khalili: cf. SAFWAT, 1996: n° 124. Cf. également ci-dessus, p. 136, note 230. Sur une pièce signée par Moḥammad ‘Alī, datée de 1344/1925, composée de plusieurs styles de calligraphie, on retrouve la même composition *naqqāšī ḥattī*: cf. ḤĀḠĪ MĪRZĀ, 1345/1927: ill. 37.

247 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2: 920.

248 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2: 802–803 et 1272. Cf. également ḤĀḠĪ MĪRZĀ, 1345/1927: ill. 37 et ill. 59.

leurs calligraphes contemporains, maîtrisant tous les styles, et indique sa date de naissance 1270/1853. Il publie une pièce de Moḥammad ‘Alī composée de plusieurs styles dans des rectangles datée de 1346/1928, alors qu’il était âgé de 75 ans.²⁴⁹ Cette composition ressemble à notre pièce n° 59.

Moḥammad ‘Alī vivait à l’étranger, probablement en Egypte. Ḥāǧī Mīrzā, auteur et éditeur en Egypte, le connaissait de près.²⁵⁰ En plus, sur la marge supérieure d’une de nos pièces de calligraphie (n° 55) sont peintes des armoiries de la Turquie.

Tous les auteurs consultés ne mentionnent pas que Moḥammad ‘Alī était également un artiste habile dans l’art de tracer la calligraphie et le dessin figuratif à l’ongle des doigts (*ṣana‘t-e nāḥon*). Pourtant, huit œuvres signées par Moḥammad ‘Alī sont conservées au musée de Berne. D’ailleurs, Karīm-zāde Tabrīzī cite son nom parmi les artistes connus de cet art dans son livre sur les plumiers.²⁵¹ Donc, nous pouvons conclure que Moḥammad ‘Alī était un maître aussi polyvalent que le calligraphe Meškīn Qalam une génération auparavant.²⁵²

54

180×256 mm (118×200 mm). Voir fig. 15. Signé par Moḥammad ‘Alī, réalisé *dar sane-ye* 1305 (dans l’année 1887). Sur un papier beige, apprêté et poli est écrit à l’encre noire en *nasta‘līq ǧalī* une sentence de l’Imām ‘Alī: *ḥayr ul-ḥalā‘iq ir-rifq* (La meilleure des qualités est l’aimabilité). La pièce est encadrée d’une marge de papier rose orangé, d’un filet doré et de plusieurs filets noirs.

55

697×516 mm (436×312 mm). Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1307/1889. L’enluminure (*tazhīb*) est signée par Sardār Ṭabarzī Afǧān Dorrānī. Il s’agit probablement d’une commande à offrir au Soltān ottoman ‘Abd ol-Ḥamīd Ḥān b. ‘Abd ol-Maǧīd [‘Ab ol-Ḥamīd II], régnant de 1293 à 1327 (1876 à 1909). Sur un papier brun de grand format est écrit à l’encre marron dans une composition

249 Cf. ḤĀǦI MĪRZĀ, 1345/1927:260–262, ill. 59.

250 Cf. ḤĀǦI MĪRZĀ, 1345/1927:262.

251 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1379/2000:220.

252 Pour les pièces de calligraphie de Meškīn Qalam: cf. ci-dessus, n° 42sq. et ci-dessous, 110sq.

d'image-calligraphie en *nasta'liq ḡalī*: 'Azza man qanī'a, zalla man ṭami'a (La dignité est dans la modération, la bassesse dans l'avarice).²⁵³

La lettre *lām* du *zalla* se trouve au centre de la composition. Tout le reste du texte (à l'exception de la lettre *zāl* et du mot *ṭami'a*) est lié à cette lettre. À droite se trouve le mot 'azza écrit avec les lettres 'ayn et za'. La partie supérieure de la tête de 'ayn est également celle de la lettre *mīm* du mot *man*. Un mince trait sur la lettre *mīm* indique le graphique de la partie supérieure de la lettre 'ayn. La lettre za' (rā') libre suit la courbe de la lettre *lām*.

Dans cette *composition*, le mot *man* n'est écrit qu'une seule fois. En plus, la lettre *nūn* forme également la courbe de la lettre *lām* du *zalla*. Le mince trait courbé à la fin de la hampe de la lettre *lām* indique sa hauteur et démontre le graphique de la lettre *nūn*.

À gauche de *lām* du *zalla* est écrit le mot *qanī'a*. La courbe 'ayn de *qanī'a* est la même que la courbe de *lām*. À droite de la hampe de la lettre *lām* au-dessus de la lettre *mim* de *man* se trouve la lettre *zāl* (dāl) du mot *zalla*, et à gauche, quatre points diacritiques sont composés dans un losange.

Ensuite, le dernier mot *ṭami'a* est écrit en réserve dans le point diacritique du mot *man* qui se trouve au milieu de la courbe de la lettre *lām*. Le *alef* de la lettre *ṭā'* du *ṭami'a* est courbé et ramifié en trois minces tiges.

Une vingtaine d'années plus tard, le même texte se retrouve dans une composition identique signée par Moḥammad 'Alī, également conservée au musée (n° 59). La signature du calligraphe et la date se trouvent en bas à droite.

La composition avec un contour en réserve se détache d'un fond de rinceaux. Il s'agit d'un procédé très répandu parmi les calligraphes ou enlumineurs.²⁵⁴ Des segments d'enluminures encadrées de filets blancs et dorés constituent le fond. La plupart des enluminures se trouvent dans les angles. Entre les lettres, il y a également quelques-unes toutes petites et dans la courbe de la lettre *lām* se trouve une enluminure en forme d'un *nūn*. Toutes ces enluminures

253 Cet aphorisme qu'on retrouve dans d'autres calligraphies, provient d'un commentaire de *Nahḡ ol-balāḡe*. Sur une pièce de calligraphie de plusieurs styles, non signée, datée de 1288/1871, conservée à Berlin (Kunstabibliothek der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. Kast. 4019 m.), la première partie du texte ('azza man qanī'a) est écrite dans une composition comparable: cf. SCHIMMEL, 1970:31, pl. XLVII b. Le même texte est écrit dans une composition du 18^e ou 19^e siècle, qu'on appelle "écriture des lettres doubles" (comme ci-dessus, n° 50): cf. SCHMITZ, 1997:170, fig. 235. Sur la pièce de la collection de la Pierpont Morgan Library, l'écriture avec un contour en réserve se détache également d'un fond décoré.

254 Cf. la note précédente et ci-dessous, n° 60.

se détachent d'un fond bleu décoré de rinceaux dorés avec de grandes feuilles dentelées, de petites feuilles dorées, des fleurs blanches, jaunes et rouges, ainsi que de feuilles *eslimi* formant des boutons brun rougeâtre décorés de rinceaux.

Le papier du *lōh* est collé sur un carton. La marge est composée de plusieurs bandes de papier: d'un brun rougeâtre, d'un brun rayé de filets blancs, dorés, verts et noirs et d'un papier marbré de différents bleus, d'or et de jaune mat. Le papier marbré des marges latérales diffère un peu de celui des marges supérieures et inférieures. La dernière bande de papier est marron clair tacheté d'or.

Sur la marge supérieure, au-dessus du cadre sont peintes des armoiries ottomanes.²⁵⁵ Des rayons dorés en forme d'éventail se détachent d'un cercle doré au contour bleu clair. Au-dessus est dessiné en bleu le *ṭogrā'* (la signature²⁵⁶) de 'Abd ol-Ḥamīd II, et à droite est écrit *al-ḡazī*.²⁵⁷ Le cercle se trouve à l'intérieur d'un croissant de lune également doré, entouré d'un trait noir. Au-dessous de ce croissant sur l'axe central est peint un turban bleu et blanc surmonté d'une aigrette. En dessous, sur un cercle doré, cerné d'une réserve et d'un trait bleu clair est écrit à l'encre noire: *Tazhīb kar-e [...]* "Cette enluminure est le travail de [...]".

Les rayons dorés en forme d'éventail sont flanqués de drapeaux dorés surmontés d'un croissant de lune. Sur le drapeau à droite sont peints un croissant et une étoile bleus. Aux côtés des drapeaux se trouvent des armes blanches et un casque et des armes à feu avec une touffe de fleurs et de feuilles sortant d'une trompe. À gauche, on voit également deux livres dorés superposés et une balance dorée.

Ces armoiries surgissent de deux larges feuilles dorées dentelées et de bourgeons enroulés, au milieu desquels sont peints des emblèmes en or représentant une couronne posée sur un pilier et des flèches.²⁵⁸

255 Pour des armoiries comparables: cf. LEWIS, 2002: ill. 479.

256 Il s'agit d'une écriture en courbe contenant le nom et le surnom du solṭān: cf. MO'IN, 1363/1984, vol. 2:2227.

257 Pour un *ṭogrā'* comparable: cf. PARIS, 2000:182–185, n° 70 et 71. Dans deux manuscrits turcs du 17^e siècle conservés à la Bibliothèque de la Bourgeoise de Berne (Cod. 567 et Cod. 600) se trouvent des documents ottomans avec des *ṭogrā'*.

258 On retrouve les mêmes emblèmes sur des armoiries sculptées au Topkapı Sarayı: cf. LEWIS, 2002: ill. 479.

56

279×386 mm (198×308 mm). Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1327/1909. Sur un papier beige est écrit à l’encre noire de style *ta‘līq ḡalī* une partie du verset 13 de la *sūra* LXI, *aṣ-ṣaff* (ordre de bataille) du *Qur’ān*: “[...] l’assistance de Dieu et la victoire immédiate.”²⁵⁹ L’écriture est encadrée du même papier brun rougeâtre que la pièce n° 54 et de filets dorés, rouges et noirs.

L’encre noire de l’écriture est graduée, démontrant le tracé du calame.

57

250×368 mm (171×294 mm). Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1327/1909. Sur un papier beige, à l’encre noire en *nasta‘līq ḡalī* est écrit *alaysa-llāhu bi-kāfin ‘abdah* (Dieu seul ne suffit-il pas à protéger son serviteur?)²⁶⁰

La marge est encadrée d’un papier vert bleuâtre, l’écriture de plusieurs filets dorés et noirs ainsi que d’une bande de papier brun rougeâtre.

Les fins des lettres *feh’* et *dāl*, où l’encre du calame devient moins compacte, ont été maladroitement retouchées avec une encre noire.

58

286×405 mm (207×319 mm). Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1327/1909. Sur un papier brun clair moucheté d’or est écrit à l’encre noire en *nasta‘līq ḡalī*: *ḥasbiya-llāhu wa ni‘ma l-wakīl* (Dieu me suffit, il est un excellent protecteur).²⁶¹

La marge est encadrée d’un papier vert bleu, de plusieurs filets noirs et dorés et d’une bande de papier ocre rouge.

59

632×911 mm (552×832 mm). Voir fig. 16. Signé par Moḥammad ‘Alī, *be-tārīḥe šahr-e šavāl 1329* (a été réalisé au mois *šavāl* 1911). Cette grande pièce contient plusieurs styles d’écriture. Les textes provenant du *Qur’ān*, des *ḥadīṣ* et d’autres textes religieux sont écrits à l’encre noire sur des papiers beiges collés sur un carton. Chaque écriture est encadrée dans un rectangle sur trois colonnes. La

259 LE CORAN, 1970:434, verset 13.

260 Il s’agit du début du verset 36, *sūra* XXXIX du *QUR’ĀN*, 1377/1957. Cf. LE CORAN, 1970:358, le verset 37. Le même texte a été dessiné à l’ongle des doigts par Moḥammad ‘Alī une dizaine d’années auparavant dans le même style et de manière comparable: cf. ci-dessous, n° 117.

261 Probablement du *Qur’ān*, verset 173, *sūra* III, et verset 129, *sūra* IX.

première et la troisième colonne ont à peu près la même largeur. La colonne centrale est plus mince. Onze rectangles de tailles différentes séparés de filets noirs, trois aux côtés et cinq au milieu, entourent les textes. De haut en bas, la première case encadre une écriture de style *nasta'liq*, la deuxième le *ta'liq* (?), la troisième le *šekaste-ye nasta'liq*. Dans la colonne centrale, deux lignes de style *kūfī* séparées par un filet sont suivies par un *naqqāšī ḥaṭṭ* de style *nasta'liq*²⁶². La case suivante contient une écriture en *reqā'*, et le rectangle suivant est hachuré. Sur la colonne gauche sont écrits les styles *solṣ*, *rayḥān* et *ta'liq*.²⁶³

Le *ta'liq* dans la première colonne et le *rayḥān* dans la troisième colonne sont décoratifs. L'écriture de ces styles est cernée de petits points noirs. Dans l'écriture du style *rayḥān* décoratif (*tazynī*), les débuts de quelques lettres enroulées en spirale sont attachés à des feuilles ressemblant au basilique (*rayḥān*) et au-dessus des *lām* et *alef* se trouvent deux feuilles dentelées dorées courbées, pendant qu'au milieu s'élève une fleur. Dans l'écriture de style *ta'liq* décoratif, les *ṭorre* (mèches) des lettres *alef* et *lām* sont tracés d'un trait mince placé à la gauche de la lettre en forme d'un S qui entoure la lettre. La lettre *rā'* est comme dans le *ta'liq*, à la forme arquée. La lettre *'eyn* médiane ressemble à une feuille en réserve.

Dans plusieurs rectangles se trouvent des bouquets de fleurs roses de couleur blanche et rose pâle avec des feuilles vertes et de petites fleurs bleu clair à cinq pétales, ainsi que des bouquets de grandes fleurs bleues. Ces bouquets découpés d'un papier peint se détachent d'un feuillage doré peint.

Sous l'écriture dans la troisième case se trouvent la signature du calligraphe et la date. La pièce est encadrée par un filet noir et des marges en papier jaune, brun et brun clair.

À quelques endroits se trouve une écriture à l'encre brune très claire, retracée ensuite par le calame.

Moḥammad 'Alī aime mettre en évidence que ses grandes pièces écrites en grands caractères (*ḡalī*) ont été tracées avec le calame: Le long du tracé des mots, on voit l'encre de l'écriture diminuer. Egaleme nt visible est le tracé légèrement ondulé du bec du calame.

262 Cf. notre n° 55 qui contient le même texte avec la même composition *naqqāšī ḥaṭṭ* écrit par Moḥammad 'Alī environ une vingtaine d'années auparavant.

263 Cf. des pièces comparables écrites par Moḥammad 'Alī: ḤĀĠĪ MĪRZĀ, 1345/1927:93 et 261, ill. 37 et ill. 59.

Moḥammad ʿAlī Ḥorāsānī

60

255×180 mm (115×66 mm). Voir fig. 5. Signé par Moḥammad ʿAlī Ḥorāsānī, daté *ṣabān* 1285/1868. Sur un papier brun clair, sur deux colonnes à six lignes est écrit à l'encre noire un *ḡazal* (ode) de Ḥāfeẓ en belle écriture *ṣekaste-ye nastaʿlīq*.²⁶⁴ La signature du calligraphe se trouve au centre en bas de page dans un rectangle. Les colonnes sont séparées par un filet doré. Les contours de toutes les écritures, y compris la signature, sont dorés et les fonds parsemés de petites formes irrégulières en or. Ce décor est un travail professionnel, probablement incomplet, car il devait être entouré par un contour et les surfaces dorées devaient être rehaussées. – La pièce est encadrée d'une marge de papier orange, l'écriture de plusieurs bandes de papier doré et d'une bande noire.

À la Bibliothèque du Kāḥ Golestān à Téhéran est conservé un manuscrit du *Qurʾān* signé par Ebn Moḥammad, Moḥammad ʿAlī al-Ḥorāsānī, daté de 1279/1862.²⁶⁵ Il s'agit probablement du même calligraphe.

Ad-Darvīš

61

213×173 mm (141×104 mm). Signé par ad-Darvīš, daté de 1215/1800. Sur un papier beige moucheté d'or de beau style *ṣekaste-ye nastaʿlīq* sont écrits sur sept lignes les *suvar al-Fātiḥa*, *al-Iḥlāṣ* et *al-Naṣr* du *Qurʾān*. Au-dessus du dernier mot des versets, un cercle doré rehaussé d'une étoile indique le commencement du verset suivant. À gauche du texte coranique, dans la partie supérieure, sont écrits sur deux lignes deux vers du *Dīvān* de ʿAlī b. Abū Ṭāleb de style *nastaʿlīq*. Dans la partie inférieure se trouve une branche de fleurs dorée. Des nuages dorés entourés de traits noirs se trouvent sur les interlignes et aux deux côtés du *besmellāh*. La surface dorée est parsemée de piqûres d'aiguille à trois points.

L'écriture est encadrée de plusieurs filets dorés et d'un filet rouge sombre décoré de points blancs. Sur la marge du même papier beige que le fond de la calligraphie, également moucheté d'or, se trouve un cadre constitué d'un filet doré et plus loin, devant une marge de papier verdâtre, un filet bleu parsemé d'un décor à trois points blancs.

264 Cf. ḤĀFEẒ, 1362/1983, vol. 1:162–163, n° 73.

265 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:1191.

Plusieurs calligraphes portent le surnom de Darvīš. Le collectionneur a indiqué le nom complet du calligraphe Mīrzā Ab ol-Qāsem ad-Darvīš sur le cadre passe-partout.²⁶⁶

Dans la collection de Moḥammad ‘Alī Mas‘ūdī est conservée une pièce de calligraphie en *nasta‘līq* signé Darvīš, datant du 18^e siècle.²⁶⁷

Zarrīn Qalam

62

311×183 mm (261×131 mm). Signé *katabahu al-‘abd* (calligraphié, l’esclave) Zarrīn Qalam, daté de 1182/1768. Sur un papier brun clair moucheté d’or et vert est écrit un poème de Sa‘dī sur quatre lignes d’un beau style *nasta‘līq* à l’encre noire en format *‘alīpā*. Dans l’angle supérieur droit est écrit *hova-l-bāqī* (Il est la pérennité). Dans l’angle inférieur à gauche, au-dessus d’un texte en prose de Ḥ‘āḡe ‘Abd ol-lāh Anṣārī (?), se trouve la signature du calligraphe. La pièce est encadrée de filets noirs et blancs ainsi que de bandes de papier bleu et doré et d’une marge de papier vert. Plusieurs calligraphes portent le surnom de Zarrīn Qalam.

Aḥmad Neyrīzī

Neyrīzī est le plus grand calligraphe iranien de style *nash*.²⁶⁸ Né à Neyrīz, il passa sa vie à Eṣfahān, la capitale des Ṣafavī où il fut un calligraphe de la cour du Šāh Solṭān Ḥosayn Ṣafavī.²⁶⁹ Son premier manuscrit signé dans cette ville qui porte la signature (*raqam*) *Aḥmad al-Neyrīzī al-Solṭānī* est daté de 1107/1695. La qualification d’al-Solṭānī indique son attachement à la cour. Un de ces derniers manuscrits signé porte la date de 1151/1738.²⁷⁰

Neyrīzī a créé son propre style *nash*, beaucoup plus proche au *nasta‘līq* qu’auparavant, où l’écriture *nash* était pratiquée à la manière de Yāqūt Mosta‘semī. Depuis Neyrīzī, le style *nash* est écrit selon sa manière en Iran.²⁷¹ Neyrīzī est également un maître des styles *reqā‘*, *nasta‘līq* et *šekaste-ye nasta‘līq*. Il a également collaboré avec des peintres, et il existe un *qalam-dān* (écritoire) dont

266 Cf. également la fiche conservée au musée.

267 Cf. ĀĠDĀŠLŪ, 2536/1978, n° 70.

268 ḤĀĠI MĪRZĀ, 1345/1927:134. Cf. également SEMSĀR, 1379/2000:32.

269 Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:1029–1041. Cf. également: SEMSĀR, 1379/2000:32.

270 Cf. SEMSĀR, 1379/2000:32, ill. 6–9.

271 FAZĀ‘ELI, 1376/1996:296–297.

la calligraphie est signée par Neyrīzī.²⁷² Des manuscrits signés par Neyrīzī sont conservés dans plusieurs bibliothèques européennes.²⁷³

63

251×197 mm (187×141 mm). Signé *katabahu al-ʿabd* (calligraphié, l’esclave) Aḥmad al-Neyrīzī. Exercices de calligraphie (*siyā mašq*).²⁷⁴ Probablement vers 1120/1708. Sur un papier beige aprêté et poli sont écrites à l’encre noire treize lignes de style *nash* en biais. Sur certaines lignes, l’écriture va dans deux sens, c’est-à-dire que le calligraphe a d’abord écrit la partie gauche et puis retourné la feuille de 180° pour écrire la partie droite. La feuille contient des extraits de poèmes en arabe et des *ḥadīs*.

Le calligraphe a d’abord signé *katabahu al-ʿabd Aḥmad* dans le coin en bas à droite. À cause du manque d’espace, il a réinscrit sa signature sous la première signature, mais cette fois-ci plus complète: *katabahu al-ʿabd Aḥmad al-Neyrīzī*, suivi du mot *fī* (à, dans) pour indiquer la date qu’il semble avoir omise par manque de place. Les lignes sont séparées par un filet doré. La pièce est encadrée d’un filet doré et d’une marge de papier violet.

La calligraphie *golzār*

64

235×37 mm (218×348 mm). Ni signé ni daté, Iran, milieu du 19^e siècle. Sur un papier brun clair et un fond de rinceaux dorés se détachent deux lignes d’écriture *nastaʿlīq ḡalī* décorative (ou de calligraphie figurative): *Velāyat ʿAlī Ebn Abī Ṭāleb ḥeṣnī faman daḥala ḥeṣnī āmena men ʿazābī* (Vilayet ʿAlī Ebn Abī Ṭāleb est ma forteresse, donc qui entre dans ma forteresse va être protégé de mon châ-

272 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1376/1996, vol. 1:371. Une pièce de style *reqāʿ* est conservée à la Pierpont Morgan Library: cf. SCHMITZ, 1997: fig. 166.

273 Cf. SCHMITZ, 1997:104–105, Cat. 45.1, fig. 166. SCHMITZ, 1997:104–105 pour une liste des manuscrits signés par Neyrīzī conservés en Europe.

274 Pour d’autres *siyā mašq*: cf. ci-dessus, p. 100, note 77. Un exercice de calligraphie de Neyrīzī, daté de 1126/1714, se trouve à Mašhad, Bibliothèque centrale d’Āstān-e Qods-e Rażavī (n° 5813): cf. MAHDĪ-ZĀDE et RAZZĀQĪ, 1369/1990:127.

timent).²⁷⁵ Centré au-dessus de la première ligne est écrit en caractères plus petites de la même manière *Ho-va-llāh* (Lui, il est Dieu).

L'écriture est entourée de deux fines lignes noires, à travers lesquelles on voit des paysages en grisaille avec des bâtiments, des astres, des animaux quadrupèdes différents, carnivores et végétariens, des oiseaux, des reptiles, et probablement le portrait de l'auteur. Ces représentations sont symboliques et correspondent à la signification des mots.

Au-dessus de la première ligne, dans les deux premiers points diacritiques de la lettre *teh'* de *velāyat*, sont représentés deux visages ronds et rayonnants, dont l'un est un peu plus grand que l'autre. Il s'agit des représentations du soleil et de la lune. Dans la lettre *'ayen* du nom *'Alī* est représenté un serpent enroulant un paon. Dans la lettre *ye'* du même nom, devant un paysage avec des édifices, on voit un lion en marche, faisant allusion à un des surnoms (*alqāb*) de l'Imām *'Alī*, *Asad ol-lāh* "le lion de Dieu".²⁷⁶ On peut encore trouver d'autres correspondances, par exemple dans la lettre *ye'* du mot *'azābī* (châtiment), on voit un animal, probablement un crocodile, dévorer un homme poursuivi également par d'autres animaux.

Dans les deux premiers points diacritiques entre les deux lignes de l'écriture sont représentés deux personnages masculins, dont le premier semble être le portrait de l'artiste. Il s'agit d'un jeune homme représenté de trois quarts regardant à gauche, portant un chapeau. Le deuxième est probablement le calligraphe, assis sous un arbre et tenant un feuillet sur le genou.

Parfois, les animaux s'adaptent à la forme de l'écriture, ainsi par exemple les cous des canards sont rallongés, semblant se redresser pour regarder. Les gestes et les positions des animaux sont très variés. Deux fois, un ours est représenté debout sur les deux pattes de derrière. La plupart des lettres *alef* et *lām* sont décorées de fleurs et de feuillages. Sur le *lām* de *velāyat*, on voit un oiseau entre des fleurs et feuillages et sur la courbe de la même lettre un poisson.

Cette pièce est malheureusement un peu abîmée. Deux petits morceaux de la marge de l'écriture ont été perdus. On remarque également de petits plis et des déchirures. La pièce a été collée maladroitement sur un carton et couverte d'une résine brune. Elle a été découpée tout près de l'écriture et encadrée d'une bande de papier doré.

275 Ce *ḥadīṣ* constitue également la première section d'une pièce de calligraphie figurative de Ḥassan Zarrīn Qalam [Tāğ oš-Šo'arā'], datée de 1320/1902: cf. *ĀĞDĀŠLŪ*, 2536/1978: n° 118. Ce catalogue contient plusieurs calligraphies figuratives de Ḥassan Zarrīn Qalam.

276 Cf. *MO'IN*, 1363/1984, vol. 5:1193.

Au dos de la pièce est collé l'ex-libris de Moser. Il s'agit d'une gravure faite à partir du feuillet gauche d'une double page enluminée (*čahār lōḥ*), réalisée vers 1238/1822 d'un manuscrit du *Dīvān* de Ḥāfeẓ conservé au musée (M.B. 48, fol. 2r). Cette gravure est signée par Georges Hantz, Genève.²⁷⁷

Ce genre de calligraphie décorative appelé *golzār* (paysage fleuri) est ancien. Un exemple du 16^e siècle signé par Mas'ūd b. Mīrakī al-Mozahhab se trouve dans un album de Šāh 'Abbās, conservé à Istanbul (H 1514).²⁷⁸ Des 19^e et 20^e siècles, de nombreux exemplaires sont conservés. Dans une exposition sur la calligraphie islamique à Genève en 1988, quelques calligraphies *golzār* ont été présentées, parmi elles également une pièce peinte en grisaille, comparable à celle de Berne.²⁷⁹

Les feuillets détachés provenant de manuscrits persans et turcs

Des feuillets détachés de manuscrits importants ont quelque fois été intégrés dans des albums.²⁸⁰ De nombreux feuillets détachés sont conservés dans de différentes collections.²⁸¹ Ces feuillets détachés sont d'un grand intérêt pour l'histoire du livre, puisqu'ils permettent de reconstruire le manuscrit auquel ils appartenaient, ainsi par exemple, les trois feuillets détachés conservés au MHB (n^{os} 69, 70 et 71) d'un *Dīvān* de Ḥāfeẓ appartenaient à un manuscrit qui fut restauré avant sa dissipation et sa vente aux collectionneurs, et les trois autres feuillets enluminés (n^{os} 65, 66 et 67) proviennent d'une œuvre complète (*Ḥamse*) de Neẓāmī.

277 Cet ex-libris (91×56 mm) de Moser se retrouve sur d'autres objets: cf. ci-dessous, n° 108 et ci-dessous, p. 170, note 342. Il ne s'agit point de la couverture d'un livre persan du XVI^e siècle, comme l'écrit JUNOD, 1997:60–63, n° 62.

278 Cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:202 et BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:903, et KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1370/1991, vol. 3:1149–1150.

279 Cf. GENÈVE, 1988:128, n° 35. Cf. un album de calligraphies probablement indien conservé à Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire (Ms.o. 90, fol. 11r), où se trouve également une calligraphie *golzār*. Pour une calligraphie ottomane *golzār*: cf. SAFWAT, 1996: n° 36. Et une calligraphie iranienne: cf. SAFWAT, 1996: n° 52.

280 Cf. DĀNEŠ-PAŽŪH, 1359/1981:198. SAFWAT, 1996:71.

281 En Suisse, notamment à Genève, dans la collection de Pozzi: cf. GENÈVE, 1992.

Neẓāmī, *Ḥamse*

65, 66, 67

Les n^{os} 65 et 66 mesurent 276×112 mm (221×104 mm). Le n^o 67 mesure 276×112 mm (276×125). Trois feuillets détachés provenant d'un manuscrit du *Ḥamse* (cinq) de Neẓāmī, daté de 1038/1628, probablement à Šīrāz. Papier beige, belle écriture *nasta'liq* à l'encre noire sur quatre colonnes à 25 lignes. Les titres des livres sont écrits en *nasta'liq* avec un *tahrīr* blanc et les titres des chapitres en *nash* avec un *tahrīr* doré.

Au n^o 65r se trouve le colophon du *Maxzan ol-asrār* (Le trésor des secrets), dans lequel est écrit le nom de Neẓāmī, Aḥmad Gangē'ī et la date *moḥarram* 1[0]38/1628.²⁸² Au n^o 65v, en dessous d'un *sar lōḥ* (frontispice), dans un cartouche est écrit *Ketāb-e Ḥosrō o Šīrīn* (Le livre de Ḥosrō et Šīrīn). Au n^o 66r se trouve le colophon de *Ḥosrō o Šīrīn* daté du mardi 29 *ṣafar* 1038/1628. Cette œuvre a donc été achevée un peu plus qu'un mois après son premier livre. Au 66v, sous le *sar lōḥ* dans un cartouche est écrit *Ketāb-e Laylī o Mağnūn* (Le livre de Laylī et Mağnūn). Au n^o 67r se trouve la fin du *Šaraf nāme*. Les derniers quatre vers du *Šaraf nāme* sont écrits sur une ligne le long de la dernière colonne devant le cadre de la justification. Et à la fin de cette ligne est écrit *tamma* (fut terminé). Au n^o 67v, dans un cartouche en dessous d'un *sar lōḥ* est écrit *Ketāb-e šaraf nāme-ye Eskandarī* (Livre de l'honneur d'Alexandre).²⁸³

Un cadre de 6 mm composé d'un filet rouge, d'un violet, d'un noir, d'un *tahrīr* doré rehaussé, d'un marron et d'un vert entoure le texte. Les marges latérales et inférieures de tous ces feuillets sont découpées à partir du filet violet de la justification. Le n^o 67 est un peu plus large que les autres feuillets (n^{os} 65 et 66). Au n^o 67v, sur la marge extérieure, on voit le départ de rinceaux dorés (*ḥal kāri*), ce qui suggère que les marges des autres pages (n^{os} 65v et 66v) aient également été enluminées et découpées pour cette raison.

Aux n^{os} 65v et 66v, les interlignes sont décorés de nuages dorés cernés d'un trait noir. La première et la troisième intercolonne sont constituées d'une bande bleue parsemée de petites étoiles entre deux filets orange. L'intercolonne du milieu est constituée d'une bande brune parsemée de points blancs entre deux

282 Pour les éditions et traductions de Neẓāmī: cf. LAMEÏ, 2001:20–21.

283 *L'Eskandar nāme* est composé de deux livres: du *Šaraf nāme* et du *Eqbāl nāme*. *L'Eskandar nāme* est également appelé *Šaraf nāme-ye Eskandarī*, comme il est écrit sur le feuillet n^o 67v du musée. Cf. par exemple un colophon d'un manuscrit de Neẓāmī conservé à Tabriz, daté de 754/1353, où est écrit "Ici se termine la première moitié du *Šaraf nāme-ye Eskandar*": cf. NEẒĀMĪ, 1368/1989:51 et 537–538.

filets verts. Au n° 67v, les interlignes sont décorés de lambeaux dorés cernés de traits noirs et décorés de pois rouges, bleu clair et violets, représentant des feuilles et fleurs. Les intercolonnes sont formées de bandes bleues décorées de feuilles blanches.

Les frontispices (*sar lōḥ*) aux n° 65v, 66v et 67v sont de très bons travaux, surtout les deux premiers.

Le *sar lōḥ* au n° 65v est constitué d'arcades polylobées cernées de filets orange, noirs et dorés avec de denticules sur un fond bleu décoré de jolis rinceaux, de boutons et de fleurs blanches, vertes, rouges et jaunes. Au centre se détache un décor doré à quatre compartiments, composé de deux cercles tangents cernés de blanc, et de deux formes trilobées également cernées de blanc. La surface dorée est ornée de rinceaux verts avec des fleurettes et d'une grande fleur au centre de chaque compartiment. Les écoinçons dorés sont cernés de feuilles *eslīmī* orange rehaussées de noir. Leurs surfaces sont couvertes des mêmes rinceaux que le centre.

En dessous, séparé par un encadrement, se trouve un bandeau rectangulaire au fond bleu et doré décoré de rinceaux. Au milieu se détache un cartouche doré cerné d'orange, décoré de fins rinceaux noirs. Il y sont écrits le titre du livre et le nom de l'auteur. Aux deux côtés, des feuilles *eslīmī* blanches cernent des demi-médallions dorés décorés de rinceaux aux tiges vertes.

Le *sar lōḥ* est encadré d'une bande dorée décorée d'un rinceau de fleurs rouges, blanches et jaunes. Une autre bande moins large bleue, parsemée de petites étoiles encadre le frontispice.

Le *sar lōḥ* au n° 66v est également constitué d'arcades polylobées. Devant un fond doré à rinceaux vert pomme portant des feuilles, des boutons et des fleurs se détachent au centre et aux deux côtés de différentes formes curvilignes bleues décorées de rinceaux à fleurs, cernées de nuages blancs en rubans (*ḥaṭāyī*).

En dessous, le titre du livre et le nom de l'auteur sont écrits dans un cartouche se détachant d'un fond bleu et doré, décoré de rinceaux, encadré comme au n° 65v. Les mêmes bandes qu'au n° 65v encadrent l'enluminure.

Le *sar lōḥ* au n° 67v ressemble au n° 65v, néanmoins le décor central y est cerné de rouge et se trouve au-dessus d'un socle. Et à la place des écoinçons latéraux, deux rubans de nuages blancs (*ḥaṭāyī*) entourent des formes curvilignes dorées décorées de rinceaux.

En dessous, séparé par un encadrement, le décor bleu et doré du bandeau rectangulaire entoure le cartouche central avec le titre du livre et le nom de l'auteur.

Le *sar lōḥ* est encadrée de deux bandes: la première dorée décorée de lignes brisées et de losanges verts et bruns, la deuxième, moins large, noire, parsemée d'étoiles.

Les marges au-dessus des *sar lōḥ* sont décorées d'un rinceau en or (*ḥal kāri*). En plus, sur le feuillet n° 67v sont encore visibles des feuilles *eslīmī* bleues, constituant deux cartouches verticaux. Sur les autres feuillets, les marges au-dessus des *sar lōḥ*, y compris le sommet de l'arc au n° 66v, ont été découpées.

Ce manuscrit avait déjà une fois été défait, restauré et relié de nouveau avant d'être défait une dernière fois pour être vendu aux collectionneurs. Le filet rouge a été ajouté au cadre de la justification (n°s 65r, 67r et 67v) lors de cette restauration. Aux marges supérieures des rectos sont collés des papiers pour les solidifier. C'est probablement à la même époque que remonte le découpage des marges au-dessus des *sar lōḥ* dû au nouveau massicotage de l'ouvrage. Seulement le *sar lōḥ* au n° 67v est complet, bien que la marge supérieure soit également coupée.

Aux *sar lōḥ* aux n°s 65v et 66v, les contours des formes ont été percés par une minuscule épingle, ce qui indique qu'ils ont été recopiés à l'aide d'un poncif.²⁸⁴

Ces feuillets détachés proviennent d'une œuvre complète de Neẓāmī, d'un *Hamse* composé de cinq livres. Néanmoins, il nous manque la trace du *Haft paykar* (Sept corps), l'avant dernier livre du *Hamse*. La qualité du texte et des enluminures suggèrent que le manuscrit a été illustré.

Neẓāmī, *Maxzan ol-asrār*

68

Un feuillet de 292×163 mm (largeur de la surface écrite 105 mm) d'un manuscrit de Neẓāmī, *Maxzan ol-asrār* (Le trésor des secrets), probablement Iran début du 19^e siècle. Il s'agit du frontispice (*sar lōḥ*). Sur le recto n'est rien écrit. Papier fin jaune tirant vers le gris. Au recto, le long de la marge est collé un papier fin d'environ 5 mm de largeur. Au verso, le texte est écrit sur quatre colonnes à quinze lignes en beau style *nasta'liq*. La réglure (*maṣṭar*) est faite à la pointe sèche. Les colonnes sont séparées par deux *tahrīr* dorés, entre lesquels sont pein-

284 Dans la collection de Karīm-zād Tabrīzī sont conservés des poncifs (*garde*) de grands artistes: cf. KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1379/2000:119. Cf. DÉROCHE, 2000:119–120.

tes des feuilles dorées alignées. Un filet bleu, un noir, un *tahrīr*, un brun et un autre *tahrīr* encadrent le texte.

Les trois côtés de la marge sont enluminés, et au-dessus du texte se trouve un *sar lōḥ* (110×105). Sur la large marge extérieure se trouve une jolie enluminure au fond doré décoré de fleurs se détachant de cartouches (*toranġ*) aux contours blancs et aux fonds bleus à rinceaux. Sur la marge inférieure, il y a un décor comparable. Sur la marge intérieure moins large se trouve le même décor, mais composée de cartouches dorés. Les marges latérales le long des encadrements sont ornées de petits triangles bleus.

Le *sar lōḥ* au fond doré décoré de fins rinceaux de fleurs dans un cadre rectangulaire est interrompu par des arcades polylobées bleues décorées de rinceaux de fleurs. En dessous, il y a un autre arc bleu également décoré de fleurs. L'encadrement est constitué d'une tresse dorée parsemée de piqûres, d'une bande décorée de rinceaux sur un fond doré et de cartouches bleus décorés de rinceaux. En dessous du *sar lōḥ*, un bandeau au fond bleu décoré de rinceaux se détache d'un cartouche doré vide destiné au titre du livre. Une bande rose entourée de filets blancs et dorés encadre la composition. Cette bande est rehaussée de petits cartouches blancs ornés de points verts.²⁸⁵ Sur la marge intérieure, cette bande est perdue.

Ce décor riche et joli est comparable à la double page enluminée d'un *Qur'ān* conservé à Téhéran, réalisé en 1231/1815.²⁸⁶

Ḥāfeẓ, Dīvān

69, 70, 71

Trois feuillets détachés de 272×175 mm (152×77 mm) d'un *Dīvān* (Recueil des poèmes) de Ḥāfeẓ, du 16^e siècle. Papier brun clair, moucheté d'or, belle écriture *nasta'liq* à 15 lignes sur deux colonnes (sans cartouches). Sur ces feuillets, un ou deux cartouches dans un bandeau séparent les odes. Chaque bandeau occupe l'espace d'une ligne du texte. Ces cartouches vides dans des cadres rectangulaires sont entourés soit par des filets verts, soit par des filets orange entre deux *tahrīr* dorés. Aux deux côtés des cartouches, le fond est bleu et le décor doré. Les colonnes sont séparées par deux *tahrīr* dorés espacés. Un filet bleu et un noir et un *tahrīr* doré, un vert, un doré, un orange et un doré encadrent le texte.

285 La même bande, mais à la surface rouge, encadre la double page enluminée d'un *Qur'ān* conservé à Téhéran: cf. MASĠED ĠĀM'Ī, 1377/1998:88.

286 Cf. MASĠED ĠĀM'Ī, 1377/1998:88

Les marges *vaṣṣālī* sont constituées de deux feuilles minces collées ensemble.²⁸⁷ Le décor sur les rectos de tous les trois feuillets représente un paysage avec des animaux. Entre des arbres et des arbrisseaux, quatre gazelles et deux loups sont représentés en différentes positions. Sur les versos, quatre oiseaux, probablement des faisans, perchent sur les tiges des rinceaux. Ces marges sont joliment peintes de différents tons d'or. Les contours sont de l'or mat, à l'exception du feuillet 69r, où ils sont rouge roc. Les marges en *vaṣṣālī*, plus récentes, ont probablement été réalisées à l'époque des Qāğār au 19^e siècle. Sur les marges d'un manuscrit conservé à Vienne, on trouve la même décoration des plantes et des oiseaux.²⁸⁸

Sur la marge gauche du feuillet 70r se trouve un timbre rectangulaire effacé, dont quelques lettres sont encore visibles. Sur la marge droite du feuillet 70v, un timbre ovale est mieux effacé.

Ce *Dīvān* de Ḥāfeẓ a été relié à la suite de la restauration. Sur les marges inférieures des feuillets 69 et 70 liés ensemble, on remarque des trous d'une épingle, ce qui indique que ces feuillets ont été reliés une deuxième fois après leur restauration. La marge inférieure du feuillet 71 est irrégulièrement découpée. Le texte est de bonne qualité. L'ordre et le nombre des odes diffèrent de celle de l'édition de Ḥanlarī.²⁸⁹

Ḥāqānī, *Toḥfat ol-ʿErāqayn*

72

Un feuillet détaché de 242×125 mm (150×63 mm) provenant d'un manuscrit de Ḥāqānī, *Toḥfat ol-Eraqqayn* (La description du voyage de ʿErāq ʿAğam et de

287 *Vaṣṣālī* s'appelle une technique de restauration par laquelle on échange le papier abîmé d'un manuscrit, surtout les marges, à partir de la justification. Les nouvelles marges sont souvent décorées. Les manuscrits aux marges en *vaṣṣālī* sont nombreux. Cette technique de restauration remonte dans le temps. Qazī Mīr Aḥmad parle de Molanā Moḥammad Amīn, son maître, un grand enlumineur qui excellait dans la technique du *vaṣṣālī*: cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:27 et 148. Cf. également DÉROCHE, 2000:68. Au musée de Berne, il y a également de nombreux manuscrits, dont les pages sont constituées de deux feuilles minces collées ensemble: cf. par exemple ci-dessous n° 72. Et un *Dīvān* (Recueil des poèmes) de Faṭḥ ʿAlī Šāh Qāğār (M.B. 6). Cf. LAMEI, 2005:703, note 20.

288 DUDA, 1983: Tafelband, ill. 403.

289 La correspondance des ces feuillets avec l'édition de Ḥāfeẓ de Nātel Ḥanlarī est la suivante: n° 69, cf. ḤĀFEẒ, 1362/1983, vol. 1:208, 226, 224, 216 et 211, n° 70, cf. ḤĀFEẒ, 1362/1983, vol. 1:666, 644, 796 et 780, n° 71, cf. ḤĀFEẒ, 1362/1983, vol. 1:888–889, 978, 952 et 898.

‘Erāq ‘Arab), début du 19^e siècle.²⁹⁰ Sur un papier beige moucheté d’or, d’un beau style *nasta‘līq* sont écrites 12 lignes (sans cartouches) sur deux colonnes à l’encre noire. Sur le recto et le verso se trouvent deux jolies cartouches, dans lesquels sont écrits les titres des chapitres à l’encre blanche et verte (*range nevī-sī*²⁹¹) sur un fond doré. Les deux côtés des cartouches sont décorés de rinceaux aux fleurs sur un fond bleu. Les décorations et la couleur de l’encadrement des cartouches varient. Le cadre de l’intercolonne est constitué de deux fins *tahrīr* dorés espacés. Un filet bleu sombre, deux noirs, un doré, un vert, un rouge, un violet, un doré et un noir encadrent le texte. La largeur de ce cadre est de 5mm. Sur le verso en bas à gauche est écrite la réclame. Les marges au recto et au verso sont décorées d’un rinceau en or aux contours bruns, se développant autour d’une grande fleur.

Comme l’atteste ce feuillet, les folios de ce manuscrit étaient constituées de deux feuilles minces collées ensemble, dont les marges étaient enluminées. Au musée de Berne est conservée la marge du verso d’un autre feuillet de ce manuscrit (M.M. 167a) qui a été découpée à partir du filet bleu sombre du cadre de la justification et ensuite décollée de la marge du recto.²⁹² Cette marge est enluminée exactement comme notre feuillet n° 72.

De la qualité du texte, de l’écriture et des décorations, on peut déduire qu’il s’agissait d’un manuscrit de luxe.

Navā’ī, Dīvān

73, 74

Deux feuillets de 243×157 mm (158×92 mm) détachés du début d’un *Dīvān* (Recueil des poèmes) de Navā’ī, datant du milieu du 16^e siècle. Il s’agit probablement d’un manuscrit de l’Asie centrale. Papier beige, écriture *nasta‘līq* sur deux colonnes à 17 lignes à la page (sans encadrements).

Aux feuillets n^{os} 73v et 74r se trouve le frontispice (*čahār lōḥ*), une double page enluminée symétriquement. Le début des odes (*ğazalīyyāt*) est écrit sur le

290 Cf. ḤAQĀNĪ ŠARVĀNĪ, 1333/1954:124–126.

291 Ce terme signifie “écrire avec de l’encre en couleur”. Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:104. Pour d’autres calligraphies en *range nevīsī*: cf. THOMPSON et CANBY, 2003:53sq.

292 D’autres marges comparables sont conservées au musée (M.M. 166–M.M. 170). Ce genre de marges enluminées et découpées sont conservées dans d’autres collections: Cf. PAL, 1993:253, n° 67.

feuillet 73v, la suite sur le feuillet 74r dans une colonne à 7 lignes.²⁹³ La colonne du texte est flanquée de rinceaux à tiges dorés, de fleurs blanches, jaunes, roses, rouges et de petites feuilles vertes et dorées sur un fond bleu. Au-dessous et en dessus du texte et des bandeaux enluminés se trouvent des rectangles encadrés de tresses noires sur un fond d'or, au fond bleu décoré de rinceaux, dans lesquels il y a des cartouches vides destinés à contenir le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre. Ces cartouches liés par des anneaux à des losanges polylobés décorés sur un fond doré *eslimi* vert et rouge sont encadrés par des filets bleus, verts, bleus, marron, verts et dorés. Ensuite, une bande d'enluminure en demi-encadrement s'étend sur la double page. Cette bande au fond bleu est décorée de rinceaux à fleurs et de feuilles *eslimi* dorées et bleues formant des boutons. Aux côtés latéraux de la double page, au milieu de la bande d'enluminure, une forme dorée ressemblant à un nuage dentelé (*ḥaṭāyī*) se détache du fond bleu. La bande d'enluminure est entourée d'une fine tige aux feuilles bleues.

Le dommage causé par le filet vert dans les cadres détachant les marges a été maladroitement restauré à différentes époques par des papiers brun clair et jaune clair. La marge du feuillet 73v a été collée par une bande de papier, le recto a été collé entièrement sur un autre papier beige. Sur le feuillet 74v est collée une petite bande de papier sur l'écriture. Ensuite, le texte a été rajouté. À la marge droite de 73v, on voit la trace d'un timbre ovale à moitié découpé.

Cette double page enluminée du *Dīvān* de Navā'ī ressemble à celle d'un manuscrit du *Toḥfat ol-Aḥrār* de Ġāmī, daté de 971/1564, réalisé en Asie centrale, conservé dans la collection du Prince Sadruddin Aga Khan.²⁹⁴

Ġāmī, Čehl ḥadīṣ

75

Feuillet détaché d'un album de 176×294 mm (93×204 mm), Iran, daté de 1[0]84/1673. Le texte est écrit en *nasta'liq* noir sur un papier beige. *Čehl ḥadīṣ* (Quarante dits du prophète) est la traduction persane des quarante dits du prophète en quarante quatrains de Ġāmī. Sur le recto et le verso sont écrits les der-

293 Au Caire, à la Bibliothèque Nationale sont conservés plusieurs *Dīvān* de Navā'ī, dont un qui commence par le même texte que les feuillets 73v et 74r. Cf. NAĞAFİ, 1989:182, ill. 137. Un autre *Dīvān*, conservé dans la même bibliothèque commence par la troisième ode écrite sur le feuillet 74v de Berne. Cf. NAĞAFİ, 1989:181, ill. 123. Cf. également un *Dīvān* de Navā'ī conservé à la Bibliothèque de la Bourgeoise de Berne (Cod. 797), daté de 1237/1821, qui commence par la même ode qui se trouve sur le feuillet 73v du musée de Berne.

294 Cf. Welch, 1979:175–176, n° 74.

niers vingt-six quatrains de Ġāmī.²⁹⁵ Contrairement à d'autres manuscrits de cette œuvre, le texte arabe n'accompagne pas la traduction; il n'y a que deux quatrains précédant le texte arabe, écrits en rouge sur le recto.²⁹⁶

Le recto montre une scène de chasse à courre au pochoir (*aks*).²⁹⁷ Un prince à turban poursuit à cheval un gibier en dressant son faucon. Un autre faucon s'est abattu sur une antilope, pendant qu'un lévrier gris le poursuit. Au coin droit se trouvent un petit chien jaune et au-dessus un lapin vert bleuâtre face à un faucon.

Le pochoir consiste en une moucheture dense: Le chevalier est de trois couleurs: la monture en rouge ocre, la semelle en gris et le manteau en vert. Seul le visage et le manteau sont cernés d'un fin trait rouge.

La scène est encadrée de trois côtés par un texte écrit dans des cartouches entourés de deux filets noirs. Le fond des cartouches et des carrés aux coins est moucheté de gris. Avant le premier et après le dernier cartouche, une réclame est écrite à l'encre rouge. Sur la marge extérieure, mouchetée de rouge, des bouquets de fleurs sont peints en or.

Au verso, sur un fond moucheté en or, le texte est écrit en *čalipā* sur trois colonnes à 16 lignes. Entre les colonnes, il y a une réserve. Les hémistiches sont écrits l'un sous l'autre. Le premier hémistiche de chaque quatrain commence près de la justification, le suivant est un peu décalé du cadre de la justification, ainsi de suite. Entre chaque quatrain, il y a un espace plus grand qu'entre les hémistiches.

La suite du texte est écrite le long de la dernière colonne. À la fin de cette ligne est écrit *fī* 1[0]84/en 1673.²⁹⁸ Le texte est encadré par un filet d'or et la marge est mouchetée de rouge.

295 Cf. l'édition ĠĀMĪ, 1378/2000:309–323. Il y a de petites différences entre notre texte et l'édition.

296 Cf. un important manuscrit des *Čehl ḥadīs* conservé à Paris BnF (Mss or., Arabe 6063): PARIS, 1977: n° 120.

297 Le décor au pochoir (*aks*) se retrouve à la marge de plusieurs manuscrits du 15^e et du 16^e siècle. Au dire de Qazī Mīr Aḥmad, l'invention de cette technique avait libéré les artistes de la tâche de décorer les marges d'un sablage d'or. Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:157–158 et XLIII. Les décors au pochoir, contemporains à l'œuvre de Berne sont rares. Pour quelques jolies marges en pochoir du 15^e et 16^e siècle: cf. PARIS, 1997, n° 49, n° 55, n°121 et n° 125. Cf. la collection de Pozzi à Genève, où les marges de quelques feuillets détachés sont au pochoir: GENÈVE, 1992: n° 70, 73, 130, 252 et 556.

298 On retrouve cette manière d'ajouter la date sur d'autres pièces de calligraphie: cf. SAFWAT, 1996: n° 162 et n° 169.

Les pièces de calligraphes ottomans

Moḥammad Ḥelmī

Le musée conserve trois pièces de calligraphie de Moḥammad Ḥelmī. Hurat énumère cet artiste parmi les calligraphes de la fin du 19^e siècle.²⁹⁹ Chaque pièce contient de différents styles de calligraphie, dont les noms sont indiqués à la fin de chaque style. Un de ces styles appelé *rayḥān* [*rayḥānī*³⁰⁰] est écrit en *ḥaṭṭ-e eḡāze* ou *eḡāze*. Ce nom provient des diplômes de calligraphie (*eḡāzat nāme*).³⁰¹

76

179×253 mm (114×187 mm). Signé par Moḥammad Ḥelmī, daté de 1302/1884. Sur un papier beige sont écrites quatre lignes à l'encre noire. La première, plus longue que les autres, est écrite en *solṣ*. La deuxième est en *nash*, centré au-dessous, la troisième en *ḥaṭṭ-e eḡāze* [*rayḥānī*], un peu plus longue que la deuxième, la quatrième en *kūfī* encore un peu plus longue.

Le texte de style *kūfī* forme la première partie du texte de style *eḡāze*. À la fin de chaque ligne est indiqué le nom de l'écriture, à l'exception du *solṣ*. Sur la cinquième ligne centrée se trouvent le nom du calligraphe et la date. Les écritures *nash* et *eḡāze* sont encadrées aux deux côtés par un filet doré qui constitue des rectangles vides. Un filet doré sépare les lignes, un autre encadre la pièce. La marge est en papier vert sombre bleuâtre à fines craquelures beiges, qui se retrouve aux marges d'autres pièces (n^{os} 36 et 78). Il semble industriel et européen, ou bien il s'agit d'une sorte de papier marbré.

77

185×254 mm (106×179 mm). Signé par Moḥammad Ḥelmī, daté de 1302/1884. Sur un papier beige moucheté d'or sont écrites quatre lignes en différents styles de calligraphie. La première en *solṣ* [*sülüs*], la deuxième en *nash*, la troisième en

299 Cf. HURAT, 1908:206. Cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:1164, cite une pièce de calligraphie de Moḥammad Ḥelmī également composée de plusieurs styles de calligraphie.

300 L'écriture de style *rayḥān* est appelée *rayḥānī* par certains chercheurs, comme par exemple par SAFADI, 1978:17. Chez les auteurs anciens, ce style est appelé *rayḥān*: cf. par exemple SERĀĠ, 1376/1996:139. En Turquie, l'écriture *rayḥān* est connue sous le nom *rayḥānī*: cf. PARIS, 2000:6.

301 Pour ces diplômes: cf. ci-dessus, p. 105sq. Cf. également PARIS, 2000:42 et FAZĀ'ELĪ, 1376/1996:294–295.

ḥaṭṭ-e eḡāze [rayḥānī] et la quatrième en *kūfī*. Trois filets dorés sur toute la largeur séparent les écritures. La première, la troisième et la quatrième ligne de l'écriture ont la même longueur. L'écriture *nash* de la deuxième ligne plus courte est encadrée par des filets dorés. Deux rectangles vides se trouvent à droite des trois dernières lignes de l'écriture. Le nom de chaque style est indiqué à la fin des lignes. Le texte en *kūfī* est identique au début de l'écriture *eḡāze*. La signature du calligraphe se trouve centrée au-dessous de la quatrième ligne. La pièce est encadrée d'un filet doré, de plusieurs noirs et d'une marge de papier rose.

78

178×253 mm (115×183 mm). La pièce n'est ni signée ni datée. Le collectionneur a indiqué le nom de Moḥammad Ḥelmī.³⁰² Sur un papier beige moucheté d'or sont écrites à l'encre noire cinq lignes dans trois rectangles, séparées par des filets dorés. Dans le premier rectangle se trouve l'écriture *solṣ* [sülüs]. Dans le deuxième l'écriture *nash* qui a la même longueur que la ligne suivante en *ḥaṭṭ-e eḡāze* [rayḥānī]. Ces deux écritures sont encadrées par des filets dorés. La ligne suivante dans le même rectangle, un peu plus longue que les deux précédentes, est écrite en style *kūfī*. Un rectangle vide se trouve à droite de ces trois lignes. Le rectangle suivant contient le style *nasta'liq* [ta'liq³⁰³]. Le texte de tous les styles, à l'exception du *nasta'liq*, est le même. Il s'agit d'un vers en arabe. Sur les lignes *nash* et *ḥaṭṭ-e eḡāze*, ce vers est écrit entièrement, sur les lignes *solṣ* et *kūfī* n'est calligraphié que le premier hémistiché. La pièce est encadrée par un filet doré. La marge est du même papier que le n° 76.

Al-Sayyed Esmā'il Ḥalīmī

79

234×166 mm (175×103 mm). Voir fig. 6. Signé par al-Sayyed Esmā'il Ḥalīmī, daté de [1]208/1793. Sur un papier beige sont écrites 15 lignes de *ḥadīṣ* à l'encre noire, en beau style *nash* dans une colonne. Des cercles dorés découpés sont collés entre les réserves qui séparent les *ḥadīṣ*. La signature du calligraphe et la date se trouvent à la fin de la dernière ligne. Le texte est encadré de papiers collés: Entre deux filets dorés en papier se trouve une bande de papier coloré en

302 Cf. sur le cadre et la fiche conservée au musée.

303 Pour l'histoire du style *nasta'liq* appelé en turc ottoman *ta'lik* (ta'liq): cf. ci-dessus, p. 127, note 198.

vert, rouge, violet, brun et beige.³⁰⁴ Les limites de chaque couleur en biais sont rehaussées d'un mince filet en papier doré. La marge est encadrée d'un papier vert et le bord d'un papier rouge.³⁰⁵ La bande de papier doré avait d'abord été peinte en rouge et ensuite en or, comme sur la pièce n° 80.

La pièce est collée sur un carton. Au dos est écrit à l'encre noire sur un papier jaune: "A.L.O. // IV a. d. b. // Ex dono Domini de Raol."³⁰⁶

80

246×151 mm (188×100 mm). Signé par Ḥalīmī, daté de [1]209/1794. Sur un papier beige à l'encre noire sont écrites onze lignes en beau style *nash* dans une colonne de *ḥadīs*. Comme au n° 79, des cercles dorés sont découpés et collés entre les espaces qui séparent les *ḥadīs*. À la fin de la quatrième et de la neuvième ligne, au-dessus de la dernière lettre, il y a une branche de fleur découpée dans un papier doré. À la fin de la dernière ligne se trouvent la signature du calligraphe et la date.

L'écriture sur cette pièce est plus grande que celle de la pièce n° 79. La surface de l'écriture et du papier est légèrement rongée par un insecte.

La pièce est encadrée d'une bande de papier rose entre deux filets de papier doré (comme sur la pièce n° 79) et deux filets noirs. La marge est constituée d'un papier jaune citron aux bords de papier vert. Comme la précédente, cette pièce est collée sur un carton et au dos est écrit à l'encre noire sur un papier rouge le même texte.

Rasā [Ressā?]

81

436×422 mm (374×362 mm). Signé par Rasā, daté de [1]300/1882. Sur un papier bleu à l'encre dorée est écrit le verset 47 de la *sūra* XXXIII, d'*al-aḥzāb* (les confédérés) du *Qur'ān* de style *solṣ* de taille *ḡalī* dans une composition carrée. L'écriture sur plusieurs lignes est très serrée et certaines lettres s'entrecroisent. Ces endroits ont des contours blancs. Le texte commence d'en bas à droite. La signature du calligraphe se trouve dans la lettre *nūn* de *al-mu'minīn* et la date au milieu sous l'écriture. Dans les angles du cadre se trouvent des bouquets de

304 Ce genre d'encadrement se retrouve chez d'autres pièces: PARIS, 1990, n° 203 et PARIS, 1999: n° 129 et 131.

305 Le même papier rouge encadre également les pièces n°s 3 et 4.

306 Les pièces n°s 3, 4, 79, 80 et 90 proviennent de la même collection.

fleurs dorées. L'écriture est encadrée de deux filets dorés, entre lesquels se trouvent de petites tiges aux feuilles dorées. La marge est du même papier que l'œuvre.

82

259×284 mm (191×214 mm). Signé par Rasā, daté de 1304/1886. Dans une composition ressemblant à une coupole à l'encre noire de style *solṣ* de taille *ḡalī* sont écrits sur trois lignes le nom de Dieu, Allāh, et les noms des *hāmes-e āl-e 'abā*: ceux du prophète Moḥammad, de l'imām 'Alī, de l'*ḥazrat-e Fāṭemeh* et des imāms Ḥasan et Ḥosayn. La lettre *he'* au début des noms de Ḥasan et de Ḥosayn, bien que liée à la lettre suivante, est écrite à la forme indépendante. Ainsi, le calligraphe a créé une jolie composition symétrique. Elle se retrouve par exemple chez Moṣṭafā 'Ezzat sur une pièce datée de 1287/1870.³⁰⁷

Cette pièce est signée deux fois par Rasā, une fois dans le *nūn* du nom de Ḥosayn et une fois au-dessous de la même lettre. La date à gauche est écrite le long de l'encadrement. La pièce est encadrée d'une bande de papier vert clair entre des filets noirs. La marge d'un papier au fond rouge clair est décorée de plumes d'oiseau imprimées vert bleuâtre. Le même décor de plumes se trouve sur d'autres pièces conservées au musée.³⁰⁸ La pièce a été vernie d'une laque brune.

Deux photographies anciennes d'autres œuvres de Rasā sont conservées au musée, dont l'une montre une composition comparable (n° 102).³⁰⁹ Il semble que Rasā était à la fois calligraphe et enlumineur.³¹⁰

Yasārī

83

256×162 mm (186×94 mm). Voir fig. 17. Signé par *katabahu al-ḥaqīr* Moḥammad As'ad al-Yasārī, daté de 1175/1761. Yasārī est né à Istanbul et mort en 1213/1798 dans la même ville.³¹¹

307 Cf. la photographie ancienne conservée au musée, contenant le même texte dans une composition comparable du calligraphe ottoman Moṣṭafā 'Ezzat: ci-dessous, n° 101. Cf. également deux pièces dans la collection de Khalili: SAFWAT, 1996: n° 80 et 81.

308 Cf. ci-dessus, n° 18 et 49.

309 Cf. ci-dessous, n° 102 et n° 103.

310 Cf. une autre pièce de calligraphie datée de 1311/1893 est conservée à Istanbul au musée de calligraphie, signée par le calligraphe (*katabahu*) et enlumineur (*mozahhebahu*) Rasā. Il s'agit d'un grand *ḥeliye*: KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1376/1996, vol. 1:179.

Sur un papier beige sont écrites en beau style *nasta'liq* quatre lignes en format *čalipā*.³¹² En haut à droite dans un triangle est écrit un des attributs de Dieu *al-vāḥed* (l'unique) et en bas à gauche la signature du calligraphe et la date. L'écriture dans ces triangles est entourée de fins rinceaux dorés rehaussés de vert et de rouge. La pièce est encadrée de *tahrīr* dorés, d'un orange, d'un bleu, d'un vert, d'un noir, d'un blanc, d'une bande de papier beige clair et d'une marge brun clair à semis d'or.

Yasārī fut un maître du style de calligraphie *nasta'liq* [*ta'lik*] en Turquie qu'il écrivait à la manière de Mīr 'Emād, le grand calligraphe iranien. Il existent des pièces (*naql*) que Yasārī avait transcrites selon les modèles de Mīr 'Emād.³¹³ Sous le règne du Solṭān Moṣṭafā III, Yasārī était le maître des calligraphes de la cour.³¹⁴ Il avait des élèves devenus célèbres à leur tour, parmi eux son fils Yasārī-zāde.

Sayyed Šokr ol-lāh

84

205×130 mm (150×74 mm). Signé par *al-faqīr* (le pauvre) al-Sayyed Šokr ol-lāh, daté de 1180/1766. Šokr ol-lāh mort en 1202/1787 est un calligraphe ottoman qui écrivait le *nasta'liq* à la manière de Mīr 'Emād.³¹⁵

Sur un papier beige est écrit en persan un quatrain en format de *čalipā* en beau style *nasta'liq*. En haut à droite dans un triangle est écrit *huv-l-aḥd* (lui, Dieu unique) et en bas à gauche figurent la signature et la date du calligraphe. La pièce est encadrée d'une bande de papier bleu entre deux filets dorés et d'une marge de papier orange. Le début de la dernière ligne a été rongée par un ver et bien restauré.

311 Pour la biographie de ce calligraphe: cf. PARIS, 2000:100.

312 Le même texte, également de style *nasta'liq* est écrit sur les pièces n^{os} 35 et 38.

313 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:129, ill. p. 255. Et BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:633. Dans la collection de Bayānī se trouvent deux pièces de calligraphies de Yasārī: cf. ARDEKĀNĪ, 1363/1983: ill. p. 153 et p. 154. Mīr 'Emād, le grand calligraphe iranien, a voyagé en Turquie vers 1003/1594. Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:44.

314 PARIS, 2000:100, n^o 28. Cf. également BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:633.

315 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:129.

Šakar-zāde

85

117×203 mm (82×166 mm). Signé par al-Sayyad Moḥammad (*al-marūf be*), célèbre sous le nom Šakar-zāde, daté de 1180/1766. Šakar-zāde, un calligraphe d'Istanbul enseignant à la cour est mort à Istanbul en 1166/1753.³¹⁶

Sur un papier beige est composée une ligne en *solṣ* sur toute la largeur. Comme sur les pièces de diplôme, quatre lignes de *ḥadīṣ* écrites en *nash* sont encadrées en dessous au milieu. Des cercles dorés se trouvent entre les *ḥadīṣ*. L'écriture *nash* est flanquée de deux rectangles vides dorés. Des filets dorés se trouvent sur les interlignes. À la fin de la dernière ligne, il y a la signature et la date du calligraphe. L'écriture est encadrée par une bande de papier beige entre des filets dorés et la marge d'un papier marbré turquois et blanc. L'écriture est un peu restaurée, surtout celle de style *nash*. La date de notre pièce a été ajoutée au moment de la restauration de l'écriture.

‘Abd ol-lāh al-Anīs

86

202×273 mm (139×192 mm). Signé par *katabahu* ‘Abd ol-lāh al-Anīs, daté de 1142/1729. Sur un papier beige brunâtre est écrit à l'encre noire *besmellāh* [...] de style *solṣ* séparé par deux filets dorés *tahrir*. Centré au-dessous sont écrites en biais neuf lignes de *ḥadīṣ* en *nash*. Séparées par un filet doré (*tahrīr*), deux autres lignes de *ḥadīṣ* sont écrites horizontalement en *nash*. Des cercles dorés séparent les *ḥadīṣ*. À droite de ces écritures en *nash* se trouve un rectangle, à gauche deux rectangles constitués de *tahrīr* dorés. Dans le premier rectangle à gauche sont écrits en biais le nom du calligraphe et la date. La pièce est encadrée par un filet doré (*tahrīr*), une bande de papier vert et une marge rouge.

Moḥammad Šafīq

87

305×246 mm (248×188 mm). Voir fig. 7. Signé par Moḥammad Šafīq (1235–1297/1820–1880), daté de 1286/1869. Sur un papier brun clair à l'encre noire de

316 Cf. PARIS, 2000:86, n° 21, pour un album et une biographie de ce calligraphe. La même date de mort est indiquée par HURAT, 1908:173.

style *ṣoḥḥ ḡalī* se trouve une composition *moṣannā* (double³¹⁷) écrite en trois tailles et à trois niveaux différents, ressemblant à un édifice au toit triangulaire sur un pilier. Il s'agit d'une partie du verset 163 de la *sūra* II, *al-baqara* (la génisse) du *Qur'ān*: *lā ilāha illā hū* (Il n'y a point d'autre Dieu que lui³¹⁸) et *rabbī va rabb ol-‘ālamīn* (mon Dieu, Dieu de tous (des mondes)).³¹⁹

Au milieu, de taille moyenne est écrit *lā ilāha illā*. Le mot *hū* (*huwa*) "lui" est écrit en grands caractères à la base. Entre les deux *vav* du *hū* aux deux côtés de l'axe médiane est écrit *rabbī* en petits caractères. Un peu plus haut, entre les deux premiers *alef* de *illā*, en petite taille, est écrit *va rabb* et au-dessus *al-‘ālamīn*. Les deux *alef* médians d'*al-‘ālamīn* se terminent au milieu par un entrelacs avec un bouton ressemblant à un lis ou à une mèche.

La signature du calligraphe se trouve centrée sous l'écriture. La date est composée de deux chiffres à droite et de deux à gauche. Dans les angles se trouvent des branches de fleurs roses à feuilles vertes. La pièce est encadrée de filets dorés, noirs, marron et d'une marge de papier brun parsemée de gouttes d'or.

Arseven a publié un autre exemple du même texte d'une composition identique, signée à la même date par le même calligraphe. Il écrit qu'il s'agit d'une "forme imitant une coiffure de derviche".³²⁰

Moḥammad Šafīq, un des élèves les plus connus de Moṣṭafā ‘Ezzat fut un calligraphe de la cour à Istanbul et un enseignant de la calligraphie. Il existe également des calligraphies épigraphes de sa main.³²¹

Moḥammad ‘Ezzat

88

500×990 mm (360×860 mm). Signé par Moḥammad ‘Ezzat (1257–1320/1841–1903)³²², daté de 1302/1884. Cette pièce est actuellement perdue (août 1983).

317 Il s'agit d'une composition symétrique des deux côtés de l'axe médiane.

318 Cf. également d'autres versets, par exemple *sūra* II, verset 255 du *QUR'ĀN*, 1377/1957.

319 Cf. *rabb ol-‘ālamīn*: *QUR'ĀN*, 1377/1957, *sūra* VII, la fin du verset 54.

320 Cf. ARSEVEN, 1939:249, fig. 457. D'autres pièces de calligraphie dédoublée existent de cette époque: cf. PARIS, 2000:160, n° 58. Cf. également ci-dessous n° 106, une composition en *moṣannā* conservée au musée.

321 Pour Moḥammad Šafīq: cf. PARIS, 2000:122, n° 39. SAFWAT, 1996:170, n° 105. Pour Moṣṭafā ‘Ezzat, cf. ci-dessous, n° 101.

322 Cf. une pièce de ce calligraphe dans le même style, mais composée différemment dans la collection Khalili: cf. SAFWAT, 1996:170, n° 104. PARIS, 2000:20.

Heureusement, il en existe une photographie et une courte description. En beau style *ṣolṣ* à l'encre dorée sur un papier noir est écrite une partie du verset 144 de la *sūra* II, *al-baqara* (la génisse) du *Qur'ān*: “Tourne donc ton visage vers Maṣṣīd ul-Ḥarām”. La date se trouve au milieu sous l'écriture et le nom du calligraphe à gauche. Dans les angles supérieurs se trouve un bouquet de fleurs. La pièce est encadrée d'un filet et d'une jolie bande de rinceaux. Des rinceaux comparables se retrouvent aux cadres de pièces de calligraphie contemporaines.³²³

Anonyme

89

300×609 mm (166×470 mm). Ni signé ni daté. Turquie, dernières décennies du 19^e siècle. Sur un papier brun clair en belle écriture *nasta'liq ḡalī* est écrite à l'encre noire sur une ligne une partie du verset 88 de la *sūra* XI, *Hūd* (Houd) du *Qur'ān*: *wa mā tawfiqī illā bi-llāh* (Et je ne peux avoir de succès sans l'aide de Dieu).³²⁴ Dans les coins, en dessus et au-dessous de l'élongation de la lettre *fā'* peinte en or, il y a des branches de fleurs.³²⁵ L'écriture est encadrée de plusieurs filets dorés (*tahrīr*) et de filets bleus autour d'une bande de papier rouge orangé sur lequel est peint une suite de feuilles dorées. La marge est d'un papier gris clair avec un encadrement constitué de cartouches dorés, entre lesquels se trouvent des entrelacs. Dans les angles, un décor de fleurs est peint en or. On retrouve le même encadrement sur une pièce conservée dans la collection Khalili.³²⁶

90

284×190 mm (207×110 mm). Ni signé ni daté. Turquie, fin du 18^e siècle. Sur un papier beige à l'encre noire est écrit un quatrain en persan sur quatre lignes en belle écriture *nasta'liq*. Au milieu des interlignes se trouve le mot *sa'y* signifiant

323 Cf. SAFWAT, 1996: n° 95 et n° 35.

324 Cf. le même texte calligraphié en *ṣolṣ* dans un encadrement comparable: cf. PARIS, 2000:112, n° 34. Cf. également du même style *nasta'liq ḡalī* [ta'lik celī] des pièces de calligraphie turques de la fin du 19^e siècle: SAFWAT, 1996: n° 101–103.

325 Le calligraphe a oublié le point diacritique de la lettre *fā'*.

326 Cf. SAFWAT, 1996: n° 74.

“persévère”.³²⁷ Sur les interlignes, la traduction française écrite au crayon est faiblement visible.

Cette pièce appartenait probablement à Yesārī, mort en 1213/1798³²⁸, ou à son entourage. L’écriture est encadrée d’un filet noir et d’un doré. La marge est d’un papier imprimé au fond vert bleuâtre orné d’un motif argenté (gris), ressemblant à un grand K.

L’écriture a un peu soufferte. La pièce a été un peu rongée par un insecte et l’écriture a été restaurée. Au bord est collé le même papier rouge qu’aux pièces n^{os} 3, 4 et 79 provenant de la même collection. La pièce est collée sur un carton. Au dos sur un papier vert est écrit: “A.L.O. // IV D.b. // Ex dono Excellentissimi Domini Comitiss de Lüz ow, e. r. // Internum.. Tü.”³²⁹

91

535×756 mm (484×699 mm). Probablement Turquie, fin du 19^e siècle. Sur un fond (ancien fond) vert sombre sablé d’or est écrit en *nasta’līq ḡālī* sur trois lignes le poème suivant: *balaḡa al-‘olā be-kamālehe kaṣafa ad-doḡā be-ḡamālehe ḡasonat ḡamī’o ḡeṣālehe ṣallū ‘alayhe va ālehe*.³³⁰ Cette calligraphie en *nasta’līq ḡālī* contient les *sovar* du *Qur’ān* écrits en noir de style *nash* de taille *ḡobār*.

Les contours de l’écriture *nasta’līq ḡālī* ont été dessinés d’abord. Ensuite, la réserve a été couverte d’une petite écriture *ḡobār*. Et à la fin, les contours de l’écriture *ḡālī* ont été éliminés. Il en existent de nombreux exemplaires iraniens et ottomans comparables, surtout au 19^e siècle.³³¹

Au début de la troisième ligne au-dessus de la lettre *ṣād* du *ṣallū* est écrit le premier verset de la *sūra* XLVIII, d’*al-faṭḥ* (la victoire) du *Qur’ān* à l’encre blanche en *nasta’līq*.

Les lignes sont encadrées par trois bandes, une bleue entre deux blanches. Sous l’encadrement de la deuxième et troisième ligne se trouve un filet blanc interrompu par les hampes des lettres *alef* et *lām*. Les mêmes bandes bleues et blanches encadrent également le tableau.

327 Le mot *sa’y* figure sur les interlignes d’autres œuvres contemporaines de style *nasta’līq*: cf. PARIS, 2000:102, 154, n^o 28, n^o 29, n^o 53 et 55.

328 Pour Yasārī, cf. ci-dessus, n^o 83.

329 Cf. les pièces n^{os} 3, 4, 79, 80 et 90 provenant de la même collection.

330 Pour le même texte: cf. ci-dessus, n^o 20. Les points diacritiques des mots *al-doḡā* et *‘alayhe* manquent. Il est possible qu’ils aient été couverts par la décoration qui a été faite plus tard.

331 Cf. SAFWAT, 1996:184sq. n^o 126sq.

Le fond de l'écriture *nasta'liq ḡalī* était à l'origine le même que celui de l'écriture *ḡobār*. Plus tard, l'écriture a été entourée de rinceaux rouges cernés de bleu et ensuite, le fond a été couvert maladroitement d'une couleur crème qui recouvre le bord de l'écriture à plusieurs endroits.

La composition du texte en *nasta'liq ḡalī* est de qualité moyenne. Mais les écritures *ḡobār* et *nasta'liq* sont de bonne qualité. Sur la dernière ligne, entre le premier mot et le suivant, il y a un grand espace couvert de rinceaux et de couleur crème.

La pièce est composée de plusieurs morceaux de papier collés sur des cartons. Au dos, on voit le dessin au crayon d'un texte en *nasta'liq ḡalī*, et au bord des cartons collés contenant des exercices d'écriture à l'encre noire.

Une aquarelle de Walter Sieg

92

258×353 mm (235×330 mm). Ni signé ni daté, par Walter Sieg, vers 1916. Dans un cartouche doré sur un fond blanc à l'encre noire est écrit *al-sa'd wa al-iqbāl* (la félicitation et la bonne fortune). Des bouquets de fleurs entourent l'écriture. Les écoinçons au fond bleu clair sont décorés de rinceaux dorés. Au-dessus et en dessous du cartouche, des rinceaux dorés à fleurs se détachent d'un fond vert.

La marge est encadrée de chaque côté de deux cartouches au fonds rouges ou bleus. À l'encre blanche y sont écrites des sentences en arabe, comme par exemple *man ṣabara zaḡfar* (Quiconque a de la patience est victorieux).³³² Dans les angles et entre les cartouches se trouve un décor floral. L'écriture centrale est plus distincte que l'écriture sur la marge, un peu confuse.

Une notice du collectionneur v. Mülinen indique que ce tableau a été fait par Walter Sieg à partir d'une lithographie en couleur (n° 105).³³³ Le même collectionneur a écrit également une courte biographie de Walter Sieg et indiqué la provenance de cette pièce: "Cadeau de Noël 1916 à moi [v. Mülinen] de Dr. Walter Sieg de Berlin". Il ajoute qu'avant 1914, Walter Sieg avait été engagé comme photographe par une maison de photographie à Tunis.

332 Deux des cartouches marginaux portent la même inscription.

333 Cf. ci-dessous, n° 105. La notice du collectionneur est écrite sur un carton collé au dos de l'aquarelle.

Les documents (*asnād*³³⁴)

Lors d'une exposition récente à Téhéran, de différentes sortes de documents (*asnād*) ont été présentées: des firmans (*farmān*), des actes de mariage (*ʿaqd nāme*), des testaments (*vaṣyat nāme*), etc.³³⁵ Ces documents, souvent en format vertical, sont écrits en *taʿlīq*, notamment au XV^e et au XVI^e siècle, qui dès l'origine semble avoir été essentiellement une écriture de chancellerie.³³⁶ À l'époque moderne en Iran, les styles *nastaʿlīq* et *šekaste-ye nastaʿlīq* l'ont remplacé de plus en plus.³³⁷

Au musée de Berne sont conservés deux documents provenant de l'Asie centrale: un firman et un autre attestant l'achat d'un cheval.³³⁸

93

538×343 mm (413×144 mm). Firman pour l'insigne de Boḥārā remis à Henri Moser de Sayyed Amīr Moẓaffar, daté du *moḥarram* 1301/novembre-décembre 1883.³³⁹

En automne 1883, Moser était pour la deuxième fois à Boḥārā. Au 2 nombre 1883, Moser, accompagnant le prince de Wittgenstein fut reçu par l'Amīr de Boḥārā Sayyed Moẓaffar od-Dīn dans son palais d'été.³⁴⁰ Le lendemain, un fonctionnaire de la cour lui remit l'insigne de Boḥārā la Noble daté de 1277/1860 (*nešan-e dār os-salṭana Boḥārā-ye šarīf 1277*).³⁴¹ Il s'agit de la déco-

334 Le mot *asnād* est le pluriel du mot persan *sand*.

335 Cf. TÉHÉRAN, 1382/2004. Cf. également le livre publié à cette occasion de Sayyed Ḥasan Šahrestānī: cf. PARHAM, 1381/2003:45–48.

336 Cf. RICHARD, 1989:90. Cf. également QĀẒI MĪR AḤMAD, 1352/1972: XIII–XVI et 42sq. Mīr Aʿlī Haravī écrit qu'on appelle le style *taʿlīq* aussi *nāme*, parce que c'est l'écriture de la correspondance (*nāme*): cf. RESĀLĀTĪ, 1373/1994:7. Quelques écritures de style *taʿlīq* sont conservées au musée: cf. n^{os} 44, 56 et 59.

337 Cf. FAZĀʿELĪ, 1376/1996:260–262 et 299sq.

338 Au musée est conservé un autre document (M.B. 302). Il s'agit d'un visa imprimé ottoman de l'époque d'Abd ol-Ḥamīd II délivré à un allemand.

339 Pour l'insigne et le firman: cf. MOSER, 1885:184–185.

340 Cf. MOSER, 1885:178sq. Moser fut très impressionné de ce palais d'été. Il le photographia, ainsi que la cour et également l'Amīr: cf. MOSER, 1885:184.

341 Pour l'image de l'insigne: cf. MOSER, 1885:184. Cf. une meilleure reproduction de cette plaque: BALSIGER et KLĀY, 1992:89. Il s'agit d'une étoile à huit bras composée autour de cercles concentriques. Au centre se trouve un croissant de lune orné de fleurs. Le deuxième cercle contient le texte et la date écrits dans deux cartouches: *nešan-e dār os-salṭana Boḥārā-ye šarīf 1277*. Le troisième cercle entoure un décor de rinceaux. Moser a reçu également

ration de 2^e classe de l'Etoile de Boḥārā, d'une "plaque en or massif pesant près d'un livre et grande comme une soucoupe".³⁴²

Le firman daté de *moḥarram 1301* est écrit sur un papier brun clair épais, richement décoré d'un *sar lōḥ* au-dessus du texte, comme le frontispice d'un manuscrit.³⁴³ Le *sar lōḥ* formé d'un arc bleu sous lequel se détache un décor *eslimi* d'un fond de rinceaux dorés est encadré de trois bandes de largeurs différentes.

La première interligne est ornée d'une bande rouge entre des filets verts, et les interlignes suivantes de bandes vertes en alternance avec des bleues entre des filets rouges, constituant une colonne formée de six rectangles. Sur le premier rectangle, plus grand que les autres, se détache un cartouche en losange entouré de feuilles dentelées d'or au milieu de rinceaux dorés. Dans le cartouche est écrit sur un fond bleu à l'encre dorée de style *solṣ*: *Bes mellāh-e ta'ālā ša'noh* (Au nom de Dieu, la plus haute majesté).

Dans les cinq rectangles suivants, le texte du firman est écrit à l'encre noire de style *nasta'liq* sur cinq lignes. Comme d'habitude dans ce genre de documents, les fins des lignes sont courbées vers le haut. Et de ligne en ligne, ces courbes diminuent, de manière que la dernière ligne est tout droite. La taille des rectangles diminue également. L'écriture avec un contour à petits lobes dentelés se détache du fond doré décoré de fins rinceaux aux fleurs blanches, bleues et rouges.

un autre insigne à Téhéran de la part de Nāṣer od-Dīn Šāh Qāḡār. Il s'agit de l'insigne du Soleil et du lion avec un firman: cf. MOSER [MOSER-SCHOCH], 1929:43.

342 Cf. MOSER, 1885:184. Les échanges de cadeaux au 19^e siècle étaient à la mode. Moser écrit: "La maxime générale de l'Asie centrale est d'avoir toujours la main ouverte pour recevoir ou pour donner; par conséquent, ne lésiner avec personne est une exigence des coutumes du pays." Cf. MOSER, 1885:263. Cf. également MOSER, 1885:165, fait l'état des cadeaux reçus: "Addition faite, j'ai reçu pour ma part cent quarante khalats (le manteau traditionnel) et dix-sept chevaux avec harnachements complets [...]". Mais il semble également que Moser ait reçu des manuscrits de la part de l'Amīr de Boḥārā: cf. MOSER [MOSER-SCHOCH], 1929:37. Le manuscrit d'Ḥāfeẓ richement enluminé conservé au musée (M.B. 48), réalisé vers 1238/1822, doit provenir de l'Asie centrale. Il s'agit probablement d'un cadeau de l'Amīr de Boḥārā. Cf. MOSER, 1885:259, parle d'un manuscrit reçu à Ḥīve du prince Ebrāhīm Ḥoḡā [Ibrahim-Khodja]. Cf. ci-dessous, n° 94.

343 Pour la reproduction et la traduction du firman: cf. MOSER, 1885:185. Le firman a été traduit par M. A. Vambéry, professeur de langues orientales qui avait voyagé en Asie centrale (1861 à 1864) et publié son récit de voyage. Il a également rencontré Sayyad Moẓaffar od-Dīn: cf. MOSER, 1885:186. Pour la biographie de Vambéry, voyageur hongrois et orientaliste, auteur de nombreux ouvrages: cf. LA GRANDE ENCYCLOPÉDIE, tome 31:686.

Au côté droit de la colonne du texte se trouve une bande enluminée. Avec cette bande, la largeur du texte correspond au *sar lōḥ*, également encadré de deux bandes. Plusieurs filets et un créneau bleu encadrent la feuille.

Le firman porte au dos le sceau rond de Sayyed Amīr Moẓaffar et la date 1277/1860.

94

261×200 mm (105×84 mm). Certificat d'acquisition d'un cheval par Henri Moser de Moḥammad Morād Dīvān Begī, daté de *ṣafar* 1301/décembre 1883. Un cahier formé d'un seul bifeuillet, composé de deux feuilles collées. Sur le feuillet 1v, un papier de couleur ivoire, à l'encre noire en belle écriture *ṣekase-ye nasta'liq* sur six lignes est confirmé l'achat d'un cheval par Polkownik Moser Farangī (l'européen). Le cheval a été vendu par Moḥammad Morād Dīvān Begī.³⁴⁴

Moser arriva le 29 novembre 1883 à Ḥārazm ou Ḥīve [Khiva]. Il séjourna pendant une dizaine de jours dans cette ville, où il rencontra plusieurs fois le Ḥān de Ḥīve, Sayyad Moḥammad Raḥīm Bahadōr et d'autres personnages de la cour.³⁴⁵ Moḥammad Morād, ministre tout-puissant et conseiller du Ḥān, dont Moser avait entendu parler à Moscou, se trouvait en voyage dans le pays des Turcomans-Yomoudes pour y percevoir les impôts.³⁴⁶ Moser, en route vers Aškābād, rencontra Moḥammad Morād [Mat-Mourat] le 11 décembre 1883 dans les environs de Ḥīve et passa une semaine dans sa société. Il écrit dans son journal: "Je garde de lui un souvenir de reconnaissance et de franche amitié."³⁴⁷ Moser était enthousiaste de cet homme, un grand chasseur à courre et un passionné des chevaux comme lui-même. Il écrit: "On promenait les chevaux du ministre devant nous, tandis que mon hôte (Mat-Mourat) racontait leurs prouesses et leur histoire, car la généalogie des bêtes de grande lignée est connue jusqu'à la dixième génération."³⁴⁸

Avant de quitter le ministre, Moser décida d'acquérir un cheval: "On m'avait amené beaucoup de chevaux, et le choix avait été difficile. Conseillé par

344 Le certificat de l'achat est accompagné d'une traduction française écrite sur une feuille volante, datée du 11 février 1896 et accompagnée de l'adresse suivante: Paris, 130, Bd. Haussmann.

345 Cf. pour les cadeaux du Ḥān de Ḥīve: cf. MOSER, 1885:264.

346 MOSER, 1885:256. Pour une petite biographie de Moḥammad Morād et sa photo: cf. MOSER, 1885:282 et 288.

347 MOSER, 1885:282.

348 MOSER, 1885:286

Mat-Mourat, j'avais fini par me décider pour un cheval yemrali, bai brun, cinq ans [...] ³⁴⁹ Mat-Mourat croit que jamais cheval semblable n'aura été mené en Europe. ³⁵⁰

La description de ce cheval correspond à celle du texte de l'acquisition ainsi que la date *şafar* 1301/décembre 1883. À la fin du texte se trouve le timbre ovale de Moḥammad Morād.

Les six lignes ont la même largeur, mais le côté droit de l'encadrement rectangulaire est en biais, l'angle supérieur étant étiré. Les lignes du texte et ses alentours en réserve à lobes finement dentelés se détachent d'un fond doré décoré de fins rinceaux à fleurs bleues et rouges. Le texte est encadré de plusieurs filets et d'une bande de hélices blancs sur un fond bleu. De chaque côté de ce cadre se détache un triangle orné d'*eslīmī* rouges et verts sur un fond bleu et rouge. Le même décor se trouve dans les écoinçons. Les marges sont ornées de rinceaux en or et parsemées de huit feuilles en forme de tilde. La marge est encadrée de plusieurs filets colorés. L'ensemble de la décoration est joli et de bonne qualité.

Les photographies de pièces de calligraphie iraniennes et ottomanes

Presque au même temps qu'en Europe, l'art de la photographie se développait en Iran ³⁵¹. Vers la dernière décennie du 19^e siècle, 'Abd ol-lāh Mīrzā ['Abd ol-lāh Qāğār], photographe de la cour de Nāṣer od-Dīn Šāh Qāğār et enseignant de cet art, photographiait non seulement des sujets variés, comme des personnages ou des monuments, mais également des pièces et des albums de calligraphie de célèbres calligraphes, notamment de Mīr 'Emād et de Darvīš. ³⁵²

349 Cf. MOSER, 1885:271, 274: Les Yemralis sont un clan turcoman de la rive gauche de l'Amou-Daria.

350 MOSER, 1885:291. Pour l'importation de chevaux de l'Orient: cf. PARIS, 2002:251–252.

351 Cf. le livre important sur la photographie en Iran: ZOKA', 1376/1997:106–108. Cf. également: ṬAHMĀSB-PŪR, 1381/2000:15sq. À la même époque également, le soltān ottoman 'Abd ol-Ḥamīd II (1876–1909) s'intéressait à la photographie. Il avait un studio dans son château: cf. VERNOT, 1997:83.

352 Cf. ZOKA', 1376/1997:105–108. Dans la collection de Karīm-zāde Tabrīzī sont conservées des photos de calligraphie de Mīr 'Emād, portant la signature du photographe 'Abd ol-lāh Qāğār: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001:138, ill. p. 235 et ill. p. 304–306. Karīm-zāde Tabrīzī écrit que des passionnés de calligraphie décoraient et enluminaient également les photos de 'Abd ol-lāh Mīrzā et en fabriquaient des albums: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ,

Une dizaine de photographies de pièces de calligraphie iraniennes et ottomanes ont été enregistrées au musée de Berne en 1938. Ces photos, le collectionneur v. Mülinen les avait encadrées du même cadre que les pièces originales de sa donation. En plus, ces photographies sont encadrées de filets et d'une marge de papier coloré comme des originaux, mais de manière moins sophistiquée.

Il semble qu'avec ces photographies, le collectionneur ait voulu compléter sa collection de calligraphies. Trois de ces photos représentent des pièces de Mīr 'Emād, d'autres proviennent de calligraphes dont le collectionneur possédait également des originaux, comme par exemple de Şāḥeb Qalam (n° 18sq.) et de Rasā (n° 81 et 82). Deux photographies représentent des calligraphies de sultans turcs.

Mīr 'Emād

Le grand connaisseur de calligraphie Mahdī Bayānī considère Mīr 'Emād (961–1024/1553–1615) comme le plus grand calligraphe de *nasta'liq* depuis l'apparition de ce style.³⁵³ Le musée en possède les trois œuvres photographiées suivantes:

95

203×153 mm (127×88 mm). Signé par 'Emād al-Ḥasanī, sans date. Le collectionneur indique la date de 1595. L'écriture gris verdâtre avec un contour en réserve se détache d'un fond de rinceaux. Un poème de Ġāmī sur quatre lignes est calligraphié en style *nasta'liq ḡali*³⁵⁴. Le poème parle de la modération et du peu dont a besoin un derviche pour vivre. Centrée au-dessous de la dernière ligne se trouve la signature du calligraphe. Trois filets dorés sont tracés sur les interlignes. Un filet doré et une marge de papier vert encadrent la calligraphie.

Le même texte, mais en format *čalipā*, a été calligraphié par le même artiste.³⁵⁵ Il y a une petite différence entre les deux textes: sur la pièce n° 95 est écrite au début de la dernière ligne *be-sālī* (pour une année suffit un manteau), et au

1380/2001:197–198. 'Abd ol-lāh Mīrzā a publié également des manuscrits en photolithographie: cf. ZOKA', 1376/1997:107.

353 Cf. BAYĀNĪ, 1368/1989:75. Cf. ci-dessus, p. 138, note 235.

354 Cf. ĠĀMĪ, 1317/1939:301. ĠĀMĪ, 1341/1963:785, n° 5.

355 Pour une reproduction de cette pièce: cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1380/2001: ill. p. 295.

même endroit, sur la pièce en format *čalīpā* est écrit *be-‘omrī* (pour toute une vie).³⁵⁶ Cette dernière version du poème semble antérieure à la pièce n° 95.

Ce poème a été calligraphié par d’autres calligraphes. Quelques exemplaires sont conservés dans la collection de Pozzi à Genève. La plus ancienne est signée par Solṭān ‘Alī al-Kāteb et datée de 919/1513, une autre par Solṭān Maḥmūd al-Kāteb, datée de 920/1514.³⁵⁷ Le texte de ces pièces est identique à celui de Mīr ‘Emād en format *čalīpā*.

La version du poème au n° 95 se retrouve sur une pièce également conservée dans la collection de Pozzi que Robinson date entre le 16^e et le 17^e siècle.³⁵⁸ Cette version donne au poème un aspect plus matériel.³⁵⁹

96

285×200 mm (186×110 mm). Signé par ‘Emād al-Ḥasanī, daté de 1004/1595. L’écriture *nasta‘līq* avec un contour en reserve se détache d’un fond de rinceaux. Il s’agit d’un quatrain écrit en format *čalīpā*. Dans les angles et au milieu se trouvent des triangles encadrant soit des bouquets de fleurs ou des rinceaux. Dans le triangle en bas à gauche sont écrits le nom du calligraphe et la date. La calligraphie est encadrée de plusieurs filets dorés et noirs et d’une marge ocre.

Le même texte écrit dans le même format *čalīpā* se retrouve dans un magnifique album de calligraphies de Mīr ‘Emād, accompagné de peintures, conservé à Saint-Pétersbourg.³⁶⁰

356 Cf. ĞĀMĪ, 1341/1963:785, n° 5. Entre ces deux versions, il y a encore une autre petite différence: sur la pièce n° 95, le poème commence par *pay-e ḥerqe o loqme*, pendant que dans la version calligraphiée en *čalīpā*, il est écrit *pay-e loqme o ḥerqe*.

357 Cf. GENÈVE, 1992:368, 373, n° 584 et n° 574. Il semble que la pièce signée par Solṭān Maḥmūd soit un double (*naql*). Malgré de petites différences, il semble que Solṭān Maḥmūd avait la pièce de Solṭān ‘Alī sous les yeux.

358 Cf. GENÈVE, 1992:369, n° 577.

359 Dans la collection de Mas‘ūdī est conservée une pièce signée par Ḥasan Šāmlū, datée de 1048/1638, où l’on retrouve la version ancienne du texte, également calligraphié, mais à la place de *nīm nānī* est écrit *ḥošk nānī*: cf. ĀĠDĀŠLŪ, 2536/1978, n° 58. Cf. également le même texte calligraphié par Mīr ‘Alī aux premières décennies du 16^e siècle, conservé à Vienne (Mixt. 313, fol. 16a). Cf. DUDA, 1983, Textband:124. Tafelband, ill. 363. Cf. également ĞĀMĪ, 1317/1939:301, et ĞĀMĪ, 1341/1963:785, n° 5, où est écrit *ḥošk nānī*.

360 Cf. AKIMUSCHKIN, 1964:33, n° 7. La petite différence entre ces deux pièces ne change pas la signification du vers. Dans la pièce, n° 96 est écrit *be-gū tā de-kodāmat* et dans l’album *be-gūy tā kodāmat*.

97

268×195 mm (176×100 mm). Signé par ‘Emād al-Ḥasanī, sans date. L’écriture en gris verdâtre avec un contour sur un papier beige se détache d’un fond de rinceaux. Un poème de quatre hémistiches est écrit sur quatre lignes de style *nasta‘līq*. Séparée par un filet, la signature du calligraphe est écrite en biais, décorée comme le texte.

La pièce a été photographiée avec son encadrement. En bas à droite sur le cadre photographié, on voit le chiffre 98 à l’envers. La photographie est encadrée d’une bande de papier doré et d’une marge rose pâle. Le texte commence par l’hémistiche suivant: *Dar har kārī be-ḥaq tavakkol behtar* (En toute chose, il est meilleur de se confier à Dieu).

Ṣāḥeb-Qalam

98

178×242 mm (124×190 mm). Ni signé ni daté. Le collectionneur a indiqué au dos de la pièce le nom de Ṣāḥeb Qalam et la forme de l’écriture ‘*oqde*.³⁶¹ Du calligraphie iranien Ṣāḥeb-Qalam Afšār, plusieurs pièces originales sont conservées au musée (n° 18sq.) Mais cette composition de style *nasta‘līq ḡalī* est toute différente. Probablement à l’encre dorée sur un fond sombre sont écrits quelques-uns des 99 plus beaux noms de Dieu (*al-asmā’ ol-ḥosnā*³⁶²): *yā sobbūḥ* (louange de Dieu), *yā qoddūs* (ô très saint) et *yā ṣabūr* (ô patient) et les prières *yā rūḥ* (ô esprit) et *yā ṣabūḥ* (ô beau).³⁶³

Dans cette composition, la particule du vocatif *yā* (ô) n’est écrite qu’une seule fois, indépendamment du reste de la composition. Habituellement elle est calligraphiée à droite, face à la courbe de la composition. À part de *ye’* et ses points diacritiques (deux au-dessus et un en dessous) et de la lettre *vāv*, le reste de l’écriture est liée ensemble. En utilisant des parties de la lettre *sīn* des mots *sobbūḥ* et *qoddūs*, d’autres lettres sont complétées. La lettre *sīn* est écrite en élévation et constitue également l’élévation des lettres *qāf* de *qoddūs* et les *be’*

361 Ce terme, je n’ai pas pu le retrouver ailleurs. Mais le collectionneur l’a également indiqué pour d’autres pièces *naqqāšī ḥaṭṭī*: cf. ci-dessus pp. 130 et 136, notes 203 et 226.

362 Cf. MU‘ĠAM, 1936, tome 1:79. Et SAĠĀDĪ, 1378/1999:91sq. Cf. la marge droite d’un *ḥeliye nabavī* où sont écrits les 99 noms d’*al-asmā’ ol-ḥosnā*: PARIS, 2000:79, n° 17. Cf. également une double page enluminée d’un manuscrit de Solṭān Valad, daté de 768/1366–7, conservé à Vienne (Mixt.1594, fol. 1b–2a) contenant les *al-asmā’ ol-ḥosnā*: cf. DUDA, 1983, Textband:219–221. Tafelband, ill. 298.

363 Pour les noms divins en Islam: cf. GIMARET, 1988:51sq., 202–204 et 422.

de *ṣabūr* et *ṣabūḥ*. Au bout de l'élongation de la lettre *sīn* débute la lettre *qāf* de *qoddūs* et en dessous la lettre *ṣād* de *ṣabūr* et de *ṣabūḥ*. De courts traits sur le début de l'élongation de *sīn* indiquent le début de l'élongation des lettres *qāf* et la dent de la lettre *ṣād* qui en même temps marque le début de l'élongation de la lettre *be'* de *ṣabūr* et de *ṣabūḥ*. À la fin du tracé de l'élongation de la lettre *sīn*, un trait vertical indique la limite de la forme arrondie de la lettre *sīn* (*qoddūs*) qui constitue également la courbe de la lettre *ḥe'* de *sobbūḥ*, *rūḥ* et *ṣabūḥ*. Juste après ce trait vertical, un trait en biais conduit le regard vers la ligature de la lettre *vāv* écrite à l'intérieur de la courbe de la lettre *sīn*. Ce trait en biais marque également la fin de l'élongation de la lettre *be'* des mots *ṣabūr* et *ṣabūḥ* et la fin de l'élongation de la lettre *sīn* de *sobbūḥ*. Elle forme également la dent de *be'* de *sobbūḥ*. À la suite, liée à la fin de l'élongation de la lettre *qāf*, est écrite la lettre *dāl* de *qoddūs*, devant laquelle se trouve un *vāv*. Un trait à la fin de la ligature de la lettre *dāl* donne la possibilité de lire cette lettre comme le *re'* de *ṣabūr* et *rūḥ*.

La composition d'un beau style est facilement déchiffrable. Les quelques petits traits sur l'élongation guident la lecture, mais indiquent également la qualité du tracé de l'écriture de style *nasta'liq*³⁶⁴. La pièce est encadrée de filets dorés et noirs et d'une marge de papier vert. La composition de lettres ou de parties de lettres avec de différents mots à la fois a été pratiquée par d'autres calligraphes de l'époque.³⁶⁵

Maḥmūd b. 'Abd ol-Hamīd Ḥān

99

120×170 mm (45×96 mm). Signé *katabahu* (calligraphié par) Maḥmūd b. 'Abd ol-Hamīd Ḥān (Solṭān Maḥmūd II, 1199–1255/1785–1839). Sur une ligne de style *solṣ* est écrit *bismillāh ir-raḥman ir-raḥīm*. La signature en forme d'un triangle se trouve à la fin de la ligne. L'écriture en dessous, également en forme triangulaire, mais plus petite, est illisible. Solṭān Maḥmūd II fut un élève du calligraphe Moḥammad Vaṣfī et plus tard de Moṣṭafā Rāqem. Au dire de Derman, ses calligraphies comptent parmi les meilleures de l'époque. De nombreuses pièces portent sa signature.³⁶⁶

364 Probablement, le collectionneur avait voulu tracer les contours de l'écriture à l'encre, mais abandonna l'idée après un petit essai maladroit.

365 Cf. ci-dessus, n^{os} 41 et 55 et les travaux de Moṣṭafā 'Ezzat, ressemblant au *naqqāṣī ḥaṭṭ*: cf. SAFWAT, 1996:151, n^o 80.

366 Cf. PARIS, 2000:112, n^o 34. Cf. SAFWAT, 1996:156, n^o 91–92. Cf. la signature sur la pièce n^o 100 du musée de Berne, entourée d'un trait en forme de poire à feuilles.

Sur la photographie, l'écriture gris verdâtre se détache d'un fond beige, encadrée d'un large papier rose pâle et de filets noirs et dorés.

‘Abd ol-‘Azīz b. Maḥmūd Ḥān

100

127×233 mm (66×176 mm). Signé *katabahu* (calligraphié par) ‘Abd ol-‘Azīz b. Maḥmūd Ḥān (Solṭān ‘Abd ol-‘Azīz, 1277–1293/1861–1876). Sur un fond gris verdâtre est écrit en beige, probablement à l'encre dorée, sur une ligne de style *solṣ ḡalī*: *Allāhu yu‘āwinukum fī kolli al-umūr* (Dieu vous aide dans toutes vos activités). À la fin de la ligne, dans l'angle supérieur gauche se trouve un bouquet de fleurs et sous l'écriture dans l'angle inférieur gauche la signature, entourée d'un trait en forme d'une poire à feuilles. L'écriture est encadrée de filets blancs, noirs, dorés et d'une marge de papier brun.

Un autre exemple presque identique avec la même signature est conservé dans la collection de Khalili. Il y a de petites différences, notamment le bouquet de fleurs au même endroit est composé de narcisses et la signature est entourée de deux palmes dorées. Safwat considère l'attribution de cette pièce comme douteuse. À sa connaissance, Solṭān ‘Abd ol-‘Azīz n'avait pas une belle écriture.³⁶⁷

Moṣṭafā ‘Ezzat

101

184×170 mm (118×105 mm). Signé par ‘Ezzat [Moṣṭafā ‘Ezzat Naqīb ol-Aṣrāf va Ra’ys ol-‘Olamā³⁶⁸], daté de 1287/1870. Sur un papier beige sont écrits en gris verdâtre le nom de Dieu *Allāh* et les noms des *ḥāmes-e āl-e ‘abā*.³⁶⁹

Les prières *ta‘alā* (Dieu très haut), *reżvān ol-lāh-e ‘alayhem aḡma‘īn* (Dieu soit satisfait de tout) et *‘alayhe s-salām* (Sur Lui soit le salut) sont écrites en

367 Cf. SAFWAT, 1996:160, n° 95.

368 Ces titres de Moṣṭafā ‘Ezzat [Sayyed ‘Ezzat Moṣṭafā] (1216–1293/1801–1876) sont écrits dans le colophon d'un diplôme de calligraphie daté du *ṣafar* 1291/1874: cf. KARIMZADEH TABRIZI, 1999:12–17. Cf. également le colophon d'un autre diplôme: PARIS, 2000:40, fig. 22. Pour les œuvres de Moṣṭafā ‘Ezzat: cf. PARIS, 2000:116–118, n° 36–37 et SAFWAT, 1996: n° 77–80. Et également BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:1111–1112.

369 Dans cette composition, comme au n° 82 ci-dessus, le premier *alef* du nom de Dieu *Allāh* est écrit par un *alef* ressemblant à une canne. La partie supérieure est courbée. Cf. un *alef* comparable: ZAYNOD-DĪN, 1972: fig. 299.

petits caractères. Le mot *ta'alā* est écrit au sommet de la composition, et la hampe de la lettre *lām* constitue le point le plus élevé de la coupole. Le mot *reẓvān* est écrit à droite à côté du nom d'*Allāh* sur la courbe droite de la composition. La prière '*alayhem aġma'in* est écrite dans la lettre *he'* du nom de l'imām Ḥasan et dans la lettre *nūn* du nom de l'imām Ḥosayn. La prière '*alayhe s-salām* est écrite d'une taille plus petite dans la lettre '*ayn* du nom de l'imām 'Alī. Dans la composition 'Ezzat, ces prières rendent la forme de la coupole plus parfaite, mais également les vocalisations (*šakl*) aux abords de la composition.

La signature du calligraphe se trouve dans la lettre *fe'* du nom de l'*ḥaẓrat-e Fāṭemeh*, et la date, comme chez Rasā, à gauche de la composition le long de la lettre *alef* du même nom. Du même calligraphe existe au moins un autre exemplaire comparable à cette composition.³⁷⁰

La photographie a été couverte d'un vernis transparent. L'écriture est encadrée de filets dorés, marron, blancs et d'une marge de papier bleu verdâtre.

En 1304/1886, environ seize ans plus tard que Moṣṭafā 'Ezzat, Rasā calligraphia le même texte du même style et de la même composition (n° 82). La calligraphie de Rasā est donc probablement d'un *naql* (double). Néanmoins, notre pièce contient des prières absentes dans la pièce de Rasā.

Rasā [Ressā?]

102

209×158 mm (125×96 mm). Signé Rasā, daté de [1]304/1886. Écriture gris bleuâtre sur un fond beige. Dans une composition en forme d'une coupole sur plusieurs lignes très serrées est calligraphié en style *solṣ ḡalī* le début du verset 50 de la *sūra XXX, ar-Rūm* (les Grecs) du *Qur'ān*: "Tourne tes regards sur les traces de la miséricorde de Dieu".³⁷¹ Aux endroits où les lettres s'entrecroisent, les contours sont blancs.³⁷²

La signature et la date en bas à gauche font partie de la composition. Dans les quatre coins à l'intérieur du cadre se trouvent des bouquets de fleurs. La photo est encadrée de plusieurs filets blancs, noirs, de bandes de papier rouge, doré et bleu clair et d'une marge large de papier bleu clair.

370 Cf. ZAYN OD-DĪN, 1972: fig. 329 et fig. 504. Il me semble que les fig. 329 et fig. 504 soient identiques. Cf. également ZAYN OD-DĪN, 1972: fig. 328, une composition comparable signée par 'Ezzat.

371 LE CORAN, 1970:318, verset 49.

372 Il existe des compositions comparables: cf. par exemple ci-dessus, n° 81.

103

160×317 mm (71×235 mm). Signé Rasā, daté de [1]309/1891. Le chiffre 1 de la date a été ajouté avec de l'encre noire. Sur un fond beige se détache l'écriture gris bleuâtre dans une composition rectangulaire. Sur une ligne de style *solṣ ḡalī* est calligraphié un *ḥadīṣ* du prophète concernant *baraka* (l'abondance, la prospérité, la bénédiction): *al-barakatu fī ṣalāṣatin [fī] al-iḡtimā'u [al-ḡamā'ti] wa as-ṣarīdu wa as-saḥūru*. La signature et la date se trouvent à la fin de la ligne. Comme sur la pièce précédente n° 102, elles font partie de la composition.

La photo est encadrée de filets noirs et d'une bande dorée collée à la marge, en plus d'une large marge de papier bleu.

Nāẓem

104

305×215 mm (227×135 mm). Signé *katabahu* (calligraphié par) Nāẓem et daté de 1294/1877.³⁷³ Sur un fond clair tacheté, à l'encre brun clair (?) est écrit en style *solṣ ḡalī* dans une composition ressemblant à une poire (*golābī*³⁷⁴): *īn nīz bogzard* (Ceci passera également).³⁷⁵ Cette calligraphie-image (*naqqāṣī ḥaṭṭ*) commence avec la lettre *alef* du mot *īn* écrit indépendamment du reste de la composition qui constitue le contour droit de la poire. Le *ye'* et le *nūn* du même mot constituent la base. Les lettres suivantes s'interpénètrent et se croisent. Les endroits où elles se chevauchent sont entourés de blanc.

Ce texte a neuf points diacritiques, dont six carrés et trois ronds.³⁷⁶ La signature du calligraphe se trouve en bas à gauche de l'écriture et la date à droite. Comme sur les pièces précédentes, n°s 102 et 103, elles font partie de la composition. Un bouquet de fleurs se trouve dans les angles. La photo est encadrée de plusieurs filets noirs et dorés et d'une marge de papier jaune pâle.

373 Bayānī cite un tableau en *solṣ* signé par Nāẓem: cf. BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 2:1221.

374 Le mot *golāb* signifie en persan "l'eau de rose" et *golābī* "la poire" est l'adjectif de ce mot. Donc, la forme de la poire a été choisi par rapport à sa signification. L'eau de rose est une métaphore pour l'écriture: cf. LAMEĪ, 2001:241, et aussi une composante de l'encre: cf. ci-dessus, p. 91, note 28. À la même époque, d'autres textes ont été calligraphiés en forme de poire: cf. ZAYN OD-DĪN, 1972: n° 320–321 et n° 333. Et SAFWAT, 1996: n° 140.

375 Les mêmes paroles ont été écrites six ans plus tard par un calligraphe iranien: cf. ci-dessus, n° 25.

376 Les points diacritique ronds se retrouvent chez des calligraphes ottomans de cette époque: cf. PARIS, 2000:160, n° 58.

Lithographie

105

298×380 mm (230×379 mm). Lithographie en couleur, vers 1916. Il s'agit de la lithographie, à partir de laquelle le photographe Walter Sieg a fait une aquarelle (n° 92).

L'original est probablement ottoman du 19^e siècle. Dans un cartouche est écrit à l'encre noire aux contours dorés sur un fond jaune de style *solṣ ḡalī*: *al-sa'd va al-eqbāl* (félicitation et bonne fortune). L'écriture est parsemée de bouquets de roses et de fleurs à cinq pétales. L'espace autour du cartouche est orné de rinceaux de fleurs et d'un décor à trois points. Le tout est encadré de huit cartouches, deux de chaque côté, décorés de manière comparable. Dans les cartouches se trouve une écriture blanche sur un fond bleu de style *solṣ*. La pièce est encadrée de filets.

Le texte sur cette lithographie correspond à l'aquarelle (n° 92), avec une seule exception: Tandis qu'au n° 105, chaque cartouche contient un texte différent, au n° 92, deux cartouches contiennent le même texte.

Au dos, le collectionneur v. Mülinen a noté que cette lithographie lui avait été envoyée à Noël 1916 de Beyrouth par Constantin Tabeet.

Les calligraphies sur tissu

106

533×384 mm (490×341 mm). *Yā fattāḥ* (Ô qui ouvre), probablement Turquie fin 19^e ou début du 20^e siècle. De petits morceaux d'or collés sur un tissu noir en coton forment les mots *yā fattāḥ* en *moṣannā* (une écriture qui se dédouble comme dans un miroir).³⁷⁷ Il s'agit d'une invocation religieuse. *Fattāḥ* est un des attributs de Dieu (*al-asmā' ol-ḥosnā*).³⁷⁸ Au milieu au-dessus des autres lettres, les deux *alef* de *yā fattāḥ* se réunissent, formant un double arc au sommet duquel s'élève un emblème en forme d'un fleuron trilobé orné d'un rinceau. Le lobe central est surmonté d'une petite coupole. À quelques endroits aux bords, on voit le dessin de l'écriture à l'encre blanche.

377 Cf. ci-dessus, n° 87, pour une autre composition en *moṣannā*.

378 Pour *al-asmā' ol-ḥosnā*, cf. ci-dessus, n° 98.

Le tissu est encadré d'une large bande brodée de fils d'or et noirs. Au dos avait été cousue une attache qui a été décrochée. Un carton inséré entre la face et le dos du tissu renforce le tableau.

De la même époque nous sont parvenus des ciseaux, dont les anneaux et les manches portent la même prière *yā fattāḥ en moṣannā*.³⁷⁹

Fū'ād

107

310×587 mm (226×504 mm). *Voir fig. 18*. Signé par Fū'ād, Turquie, premières décennies du 19^e siècle.³⁸⁰ Sur un carton couvert de velours noir (également le dos) avec un rebord d'environ 5 cm de largeur, est écrite la prière *A'ūzo be-llāh [...]* (Je me réfugie auprès de Dieu devant Satan le maudit. Au nom de Dieu clément et miséricordieux. Ô ouvreurs des portes, ouvre les meilleures portes!) L'écriture découpée dans l'ivoire est de style *dīvānī ḡalī*, en forme de bateau, dont des lettres *re'* constituent les rames. Les lettres *alef*, métaphores courantes pour l'homme debout, constituent les passagers dans ce navire. La signature du calligraphe, également coupée dans l'ivoire, se trouve à gauche à la fin de l'écriture, sous la dernière lettre (*be'*) qui forme le gouvernail.

Quelques signes diacritiques, vocaliques et orthopédiques sont tombés, quelques autres ont été remplacés. Sur le bord, aux quatre coins, est cousu le même tissu noir qu'au centre, une sorte de plis. Au dos est clouée de la fibre de bois marron.

Il en existe quelques exemplaires comparables, notamment un identique daté de 1291/1874, reproduit dans le livre de Arseven.³⁸¹ Il semble qu'il s'agit d'un double sur papier.

Les textes représentant un bateau sont nombreux.³⁸² Déjà en 950/1543, dans un traité sur les arts du livre, Sīrafī compare la forme de la lettre *vāv* à un bateau (*safīne*).³⁸³

379 Cf. l'exemplaire conservé au musée de Berne: cf. BALSIGER et KLÄY, 1992:164. Une paire de ciseaux tout à fait comparable est conservée au Topkapı Sarayı Müzesi: cf. PARIS, 1999:170, n° 125.

380 Cf. KARİM-ZĀDE TABRİZĪ, 1369/1990, vol. 2:518, signale une œuvre comparable en ivoire, probablement avec le même texte, signé par Fū'ād, daté de 1232/1816.

381 Cf. ARSEVEN, 1939: fig. 459. Cf. SCHIMMEL, 1970:30, plate XLIVb, où le même texte dans une composition comparable est daté de 1277/1860, écrit probablement par le calligraphe égyptien Sayyed Ebrāhīm.

382 Cf. SCHIMMEL, 1970:30. Cf. également, ARSEVEN, 1939: fig. 460. Et SAFADI, 1978:134.

Les calligraphies et dessins à l'ongle des doigts

La comparaison du doigt au *qalam* (calame) remonte au moyen-âge.³⁸⁴ Mais au 16^e siècle, le doigt devient un *qalam* au sens littéral. Ainsi dans un poème du prince Şafavî Solţān Bahram Mīrzā sur le calligraphe de sa cour, Mōlānā Neẓām Boḥarāyī on lit: “Ô mon Dieu, il [Mōlā Neẓām od-Din] écrit le style *solṣ* au bout du doigt (*sar-e angošt*)! Qui a vu un pareil calligraphe, dont le doigt est son calame?”³⁸⁵ Qaẓī Mīr Aḥmad, rapportant ce poème dans son livre sur les arts, écrit que Mōlānā Neẓām Boḥarāyī était un maître des six styles de la calligraphie (*hoṭūt-e setta*³⁸⁶) et l’inventeur du style *solṣ* écrit au doigt (*angošt*) qu’il calligraphiait d’une délicatesse indescriptible.³⁸⁷ Entre la calligraphie au doigt (*angošt*) et celle à l’ongle des doigts (*nāḥon*), il y a une différence fondamentale.³⁸⁸ La première est écrite avec de l’encre, mais l’index (*sabbābe*) remplace le calame.³⁸⁹ Par contre, la deuxième est tracée sans encre, à l’ongle des doigts sur un papier blanc apprêté, en y créant un faible relief.³⁹⁰

383 RESĀLĀTĪ, 1373/1994:73.

384 Le calame est également appelé *qalam ney* (*ney* signifiant aussi la flûte de roseau) et le pinceau *qalam mī*. Pour la comparaison du *qalam* avec le doigt: cf. LAMEÏ, 2001:20–21. Pour d’autres comparaisons, par exemple entre le *qalam* et un peintre ou un orfèvre, etc. cf. SERĀČ, 1376/1996:69sq. Cf. également DÉROCHE, 2000:119.

385 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:34.

386 Pour les noms de ces styles d’écriture: cf. ci-dessus, p. 88, note 12.

387 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:33. Pour la traduction anglaise: QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ, 1959:75.

388 En se référant à ce passage, Annemarie Schimmel confond la calligraphie au doigt (*angošt*) à celle à l’ongle des doigts (*nāḥon*). Et elle critique la traduction de Minrosky en disant qu’il fallait traduire calligraphie “with the fingernail” à la place de “with the finger”: cf. SCHIMMEL, 1984:32, note 109. Mais la traduction “finger” du mot *angošt* de Minrosky correspond à l’expression de Qaẓī Mīr Aḥmad. Schimmel se réfère à Hurat qui avait écrit: “Nizhām-eddin Bokhārī écrivait aussi très bien avec l’ongle.” Cf. HURAT, 1908:253. Ce passage de Hurat sur la calligraphe de Neẓām od-Din est ambigu. Dans sa traduction du poème du prince Bahram Mīrzā, il traduit *sar-e angošt* par “le bout du doigt”, et non pas par “ongle”.

389 Cf. QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972:20, où il parle, d’une calligraphie sur tissu de Yāqūt qui se trouvait dans la collection de Solţān Bahram Mīrzā. Par rapport à l’écriture sur ce tissu, Qaẓī Mīr Aḥmad ajoute qu’on dit que Yāqūt avait écrit sans calame avec le doigt de l’index.

390 Pour une histoire de la technique de la calligraphie à l’ongle des doigts: cf. KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1379/2000:220.

La calligraphie à l'ongle des doigts (*ṣanaʿt-e nāḥon*³⁹¹) est plus récente que l'écriture au doigt. Elle remonte à l'époque Qāğār, vers la fin du 18^e ou le début du 19^e siècle. De nombreux artistes ont pratiqué cet art depuis, non seulement en Iran mais également en Inde.³⁹² La plupart de ces artistes calligraphiaient non seulement des textes à l'ongle des doigts, mais faisaient également des dessins figuratifs de la même manière.

Au musée de Berne sont conservées 17 œuvres de cette technique signées par différents artistes pendant le 19^e et les premières décennies du 20^e siècle. Il s'agit de 5 pièces de calligraphie et de 12 dessins figuratifs. Le papier beige clair de ces œuvres n'est pas teinté, mais apprêté.

ʿAlī Akbar

108, 109

245×207 mm (212×172 mm) pour le n° 108 et 253×174 mm (220×136 mm) pour le n° 109. Voir fig. 19. Il s'agit d'un diptyque signé *raqam-e kamtarīn* (la calligraphie et le portrait par l'humble) ʿAlī Akbar, réalisé vers 1820. Ces œuvres séparément collées sur des cartons et encadrées proviennent probablement d'un album.³⁹³ Le texte sur la feuille droite (n° 108) contient un poème en quatre hé-

391 Le mot *ṣanaʿt* signifie "savoir faire", "métier" et "art": cf. ci-dessous, n° 113. Meškīn Qalam a signé son œuvre à l'ongle des doigts en écrivant *ṣanaʿt-e nāḥon*. Moḥammad Alī Ḥān Tarbiyat écrit dans ses biographies des écrivains au début du 20^e siècle par rapport au poète et artiste Ṣadr ol-Afāzel Mīrzā Ḥabīb Neẓām Afšār, qu'il faisait des œuvres à l'ongle des doigts *ṣanāʿy-e ḥaṭṭ-e nāḥonī*. Cf. ZOKĀʾ, 1379/2000:174. Cf. également ci-dessous les n°s 110, 111 et 112, signés par Meškīn Qalam en écrivant *aṣar-e nāḥon* "la trace de l'ongle des doigts".

392 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1379/2000:220. Cf. également QĀZĪ MĪR AḤMAD, 1352/1972: L-LI. À Genève, à la BPU (Ms.o. 90) est conservé un album contenant de différents styles de calligraphie, notamment des calligraphies à l'ongle des doigts qui semblent provenir de l'Inde. Cf. HALDANE, 1983: n° 173, pour un album de calligraphies et dessins à l'ongle des doigts, conservé à Londres, réalisé en 1283/1866 en Inde au Kešmīr.

En Iran, il existent toujours des artistes qui pratiquent la calligraphie à l'ongle des doigts, comme par exemple Nāṣer Ġavāḥrī-pūr: cf. HARĀTĪ et NAʿIMĀYĪ ʿĀLĪ, 1382/2003:122. Une exposition des calligraphies de Ġavād Baḥtīyārī à Téhéran en 1370/1991 au musée de Rezā ʿAbbāsī a présenté une des pièces à la fois calligraphiée avec le calame et à l'ongle des doigts. On lit le poème suivant écrit en style *nastaʿlīq ḡalī*: *man nōḥe sarāy-e gol-e afsorde-ye ḥīšam* (Je déplore en chantant ma fleur fanée). En dessous de cette ligne, également en *nastaʿlīq* mais de taille beaucoup plus grande, est écrit à l'ongle des doigts une partie du poème *gol-e afsorde*. Cf. SOHĀ, 1371:172-179.

393 La marge du n° 109 a été découpée irrégulièrement.

mistiches écrit à l'ongle des doigts de style *nasata'liq*. Ce quatrain est adressé à Fath-ʿAlī Šāh Qāğār (mort en 1250/1834). Son portrait figure sur la feuille gauche (n° 109).³⁹⁴ Il est assis sur un trône finement décoré. Au milieu du dossier s'élève un soleil rayonnant décoré de pierres précieuses. Les rayons finissent par de petites perles, comme sur les portraits en peinture.³⁹⁵ Fath-ʿAlī Šāh est assis sur le trône en biais, le torse tourné vers le spectateur, tenant une massue décorée de pierres précieuses. Il porte un manteau avec une ceinture où sont accrochés un poignard et une épée, et des bracelets décorés de pierres précieuses. Il est coiffé d'une moustache et d'une longue barbe et porte une couronne à créneaux surmontée d'une aigrette.

En haut à gauche, dans un cartouche formé de deux tiges dont les bouts se terminent par des têtes d'oiseaux est écrit à l'ongle des doigts "as-Soltān ben as-Soltān Fath-ʿAlī Šāh Qāğār".³⁹⁶ En bas à droite, le long des pieds du trône se trouve la signature de l'artiste écrite à l'ongle des doigts: *raqam-e kamtarīn* ʿAlī Akbar.

Le poème et le portrait sont encadrés de la même manière, également à l'ongle des doigts: Entre deux filets se trouvent de fines dents de scie, tout autour du filet de l'intérieur, à l'exception des écoinçons décorés de demi-médailles.

Les deux pièces sont encadrées de bandes de papier orange et bleu sur lesquelles sont tracées des filets dorés, bleus, noirs, blancs, rouges et verts. Au n° 109 les couleurs de ces bandes sont délavées, suite à son exposition à la lumière et le papier beige de l'œuvre est devenu un peu brun.³⁹⁷ Au dos du n° 108 est collé l'ex-libris de Henri Moser.³⁹⁸

Le maître calligraphe ʿAlī Akbar, nommé également ʿAlī Akbar Eṣfahānī ou Mīrzā ʿAlī Akbar Eṣfahānī est un artiste pionnier de l'art à l'ongle des doigts.³⁹⁹ Un album de ses calligraphies est conservé à Téhéran à la Bibliothèque

394 Cf. un portrait comparable: DIBA et EKHTIAR, 1998: n° 42.

395 Pour un trône comparable sur lequel Fath-ʿAlī Šāh est assis: cf. DIBA et EKHTIAR, 1998:181, n° 38. Cette peinture conservée au musée du Louvre, réalisée vers les années 1800–1806 est attribuée à Mehr ʿAlī.

396 Cf. DIBA et EKHTIAR, 1998:192, n° 45, le prince Moḥammad ʿAlī Mīrzā assis sur une chaise comparable.

397 Ces deux œuvres sont un peu endommagées: le n° 108 a été déchiré et recollé maladroitement. Le collage sur carton a causé des plis à la surface des deux œuvres. Le musée de Berne est en train de les restaurer.

398 Cf. ci-dessus, n° 64.

399 Cf. HOMĀYĪ ŠĪRĀZĪ EṢFAHĀNĪ, 1375/1996:181, parle du calligraphe Mīrzā ʿAlī Akbar Maḥal-lātī Eṣfahānī, mort avant 1294/1877. Il semble qu'il s'agit du même calligraphe.

du Kāḥ Golestān signé comme au musée de Berne *kamtarīn* ‘Alī Akbar, daté de 1266/1849. Dans la même bibliothèque est également conservé un autre album contenant plusieurs œuvres à l’ongle des doigts, signées *rāqem al-ḥorūf* ‘Alī Akbar, datées de 1266/1849.⁴⁰⁰

Il existent également plusieurs dessins de ‘Alī Akbar, notamment à Téhéran à la Bibliothèque du Kāḥ Golestān où est conservé un portrait de Nāṣer od-Dīn Šāḥ, accompagné d’un vers signé par ‘Alī Akbar. Une assomption du prophète (*me‘rāğ*) conservée dans une collection privée est signée exactement comme notre pièce n° 109 par *raqam-e kamtarīn* ‘Alī Akbar.⁴⁰¹

‘Alī Akbar était aussi un bon calligraphe. Le seul manuscrit connu de lui est conservé à la Bibliothèque universitaire de Bâle (Mscr. M II 19). Il s’agit d’un manuscrit de Loṭf-‘Alī Beyg Āzar, *Ātaškade* (Biographie des poètes). Au fol. 278r, dans le colphon on lit: ‘Alī Akbar à Eṣfahān, Madrase-ye ġadīd-e Solṭānī Čahār Bāğ (la nouvelle école royale de Čahār Bāğ) et la date d’un lundi (*došanbe*) en 1223/1808. Dans ce manuscrit d’une belle écriture *šekaste-ye nasta‘līq*, le deuxième chiffre 2 de la date a été gratté et changé en 1 (1123) à la place de 1223. Mais cette date corrigée est antérieure à la date de l’achèvement du livre *Ātaškade* en 1174/1760.

Meškīn Qalam

Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī, surnommé Meškīn Qalam, fut un maître de différents styles de calligraphie, mais également un artiste habile dans le domaine de l’art à l’ongle des doigts.⁴⁰² Quatre œuvres figuratives signées par lui, datées entre 1311–1319/1893–1901 sont conservées au musée. Une autre lui a été attribué par le collectionneur (n° 114).

400 BAYĀNĪ, 1363/1984, vol. 1:435.

401 Cf. KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1376/1996, vol. 1:375–376 et également KARĪM-ZĀDE TABRIZĪ, 1370/1991, vol. 3:1305.

402 Pour ses pièces de calligraphie: cf. ci-dessus, n° 42sq.

110

179×114 mm (162×97mm).⁴⁰³ Voir fig. 20. Une plante anthropomorphe (*vaq-vāq*⁴⁰⁴) signée par Meškīn Qalam, datée de 1319/1901. D'un feuillage sur une ligne horizontale s'élèvent trois tiges. Au sommet de la tige verticale du milieu, entouré de pétales, sort la tête d'un garçon représentée de face, les yeux élevés tournés à gauche. Un peu plus bas, de la tige penchée à gauche, au milieu de pétales sort la tête d'une fille à longue chevelure, représentée de trois-quart. Son regard est tourné à gauche. Un peu plus bas, près du pédoncule à droite, sort la tête en profil d'un homme du milieu de pétales, regardant vers le bas. Au-dessous de l'œuvre se trouvent la signature et la date écrits à l'encre noire: *aṣar-e nāḥon-e Meškīn Qalam Īrānī ast sane-ye 1319* [(Cette œuvre) est la trace à l'ongle des doigts de Meškīn Qalam Īrānī, en 1901]. Une autre ligne horizontale au-dessous, tracée également à l'ongle des doigts, encadre la signature. Un filet à l'ongle des doigts encadre l'œuvre.

111

162×97 mm. Un rosier signé par Meškīn Qalam, daté de 1315/1897. Du pied d'un rosier conique, une tige crochue et ramifiée envahit l'espace. Au sommet s'épanouit une rose. Vers le centre se penche une fleur globulaire fanée. Et tout en bas à gauche, il y a un bouton de fleur. Une petite tige se trouve à droite. Sous le pied de ce rosier est écrit à l'encre noire: *aṣar-e nāḥon-e Meškīn Qalam sane-ye 1315* (La trace à l'ongle des doigts de Meškīn Qalam, en 1897).

112

142×87 mm. Une branche de roses, signé par Meškīn Qalam, daté de 1311/1893. La tige est représentée diagonalement, la partie supérieure courbée à gauche. Au sommet se trouve une rose épanouie entourée de feuilles. Plus bas à droite il y a un bouton et en bas à droite est écrit à l'encre noire: *aṣar nāḥon-e Meškīn Qalam 1311* (La trace à l'ongle des doigts de Meškīn Qalam, en 1893).

403 Les œuvres à l'ongle des doigts de la collection v. Mülinene sont encadrées comme les pièces de calligraphies d'un cadre passe-partout (cf. ci-dessus, p. 86, note 4). Le format indiqué est celui de l'intérieur de ce cadre, excepté au n° 110, où il a été décollé. Ici, le format de l'encadrement original à l'ongle des doigts est indiqué.

404 Cette plante a une longue histoire dans la littérature et la peinture: cf. LAMEÏ, 2001:137sq.

113

177×107 mm. Le combat d'un héros avec un taureau, signé par Meškīn Qalam, daté de 1313/1895. Sur un sol dessiné par des traits discontinus, un jeune homme musclé debout, représenté en profil, au torse nu, un pagne autour des reins et un draps flottant sur le bras saisi un taureau aux cornes et retourne sa tête. En bas de l'œuvre sont écrites d'une belle écriture *nash* la signature et la date: *ṣanaʿt-e nāḥon-e Meškīn Qalam ast sane-ye 1313* (L'art ou le savoir-faire à l'ongle des doigts, Meškīn Qalam en 1895).

114

142×92 mm. *Voir fig. 8*. Un oiseau perché sur une branche. Sur une branche d'arbre se tient un oiseau représenté de profil aux ailes à moitié déployées. Il a une longue queue et un petit bec un peu courbé.

Le collectionneur a écrit le nom de Meškīn Qalam sur le cadre. Au n° 110, les pétales des fleurs ressemblent aux grandes plumes de cet oiseau.

Karīm-zāde Tabrīzī présente deux œuvres de Moḥammad Ḥosayn Šīrāzī Meškīn Qalam: un portrait de Mīrzā Faḡl ol-lāh Ṭabāṭabāyī daté de 1281/1864, qui se trouve dans un album conservé à Téhéran à la Bibliothèque du Kāḥ Golestān et un autre qui montre une femme européenne, daté de 1279/1862.⁴⁰⁵

Moḥammad ʿAlī

Moḥammad ʿAlī fut un maître calligraphe non seulement habile dans de différents styles d'écriture, mais également dans l'art à l'ongle des doigts.⁴⁰⁶ De cet artiste sont conservées 8 œuvres au musée. Il s'agit de 4 pièces à l'ongle des doigts et de 4 dessins à la même technique signés par Moḥammad ʿAlī et datés entre 1310 et 1320/1892–1902. Il y a probablement encore une autre non signée (n° 116).

115

100×157 mm. Signé par Moḥammad ʿAlī, daté de 1315/1897. En *nastaʿlīq ḡalī* est écrit sur une ligne: *Bismillāh ir-raḥman ir-raḥīm*. La date est également écrite à l'ongle des doigts, mais la signature à l'encre noire.

405 KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, 1369/1990, vol. 2:709.

406 Pour ses calligraphies à l'encre: cf. ci-dessus, n° 54sq.

116

80×120 mm. Voir fig. 21. Probablement de Moḥammad ‘Alī, fin du 19^e siècle. D’une belle écriture *ta‘līq* est écrit: *Bismillāh ir-raḥman ir-raḥīm*. Le même texte dans une composition comparable de style *nasta‘līq* se retrouve dans une autre œuvre signée par Moḥammad ‘Alī (n° 115).⁴⁰⁷ À cette époque, les textes en *ta‘līq* sont rares, mais parmi les pièces de calligraphie à l’encre de Moḥammad ‘Alī, on en trouve plusieurs. Dans ce style, des lettres comme *be’* au n° 116, ou *nūn* au n° 56 sont écrites avec une fine mèche (*torre*).

117

108×178 mm. Voir fig. 22. Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1313/1895. D’une belle écriture *nasta‘līq ḡalī* est écrit le début du verset 36 de la *sūra XXXIX*, *az-zumar* (les groupes) du *Qur’ān*: *Alaysa-llāhu bi-kāfin ‘abdah* (Dieu seul ne suffit-il pas à protéger son serviteur?)⁴⁰⁸ Au milieu, sous la ligne à l’encre noire sont écrites la signature et la date.

118

108×185 mm. Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1310/1892. En *nasta‘līq ḡalī* est écrit un dit du prophète: *Ra’s ul-ḥikmati maḥāfat ul-lāh* (Le sommet de la sagesse est la crainte de Dieu). La signature et la date sont écrites à l’encre noire au milieu sous l’écriture. L’œuvre est partiellement endommagée. Autour de l’écriture, le relief a été aplati, lors du collage sur un carton.

119

108×185 mm. Signé par Moḥammad ‘Alī, daté de 1320/1902. Dans une belle composition de style *nasta‘līq ḡalī* avec des elongations des lettres *te’* et *ye’* est écrit le début du verset 56 de la *sūra XI*, *Hūd* (Houd) du *Qur’ān*: *Tavakkaltu ‘ala-llāh* (J’ai mis ma confiance en Dieu).⁴⁰⁹ La signature et la date se trouvent au-dessous de l’écriture. Comme sur l’œuvre précédente (n° 118), les alentours de l’écriture sont endommagés par le collage sur un carton.

407 Cf. également HĀĠĪ MĪRZĀ, 1345/1927:93.

408 LE CORAN, 1970:358, *sūra XXXIX*, verset, 37. Le même texte dans une composition comparable de style *nasta‘līq ḡalī* a été calligraphié au calame à l’encre noire par Moḥammad ‘Alī: cf. ci-dessus, n° 57.

409 LE CORAN, 1970:181, *sūra XI*, verset 59.

120

143×92 mm. Signé par Moḥammad 'Alī, daté de 1310/1892. Un iris et deux tulipes. Sur un sol écaillé pousse un iris à côté de deux boutons de tulipe. Au-dessous des plantes sont écrites la signature et la date à l'encre noire.

121

156×97 mm. Signé par Moḥammad 'Alī, daté de 1312/1894. Une jacinthe. Sur une rangée de bosses pousse une jacinthe à quatre fleurs épanouies penchées et à deux boutons, ainsi que des herbes. En bas à gauche, près de la fleur sont écrites à l'encre noire la signature et la date.

122

143×92 mm. Signé par Moḥammad 'Alī, daté de 1315/1897. Une rose. D'un sol ondulé pousse une tige robuste ramifiée, portant une rose qui s'épanouit au milieu de feuilles ovales et d'épines. Un bouton sort à droite. En bas à gauche sont écrites à l'encre noire la signature et la date.

123

145×87 mm. Signé par Moḥammad 'Alī, daté de 1315/1897. Une branche de rose. Une tige à plusieurs rameaux à feuilles et fleurs est représentée en diagonale. Quelques fleurs à cinq pétales sont épanouies, quelques autres en bouton. Les étamines des fleurs sont également dessinées. Sous la branche à droite sont écrites la signature et la date à l'encre noire.

Zafar Moḥammad 'Alī

124

143×93 mm. *Voir fig. 23.* Signé 'amal-e (œuvre de) Zafar Moḥammad 'Alī, daté de 1313/1895. Une branche de rose. Une branche diagonale à plusieurs ramifications avec des feuilles, des fleurs et des épines. Au centre, une rose épanouie est représentée comme un disque autour duquel sont composées six pétales. À gauche sort une jolie fleur en bouton. Sous la branche se trouvent la signature et la date écrites à l'encre noire d'une belle écriture *nasta'liq*.

Les fleurs, surtout la rose, l'iris et la jacinthe ainsi que les oiseaux sont des sujets représentés couramment dans la peinture à laque (peinture couverte de

vernis), surtout au 19^e siècle. On y retrouve la même représentation d'une rose, dont les pétales sont composés autour d'un disque.⁴¹⁰

410 KHALILI, ROBINSON et STANLEY avec la contribution de BAYANI, 1997:vol. 2:169, n° 382.

Table de concordance

<i>N°</i>	<i>Cote</i>	<i>Collection</i>	<i>N°</i>	<i>Cote</i>	<i>Collection</i>
1	M.B. 188	R. v. Mülinen	40	M.M. 268	R. v. Mülinen
2	M.M. 269	J. Fraschina	41	M.M. 270	"
3	Ps. 159	P. Ritter	42	M.M. 228	"
4	Ps. 158	"	43	M.M. 299	"
5	M.M. 257	R. v. Mülinen	44	M.M. 230	"
6	M.B. 104a	H. Moser	45	M.M. 231	"
7	M.B. 104b	"	46	M.M. 232	"
8	M.B. 104c	"	47	M.M. 233	"
9	M.B. 104d	"	48	M.M. 234	"
10	M.B. 104e	"	49	M.M. 235	"
11	M.B. 298	R. v. Mülinen	50	M.M. 236	"
12	M.M. 162	J. Fraschina	51	M.M. 237	"
13	M.M. 165e	"	52	M.M. 201	"
14	M.M. 165c	"	53	M.M. 201	"
15	M.M. 165b	"	54	M.M. 240	"
16	M.M. 165d	"	55	M.M. 242	"
17	M.M. 165a	"	56	M.M. 243	"
18	M.M. 210	R. v. Mülinen	57	M.M. 244	"
19	M.M. 219	"	58	M.M. 245	"
20	M.M. 220	"	59	M.M. 241	"
21	M.M. 221	"	60	M.M. 209	"
22	M.M. 222	"	61	M.M. 208	"
23	M.M. 223	"	62	M.M. 206	"
24	M.M. 224	"	63	M.M. 207	"
25	M.M. 225	"	64	M.B. 73	H. Moser
26	M.M. 226	"	65	M.B. 95c	"
27	M.M. 211	"	66	M.B. 95b	"
28	M.M. 212	"	67	M.B. 95a	"
29	M.M. 213	"	68	M.B. 94	"
30	M.M. 214	"	69	M.M. 164a	"
31	M.M. 215	"	70	M.M. 164a	"
32	M.M. 216	"	71	M.M. 164b	"
33	M.M. 217	"	72	M.M. 163	"
34	M.M. 218	"	73	M.M. 161	"
35	M.M. 263	"	74	M.M. 161	"
36	M.M. 264	"	75	M.M. 171	J. Fraschina
37	M.M. 265	"	76	M.M. 246	R. v. Mülinen
38	M.M. 266	"	77	M.M. 247	"
39	M.M. 267	"	78	M.M. 248	"

<i>N°</i>	<i>Cote</i>	<i>Collection</i>	<i>N°</i>	<i>Cote</i>	<i>Collection</i>
79	Ps. 160	P. Ritter	102	M.M. 260	R. v. Mülinen
80	Ps. 161	"	103	M.M. 261	"
81	M.M. 258	R. v. Mülinen	104	M.M. 262	"
82	M.M. 259	"	105	M.M. 272	"
83	M.M. 250	"	106	M.M. 238	"
84	M.M. 205	"	107	M.B. 297	"
85	M.M. 251	"	108	M.B. 61b	H. Moser
86	M.M. 249	"	109	M.B. 61a	"
87	M.M. 254	"	110	M.B. 274	R. v. Mülinen
88	M.M. 256	"	111	M.B. 275	"
89	M.M. 229	"	112	M.B. 282	"
90	Ps. 162	P. Ritter	113	M.B. 288	"
91	M.M. 239	R. v. Mülinen	114	M.B. 279	"
92	M.M. 271	"	115	M.B. 276	"
93	M.B. 300	H. Moser	116	M.B. 283	"
94	M.B. 103	"	117	M.B. 284	"
95	M.M. 204	R. v. Mülinen	118	M.B. 286	"
96	M.M. 202	"	119	M.B. 287	"
97	M.M. 203	"	120	M.B. 277	"
98	M.M. 227	"	121	M.B. 278	"
99	M.M. 252	"	122	M.B. 280	"
100	M.M. 253	"	123	M.B. 285	"
101	M.M. 255	"	124	M.B. 281	"

Illustrations

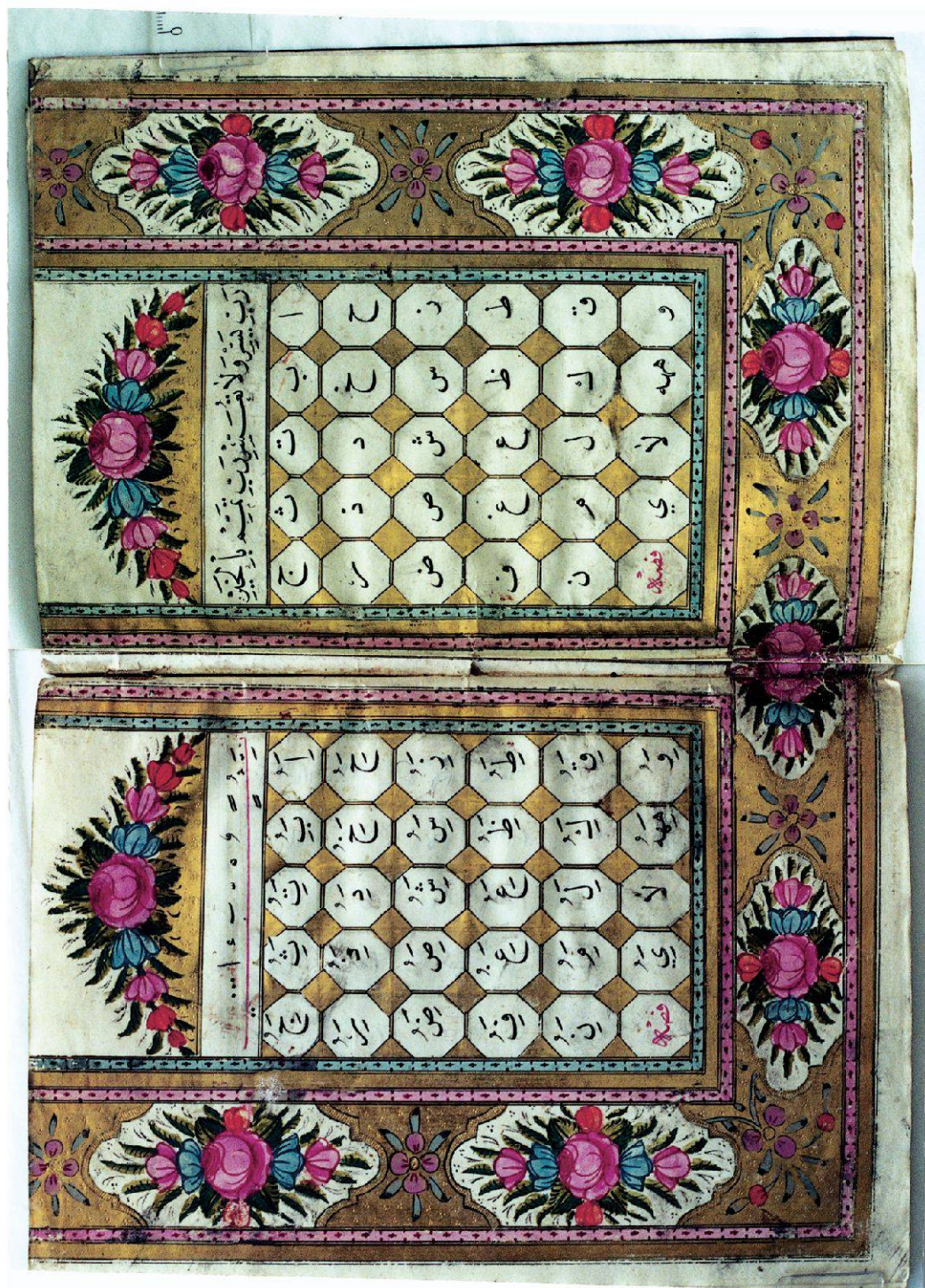


Fig. 1: Le frontispice d'un abécédaire du calligraphe Māgnīsī. Turquie, 1218/1803. M.B. 188, fol. 1v et 2r (n° 1).



Fig. 2: Feuillelet détaché d'un album calligraphié par le père de Moḥammad Zamān. Iran, 1150/1737. M.M. 165e (n° 13).



Fig. 3: Pièce de calligraphie iranienne de Şāḥeb Qalam Afšār Orūmī. Damas, 1300/1882. M.M. 219 (n° 19).



Fig.4: Pièce de calligraphie iranienne de Meškīn Qalam. 1314/1896. M.M. 236 (n° 50).

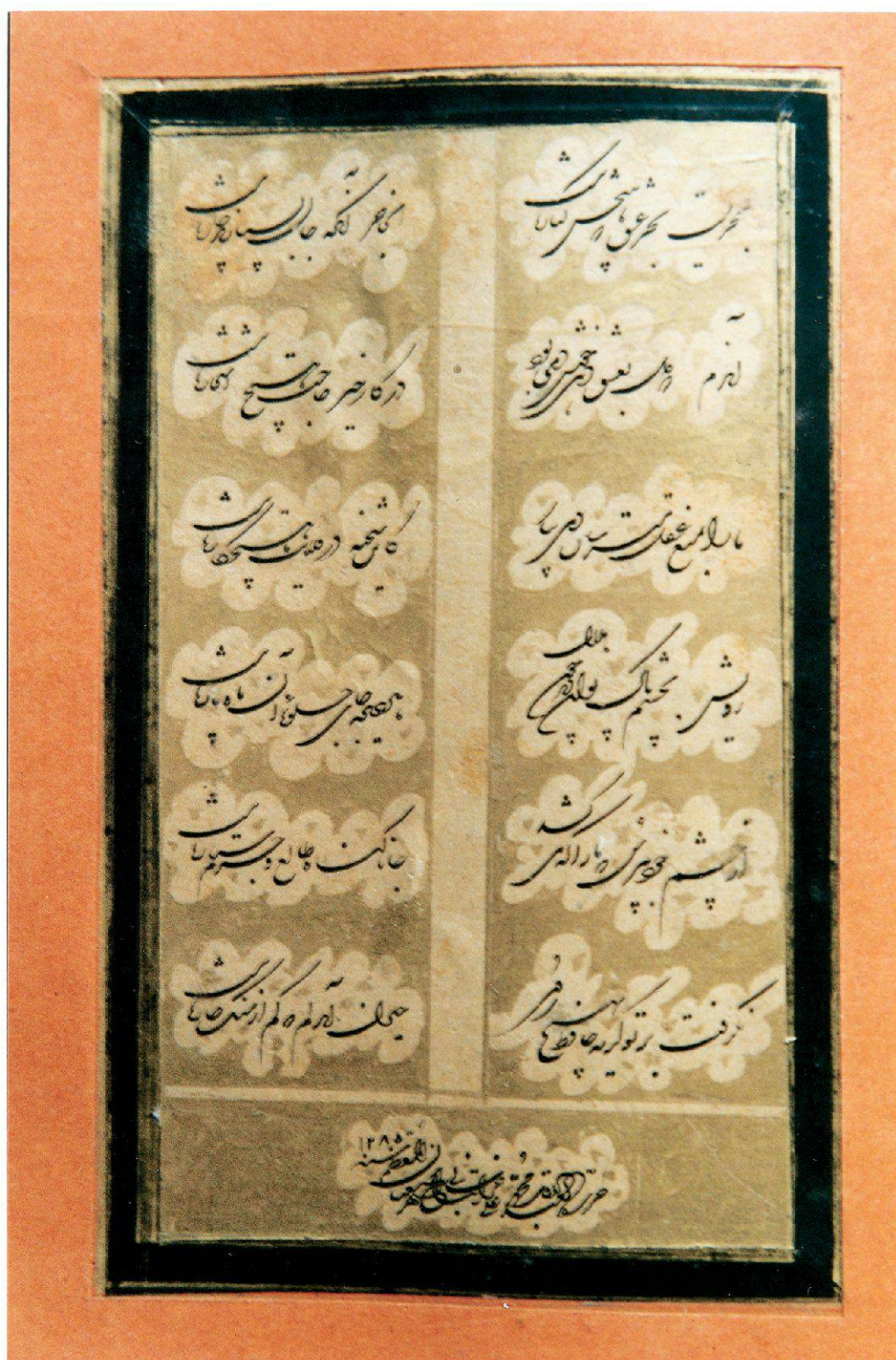


Fig. 5: Pièce de calligraphie de Moḥammad 'Alī Ḥorāsānī. Iran, 1285/1868.
M.M. 209 (n° 60).



Fig. 6: Pièce de calligraphie d'al-Sayyid Esmā'īl Ḥalīmī. Turquie, 1208/1793, Ps. 160 (n° 79).



Fig. 7: Pièce de calligraphie de Moḥammad Šafīq. Turquie, 1286/1869. M.M. 254 (n° 87).



Fig. 8: Oiseau perchant. Pièce à l'angle des doigts du calligraphe iranien Meškīn Qalam (?), vers 1900. M.B. 279 (n° 114).

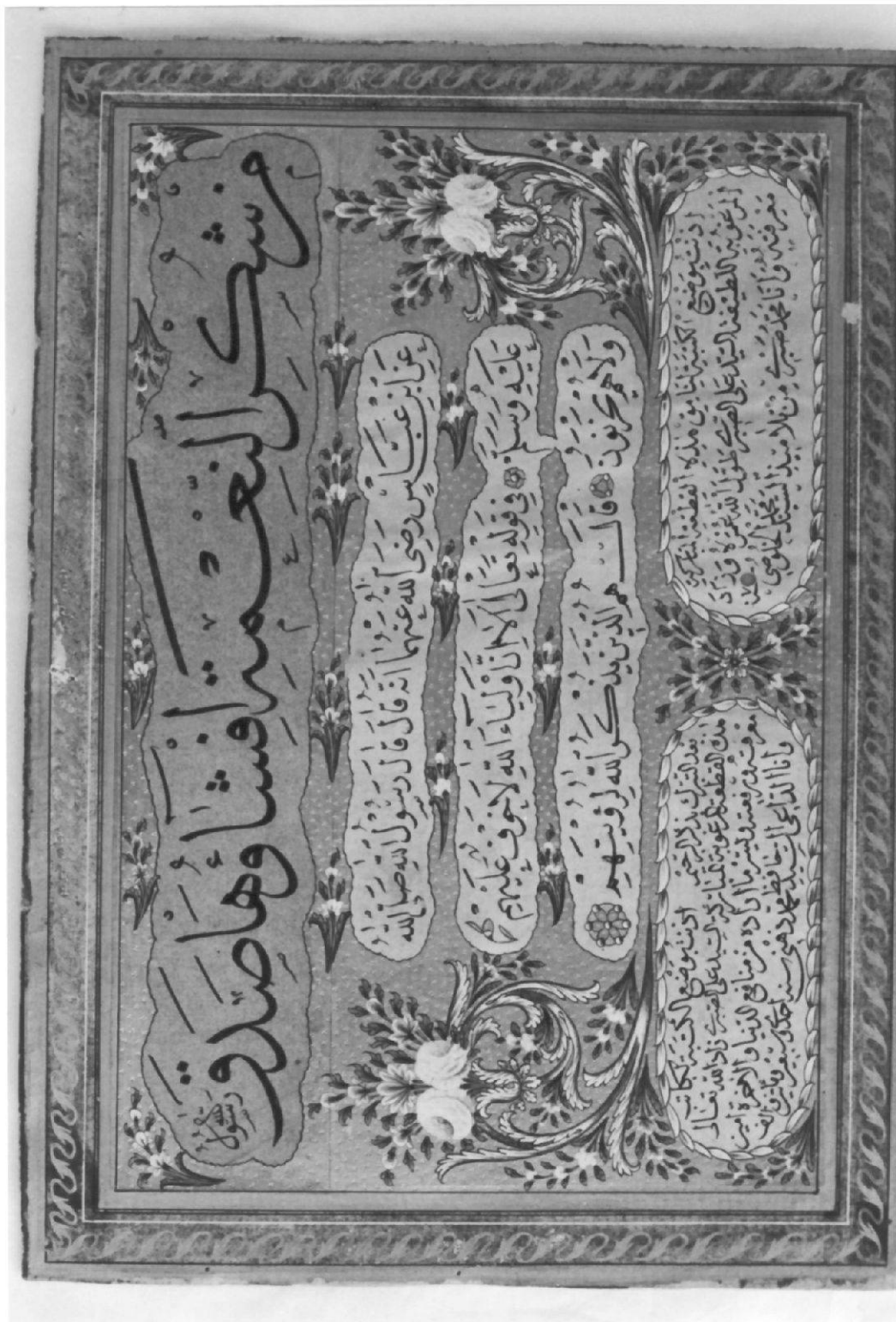


Fig. 9: Le diplôme de calligraphie d'al-Sayyed 'Alī al-Ṣabrī. Turquie, 1271/1854. M.B. 104e (n° 10).

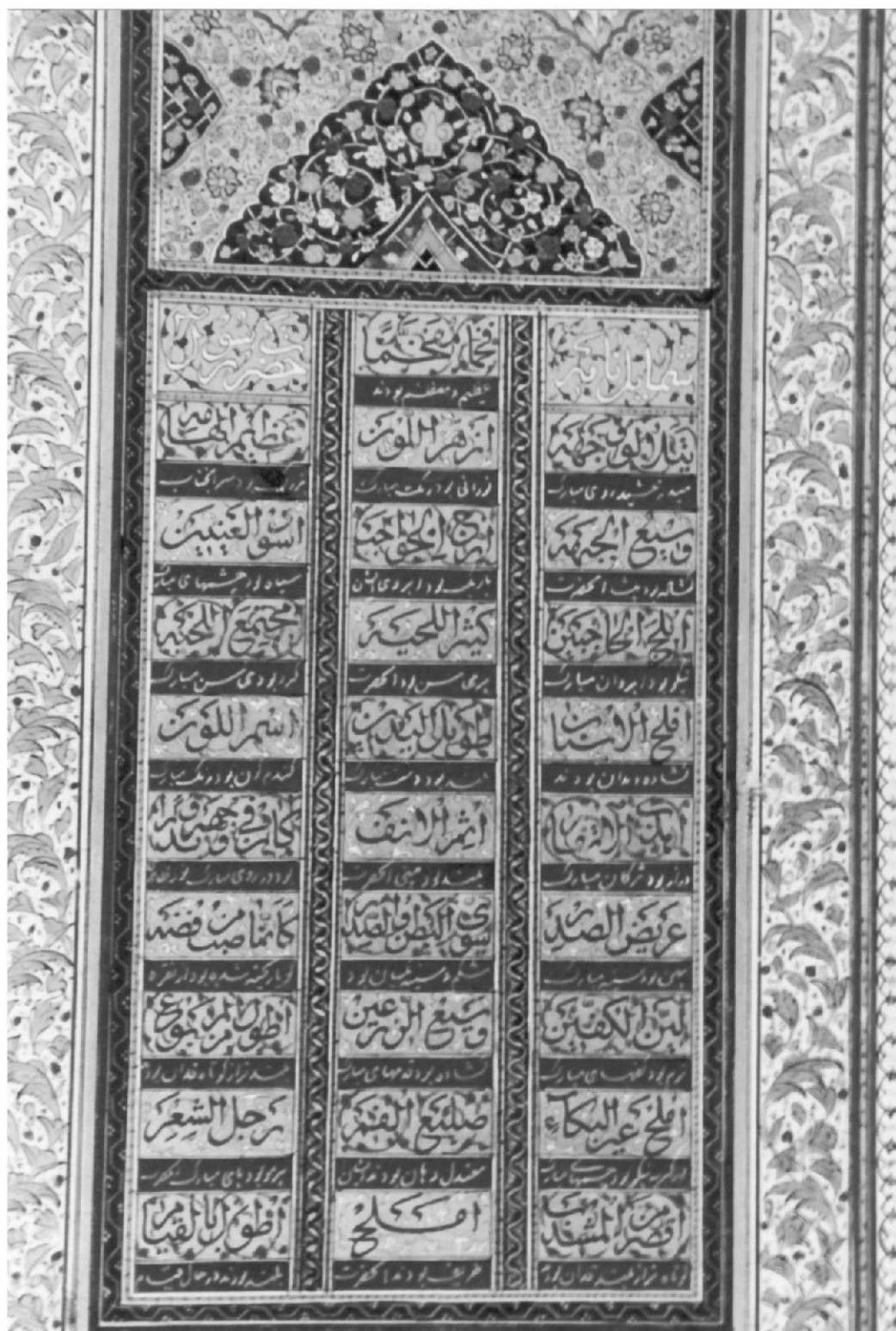
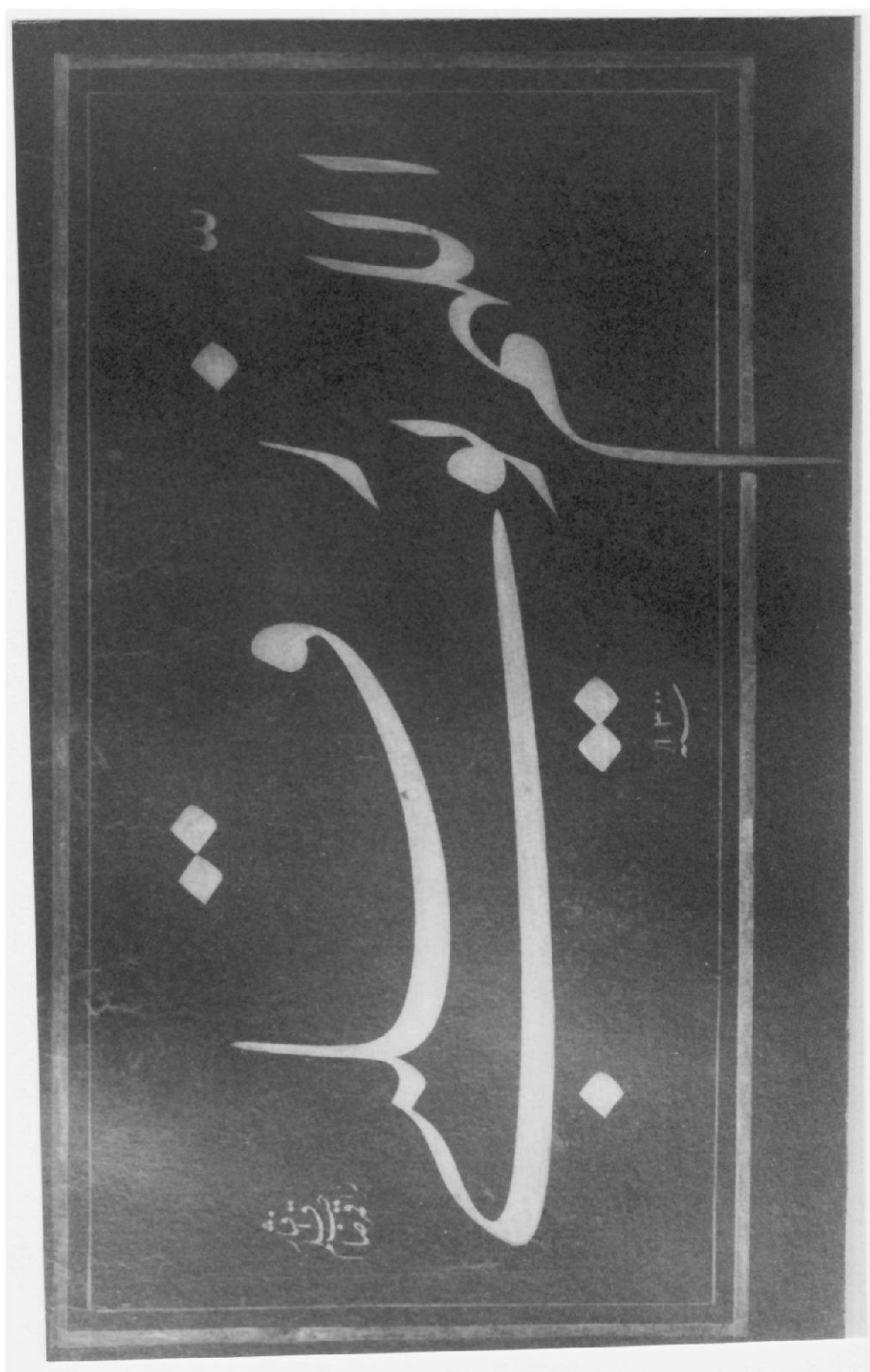


Fig. 10: Le portrait descriptif du prophète. Iran, vers 1860. M.M. 162 (n° 12).



*Fig. 11: Pièce de calligraphie iranienne de Şāḥeb Qalam Afšār, 1300/1882.
M.M. 223 (n° 23).*



Fig. 12: Pièce de calligraphie iranienne de Meškīn Qalam, 1284/1867. M.M. 228 (n° 42).

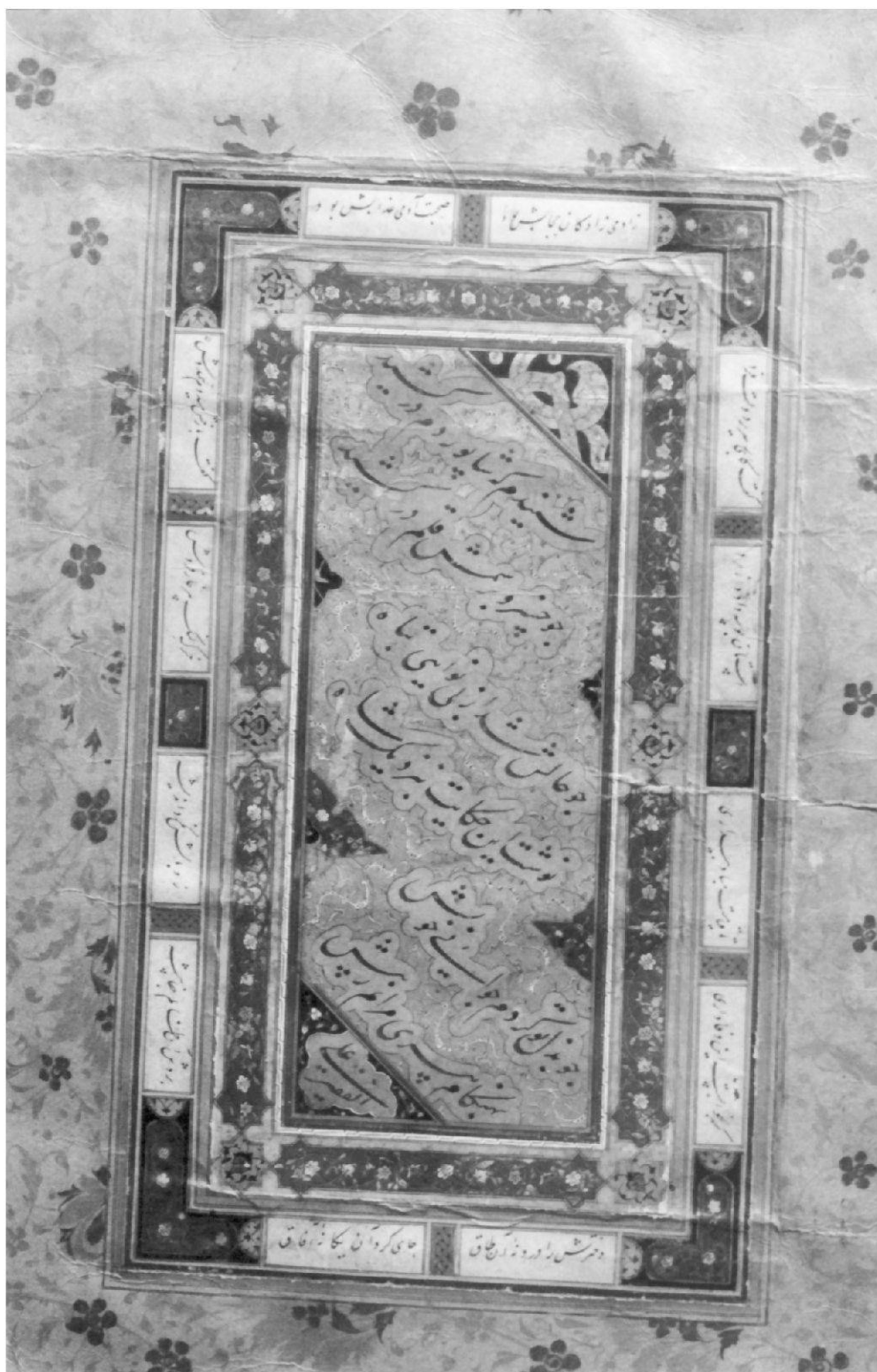


Fig. 14: Feuille détaché d'un album calligraphié par 'Alī. Iran, début du 16^e siècle. M.M. 201 (n° 52).

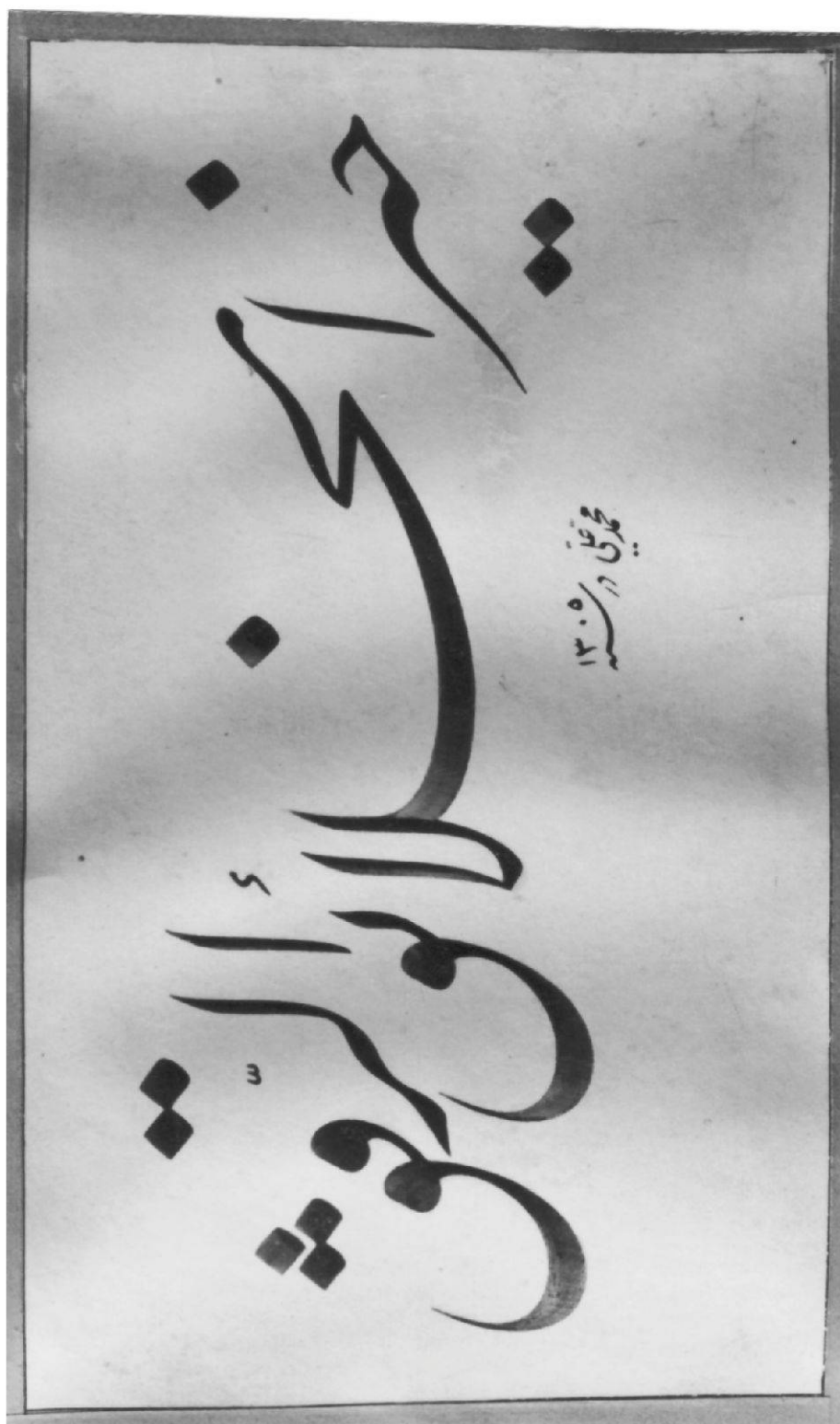


Fig. 15: Pièce de calligraphie iranienne de Moḥammad ‘Alī, 1305/1887. M.M. 240 (n° 54).

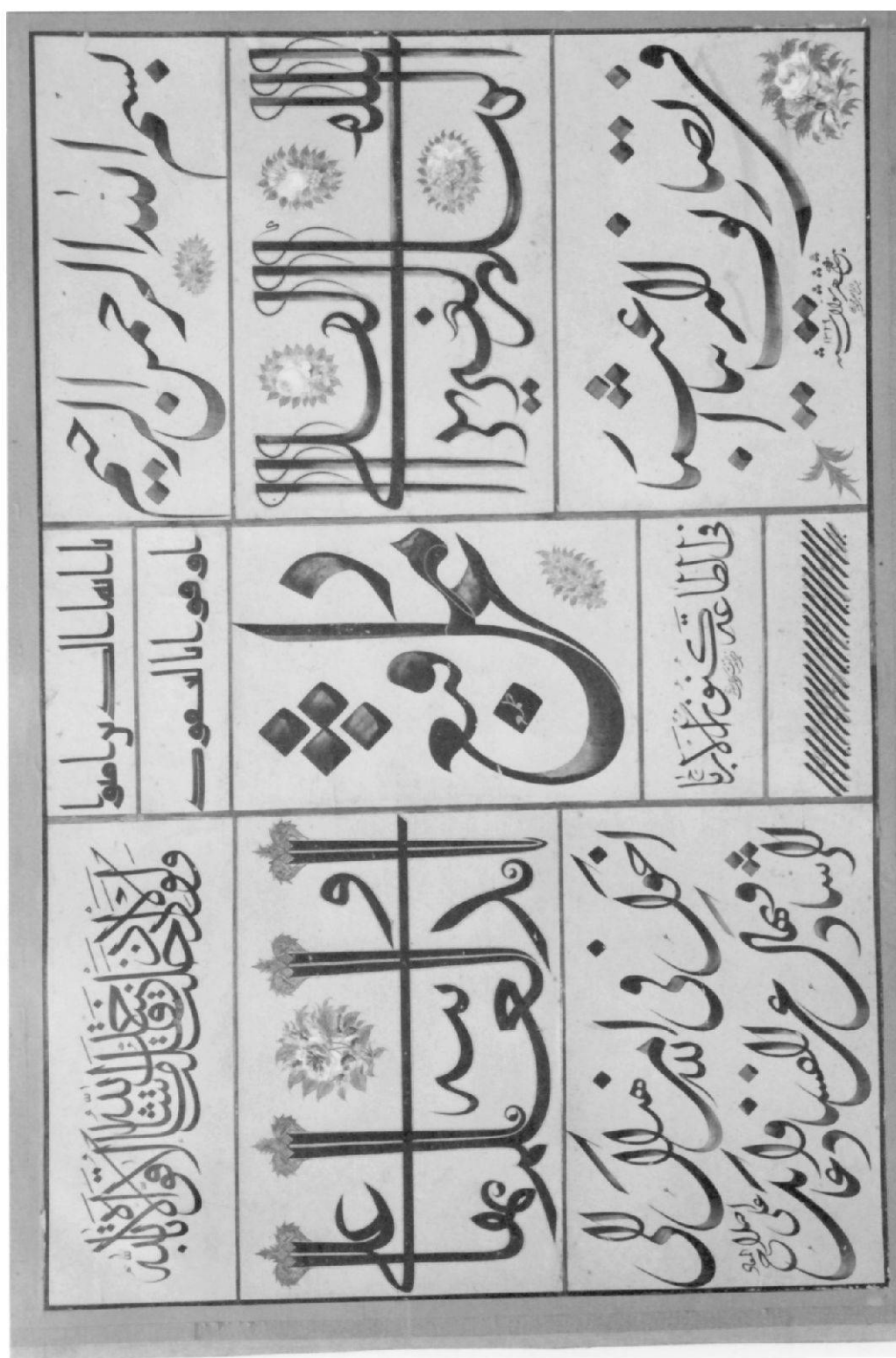


Fig. 16: Pièce de calligraphie iranienne de Moḥammad 'Alī, 1329/1911. M.M. 241 (n° 59).



Fig. 17: Pièce de calligraphie de Moḥammad Asʿad al-Yasārī. Turquie, 1175/1761. M.M. 250 (n° 83).

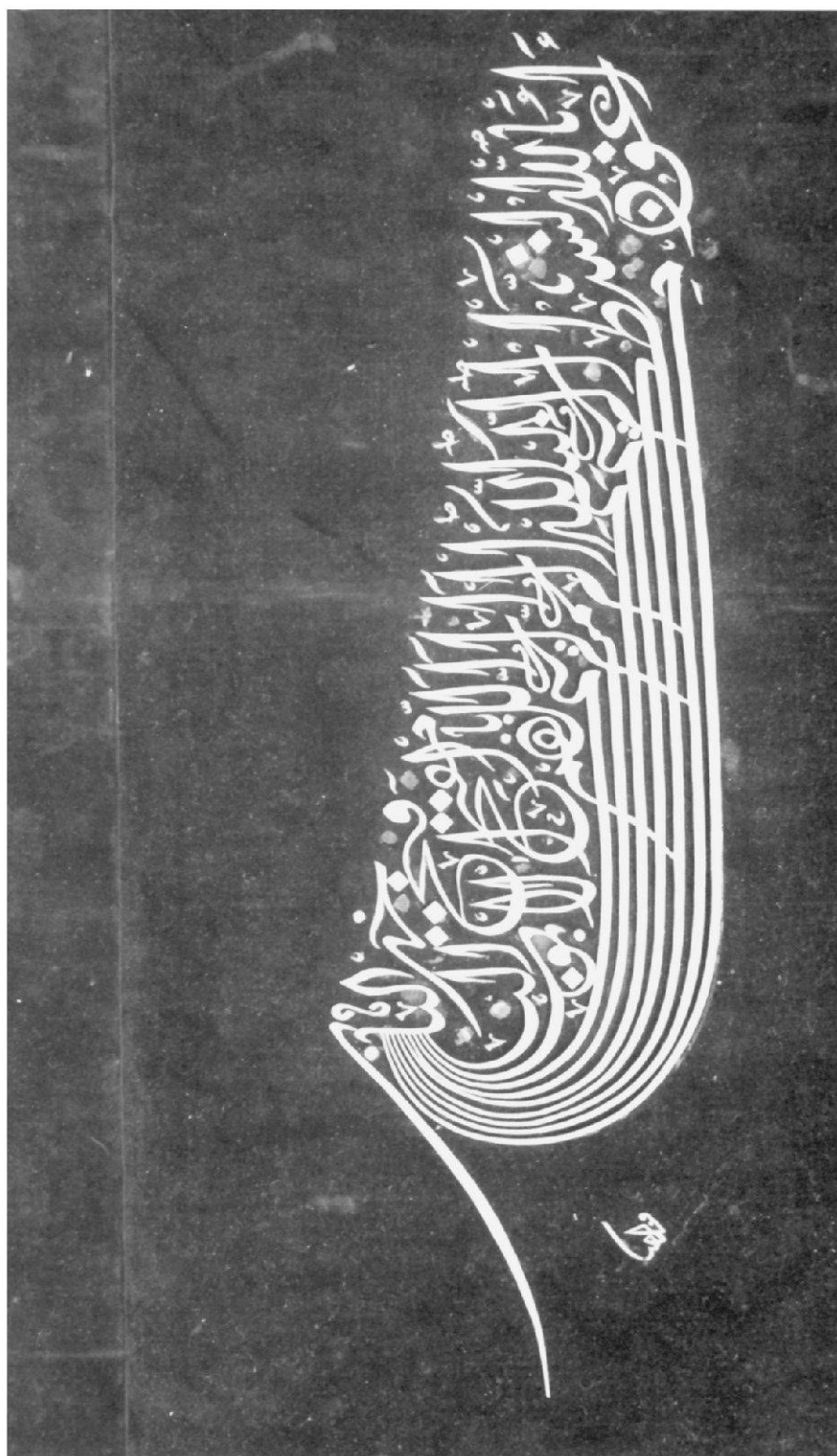


Fig. 18: Écriture découpée dans l'ivoire calligraphiée par Fū'ād. Turquie, vers 1820. M.B. 297 (n° 107).



Fig. 19: Le portrait de Fath-ʿAlī Šāh Qāğār à l’ongle des doigts du calligraphe ʿAlī Akbar. Eşfahān, vers 1820. M.B. 61a (n° 109).



Fig. 20: Plante anthropomorphe à l'ongle des doigts du calligraphe iranien Meškīn Qalam, 1319/1901. M.B. 274 (n° 110).



Fig. 21: Écriture à l'ongle des doigts du calligraphe iranien Moḥammad 'Alī (?), vers 1900. M.B. 283 (n° 116).



Fig. 22: Écriture à l'ongle des doigts du calligraphe iranien Moḥammad 'Alī, 1313/1895. M.B. 284 (n° 117).



Fig. 23: Une branche de rose à l'ongle des doigts du calligraphe iranien Zafar Moḥammad 'Alī, 1313/1895. M.B. 281 (n° 124).

Bibliographie

1. *Ouvrages en langues arabe et persane*

‘ABDĪ BAYG ŠĪRĀZĪ [NAVĪDĪ]

1979 *Ġannat ol-ašmār. Zīnat ol-ōrāq. Šaḥīfat ol-eḥlāṣ* [Le jardin de fruits. La beauté des feuilles. Le livre de dévotion]. Éd. Ab ol-Faḏl Hāšem Oġlī Raḥīm-of. Moscou.

1966 *Maġnūn o Laylī* [Maġnūn et Laylī]. Éd. Ab ol-Faḏl Hāšem Oġlī Raḥīm-of. Moscou.

AFRVAND, Qadīr

1375/1996 *Golčīnī az Qur’ān-hāye ḥaṭṭī Mūze-ye dorān eslāmī* [Sélection des manuscrits du Qur’ān du Musée national, section Islamique]. Éd. par Mūze Melī Īrān. Téhéran.

AFŠĀR, Īraġ

1381/2001 “Maqām-e enġāme dar nosḥe” [Le statut du colophon des manuscrits]. In: *Nāme-ye bahārestān*, n° 1:39–100.

ĀĠDĀŠLŪ, Āyḏīn

2536/1978 *Bargozīde-ī az maġmū’e-ye ḥoṣūṣī-ye Moḥammad ‘Alī Mas‘ūdī* [Une sélection de la collection de calligraphies de Moḥammad ‘Alī Mas‘ūdī]. Catalogue de l’exposition au Musée de Rezā ‘Abbāsī. Téhéran.

AḤSANT, Qāsem

1370/1991 *Tarkīb-e čalīpā* [La composition des pièces de calligraphie en format čalīpā]. Šīrāz.

‘ĀLĪ EFENDĪ, Moṣṭafā

1369/1991 *Manāqeb-e honarvarān* [Les talents des artistes]. Trad. du turc par Tofīq He. Sobḥānī. Téhéran.

AMĪR ḤĀNĪ, Ḥosayn

1379/2000 *Adāb ol-ḥaṭṭ* [Les règles de la calligraphie]. Téhéran.

ARDEKĀNĪ, Ḥosayn Maḥbūbī

1363/1983 *Maġmū’e-ye Mahdī Bayānī* [La collection de calligraphies de Mahdī Bayānī]. Téhéran.

‘AṬṬĀR

1373/1994 *Manteq oṭ-ṭayr* [Le langage des oiseaux]. En fac-similé par Naṣrollāh Pūrġavadī. Téhéran.

BĀBĀ ŠĀH EŞFAHĀNĪ

1380/2001 “Ādāb ol-mašq” [Les règles de la calligraphie]. In: Moḥammad ‘Alī Karīm-zāde Tabrīzī, *Ahvāl va āsar Mīr ‘Emād al-Ḥasanī al-Seyfī al-Qazvīnī* [La biographie et les œuvres de Mīr ‘Emād]. Londres:205–230.

BAYĀNĪ, Mahdī

1363/1984 *Ahvāl va āsar-e ḥ^vošnevīsān. Nasta‘līq nevīsān bā nemūne-hā’ī az ḥotūt-e ḥ^voš* [Les biographies et les œuvres des calligraphes de style nasta‘līq accompagnées de pièces de calligraphie]. 2^e éd. vol. 1. Téhéran.

1363/1984 *Ahvāl va āsar-e ḥ^vošnevīsān. Nash, solṣ, reqā’, šekaste-ye nasta‘līq va nasta‘līq nevīsān bā nemūne-hā’ī az ḥotūt-e ḥ^voš* [Les biographies et les œuvres des calligraphes de styles nash, solṣ, reqā’, šekaste-ye nasta‘līq et nasta‘līq accompagnées de pièces de calligraphie]. 2^e éd. vol. 2. Téhéran.

1368/1989 “Mīr ‘Alī Haravī”. In: MORAQQA’ GOLŠAN. Éd. Farhang-sarā. Téhéran:41-57.

1368/1989 “Mīr ‘Emād al-Ḥasanī”. In: MORAQQA’ GOLŠAN. Éd. Farhang-sarā. Téhéran:73–89.

1368/1989 “Solṭān ‘Alī Mašhadī”. In: MORAQQA’ GOLŠAN. Éd. Farhang-sarā. Téhéran:7–19.

CDS

2000 Nūr 2. *Ġām’ ol-aḥādīs* [Œuvres complètes des ḥādīs]. Qom.

2001 Dorḡ 2. *Ketāb-ḥāne-ye elektoronik še’r fārsī* [La bibliothèque électronique de la poésie persane]. Téhéran.

DĀNEŠ-PAŽŪH, Moḥammad Taqī

1359/1981 “Moraqqa’ sāzī va ḡong nevīsī” [Les albums et les anthologies]. In: *Farḥonde payām. Yādegār nāme-ye ostād Ġolām-Ḥosayn Yūsufī* [La bonne nouvelle. Mélanges offerts au maître Ġolām-Ḥosayn Yūsufī]. Mašhad:149–229.

DĪRYĪN, Ḥamīd

1371/1992 “Goftegō bā Ostād Ḥamīd Dīryīn” [Une interview avec le maître calligraphe Ḥamīd Dīryīn]. In: *Faṣlnāme-ye čalīpā* 1/3:32–57.

‘EMĀD OL-KOTTĀB

1373/1994 “Rasm ol-mašq” [La méthode de la calligraphie]. In: RESĀLĀTĪ. Éd. Ḥamīd-Rezā Qelyč-ḥanī. Téhéran:401–405.

FAŽĀ'ELĪ, Ḥabībollāh

1376/1996 *Ta'lim-e ḥaṭṭ [Enseignement de la calligraphie]*. 7^e éd. Téhéran.

ĠĀMĪ

1317/1939 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. Ḥ. Pežmān, Téhéran.

1341/1963 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. Hāšem Razī, Téhéran.

1379/2000 *Bahārestān va rasā'el-e Ġāmī [Le jardin printanier et les traités de Ġāmī]*. Éd. 'Alā Ḥān Afṣaḥzād, Moḥammad Ġān 'Omar-of et Abū-bakr Zohūr od-Dīn. Téhéran.

ĠĀMĪ [JĀMĪ]

1982 *Lavāyeh [Les Jaillissements de Lumière]*. Texte persan éd. et trad. par Yann Richard. Paris.

ḤĀFEZ

1362–1375/1983–1996 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. Parvīz Nātel Ḥānlārī, 2 vols. 2^e éd. Téhéran.

Ḥ'ĀĠE 'ABD OL-LĀH ANṢĀRĪ

1358/1977 *Soḥanān Pīr-e Harāt [Les paroles de Pīr-e Harāt]*. Éd. Moḥammad Ġavād Šarī'at, Téhéran.

ḤĀĠĪ MĪRZĀ 'ABD OL-MOḤAMMAD ḤĀN ĪRĀNĪ

1345/1927 *Ketāb-e peydāyeš-e ḥaṭṭ va ḥaṭṭātān [Le livre de l'apparition de l'écriture et les calligraphes]*. Egypte.

ḤĀQĀNĪ ŠARVĀNĪ

1333/1954 *Toḥfat ol-Erāḡqayn [La description de voyage de 'Erag 'Aḡam et de 'Erag 'Arab]*. Éd. Yaḥyā Qarīb. Téhéran.

1368/1989 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. Žīyā' od-Dīn Saḡādī. 3^e éd. Téhéran.

HARĀTĪ, Moḥammad Mahdī et Amīn NA'IMĀYĪ 'ĀLĪ

1382/2003 *Karbord-e ḥaṭṭ dar honar-hāye tarsīmī [L'écriture dans les arts graphiques]*. Téhéran.

ḤEKMAT, 'Alī Aṣḡar

1363/1983 *Ġāmī. Motażammen-e taḥqīqāt dar tāriḥ-e aḥvāl va āṣār-e manẓūm va manẓūr-e ḥātām oš-šo'arā Nūr od-Dīn 'Abd or-Raḥmān Ġāmī [Biographie et œuvres de Ġāmī]*. Téhéran.

HELĀLĪ ĠOĠATĀ'Ī

1368/1989 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. Sa'īd Nafīsī. 2^e éd. Téhéran.

HOMĀYĪ ŠĪRĀZĪ EṢFAHĀNĪ, Ġalāl od-Dīn

1375/1996 *Tāriḥ-e Eṣfahān [L'histoire d'Eṣfahān]*. Éd. Māh-doḡt Bānū Homāyī. Téhéran.

KALHOR, Mīrzā Moḥammad Reżā

1371/1992 *Mağmū'eī az hoṭūt [Recueil de calligraphies]*. Éd. Ḥamīd 'Ağamī et Ḥosayn Ġolāmī. Théréan.

KAMĀL HOĞANDĪ

1337/1958 *Dīvān [Recueil des poèmes]*. Éd. 'Azīz Dōlat-ābādī. Tabrīz.

KARĪM-ZĀDE TABRĪZĪ, Moḥammad 'Alī

1369–1370–1376/1990–1991–1996 *Aḥvāl va āsār-e naqqāšān-e qadīm-e Īrān va barḥī az mašāhīr-e negārgar-e Hend va 'Osmānī [Les biographies et les œuvres des anciens peintres en Iran, ainsi que les peintres célèbres de l'Inde et de l'Empire ottoman]*. 3 vols. Londres/Téhéran.

1379/2000 *Qalam-dan va sāyer-e šanāy' roḡanī Īrān [Les écritoirs et les autres artisanats peints de l'Iran]*. Londres.

1380/2001 *Ahvāl va āsar Mīr 'Emād al-Ḥasanī al-Seyfī al-Qazvīnī [La biographie et les œuvres de Mīr 'Emād]*. Londres.

MAĞNŪN RAFĪQĪ HARAVĪ

1373/1994 “Ādāb ol-ḥaṭṭ” [Les règles de la calligraphie]. In: RESĀLĀTĪ. Éd. Ḥamīd-Reżā Qelyč-ḡānī. Téhéran:175–201.

1373/1994 “Rasm ol-ḥaṭṭ” [La méthode de la calligraphie]. In: RESĀLĀTĪ. Éd. Ḥamīd-Reżā Qelyč-ḡānī. Téhéran:31–54.

MAHDĪ-ZĀDE, Moṣṭafā et Ḥosayn RAZZĀQĪ

1369/1990 *Montaḥabī az moraqqa'āt Ketāb-ḡāne-ye Markazī-e Āstān-e Qods-e Rażavī [Extraits des albums conservés à la Bibliothèque centrale d'Āstān-e Qods-e Rażavī]*. Mašhad.

MAKTABĪ ŠĪRĀZĪ

1968 *Laylī o Mağnūn [Laylī et Mağnūn]*. Éd. en fac-similé par Moḥammad Ġa'far Moīn-far. Berne.

MASĠED ĠĀM'Ī, Aḡmad

1377/1998 *Raḡl. Gozīde-ī az nosaḡ-e ḡaṭṭī-e Qur'ān-e karīm [Raḡl. Une selection de manuscrits du Coran]*. Téhéran.

MĀYEL HARAVĪ, Nağīb

1353/1974 *Loğāt va eṣṭelāḡāt-e fann-e ketāb-sāzī [Les termes et les expressions des arts du livre]*. Téhéran.

1372/1992 *Ketāb ārā'ī dar tamadon eslāmī [L'art du livre dans la civilisation islamique]*. Mašhad.

MO'ĪN, Moḥammad

1363/1984 *Farhang-e fārsī [Dictionnaire persan]*. 6 vols. 6^e éd. Téhéran.

MŌLAVĪ

1358/1979 *Kollīyyāt-e divān-e Šams-e Tabrīzī* [Œuvres complètes: Recueil des poèmes de Šams Tabrīzī]. Éd. Badīʿ oz-Zamān Forūzān-far. 7^e éd. Téhéran.

MORAQQAʿ GOLŠAN

1368/1989 *Moraqqaʿ golšan. Se resāle va čahār šarḥ-e aḥvāl az maḡmūʿe maqālāt-e Mahdī Bayānī bā āṣārī az ḥʷoš-nevīssān bozorg* [L'album de fleurs. Trois traités et quatre biographies de Mahdī Bayānī accompagnés des œuvres de grands calligraphes]. Éd. Farhang-sarā. Téhéran.

MUʿĠAM

1936–1965 *Al-muʿġam al-mufahras li-ālfāz al-ḥadīṣ al-nabawī* [Concordance et indices de la tradition musulmane]. Par A. J. Wensinck et al. 6 tomes. Leyde.

NAĠAF Ī, Sayyed Moḥammad Bāqer

1989 *Āṣār-e Īrān dar Meṣr* [L'art iranien en Egypte]. Cologne.

NEZĀMĪ

1363/1984 *Maḥzan ol-asrār* [Le trésor des secrets]. Éd. Behrūz Šervatīyān. Téhéran.

1364/1985 *Laylī o Maḡnūn* [Laylī et Maḡnūn]. Éd. Behrūz Šervatīyān. Téhéran.

1368/1989 *Šaraf nāme* [Le livre de l'honneur]. Éd. Behrūz Šervatīyān. Téhéran.

ŌḤADĪ MARĀĠĪ

1375/1996 *Dīvān* [Recueil des poèmes]. Éd. Saʿīd Nafīsī. 2^e éd. Téhéran.

PARHAM, Sīrūs

1381/2003 “Arzyābī-e ziybāyī šenāḥtī asnād-e tarīḫī” [Mise en valeur esthétique des documents historiques]. In: *Našr-e dāneš*, n° 4:45–48.

QĀŽĪ MĪR AḤMAD MONŠĪ QOMĪ

1352/1972 *Golestān-e honar* [Le jardin fleuri de l'art]. Éd. Aḥmad Sohaylī Ḥʷonsārī. Téhéran.

QURʾĀN

1377/1957 *Qurʾān karīm bā taḡvīd va tarḡome va tafsīr*. Par Moḥammad Kaẓem Moʿezzī. Téhéran.

RESĀLĀTĪ

1373/1994 *Resālātī dar ḥʷoš-nevīsī va honarḥāy-e vābaste* [Des traités sur la calligraphie et les arts avoisinants]. Éd. Hamīd-Rezā Qelyč-ḥānī. Téhéran.

SA'DĪ

1372/1993 *Būstān [Le jardin d'agrément]*. Éd. Ġolām-Ĥosayn Yūsufī. 4^e éd., Téhéran.

1373/1994 *Golestān [Le jardin des fleurs]*. Éd. Ġolām-Ĥosayn Yūsufī. 3^e éd., Téhéran.

1376/1997 *Kollīyyāt [Œuvres complètes]*, d'après l'édition de Moḥammad 'Alī Forūġī. Našr-e dād, Téhéran.

ŠADRĪ, Maḥdī

1378/1999 *Hesāb-e ġommal dar šēr-e fārsī va farhang-e ta'bīrāt-e ramzī [L'arithmétique de ġommal dans la poésie persane et le dictionnaire des interprétations secrètes des datations]*. Téhéran.

SAĠĀDĪ, Sayyed Ġa'far

1378/1999 *Farhang-e eṣṭelāḥāt va ta'bīrāt-e erfānī [Dictionnaire des termes et interprétations mystiques]*. 4^e éd. Téhéran.

SEMSĀR, Moḥammad Ḥasan

1379/2000 *Kāḥ Golestān. Gaṅġīne-ye kotob va nafā'es-e kaṭṭī. Gozīne-ī az šāḥkār-hāye negārgarī va ḥ'ošnevsī [Kāḥ Golestān, Bibliothèque. Chefs-d'œuvre de manuscrits illustrés, d'albums de peintures et de calligraphies]*. Téhéran.

SERĀĠ, Y'aġūb Ben Ḥasan Serāġ Šīrāzī

1376/1996 *Toḥfat ol-moḥebbīn [Cadeau aux amis]*. Présentation: Moḥammad Taqī Dāneš-paġūh. Éd. Karāmat Ra'nā Ḥosaynī et Īraġ Afšār. Téhéran.

SOHĀ, Mīr Žīyā' od-Dīn

1371/1991 "Namāyeš-ġāḥā" [Les expositions]. In: *Faṣl-nāme-ye čalīpā* 1/3:172–179.

SOHRAVARDĪ, Šohāb od-Dīn Yaḥyā [Šayḥ Ešrāq]

1348/1970 *Maġmū'e-ye āṣār-e fārsī [Œuvres complètes en persan]*. Éd. Sayyed Ḥosayn Našr. Téhéran.

TAHMĀSB-PŪR, Moḥammad Reżā

1381/2000 *Nāṣer od-Dīn šāḥ-e 'akās. Pīrāmūn-e tarīk-e 'akāsī-ye Īrān [Le roi photographe, Nāṣer od-Dīn Šāḥ Qāġār. L'histoire de la photographie en Iran]*. Téhéran.

TÉHÉRAN

1382/2004 *Kāḥ-e Šāḥeb-ġerānīyye (1382–1383/2004–2005). Namāyešġāḥ-e asnād va qabāle-hāye Īrānī [Exposition de documents et d'actes de mariage en Iran]*. Téhéran.

ZAYN OD-DĪN, Nāğī

1972 *Badāye' al-ḥaṭṭ al-ʿarabī* [Les beautés de la calligraphie arabe]. Bagdad.

ZOKĀ', Yaḥyā

1376/1997 *Tārīḥ-e 'akāsī va 'akāsān-e pīšgām dar Īrān* [Histoire de la photographie et les premiers photographes en Iran]. Éd. Karīm Emāmī. Téhéran.

1379/2000 *Honar kağaz-borī (qaṭṭā'ī) dar Īrān* [L'art du découpage de papier ou qaṭṭā'ī en Iran]. Téhéran.

1382/2003 *Zendegī va āšār-e ostād Ṣanī ol-Molk* [La vie et les œuvres du maître Ṣanī ol-Molk]. Éd. Sīrūs Parham. Téhéran.

2. Ouvrages en langues européennes

AKIMUSCHKIN, Oleg F.

1964 *Das St. Petersburger Muraqqa'*. Electa, Milan.

ARSEVEN, Celal Esad

1939 *L'art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*. Istanbul.

BAHARI, Ebadollah

1996 *Bihzad. Master of Persian Painting*. Londres.

BALSIGER, Roger N. et Ernst J. KLÄY

1992 *Bei Schah Emir und Khan. Henri Moser Charlottenfels 1844–1923*. Schaffhouse (Suisse).

BLOCHET, Ernest

1932–1933 *Catalogue des manuscrits turcs de la Bibliothèque nationale*. 2 tomes. Paris.

BOSCH, Gulnar, John CARSWELL et Guy PETHERBRIDGE

1981 *Islamic Bindings and Bookmaking*. Chicago.

DAWUD, Y. [Mīrzā Yūḥḥanā Dāvūd Īrānī]

1909–1915 *H. Moser's Collection. Descriptive Catalogue of Persian and Arabic Manuscripts, Book-Covers and Miniatures*. Catalogue dactylographié. Charlottenfels. Londres.

DÉROCHE, François

1995 “Maîtres et disciples: la transmission de la culture calligraphique dans le monde ottoman”. In: *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, n° 75–76:81–90.

DÉROCHE, François et al.

2000 *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Paris.

DIBA, Layla S. et Maryam EKHTIAR (éd.)

1998 *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch 1785–1925*. New York.

DUDA, Dorothea

1983 *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Islamische Handschriften I. Persische Handschriften*. Textband et Tafelband. Vienne.

1992 *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek: Islamische Handschriften II. Die Handschriften in arabischer Sprache*. Textband et Tafelband. Vienne.

ENCYCLOPAEDIA IRANICA

1990 Éd. Ehsan Yarshater. Vol. 6. New York.

ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM

1954–2005 Nouvelle édition. 11 tomes. Leyde.

GENÈVE

1988 Musée d'art et d'histoire. *Calligraphie islamique. Textes sacrés et profanes*. 1988. Lausanne.

1992 Musée Rath. *Jean Pozzi. L'orient d'un collectionneur*. 1992. Par Basil W. Robinson, Afsaneh Ardalan Firouz, Marielle Martiniani-Reber et Claude Ritschard. Genève.

1995 Musée Rath. *L'empire des sultans. L'art ottoman dans la collection de Nasser D. Khalili*. 1995. Par J.M. Rogers. Genève.

GIMARET, Daniel

1988 *Les noms divins en Islam*. Paris.

GRAY, B.

1977 *La peinture persane*. Trad. de l'anglais par Yves Rivière. Genève.

HALDANE, Duncan

1983 *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. Londres.

HURAT, Clément

1908 *Les Calligraphies et les miniatures de l'Orient musulman*. Paris.

JAHDANI, A.

2003 "À propos d'un traité Mamelouk de calligraphie". In: *Manuscripta Orientalia*, n° 4:61–64.

JĀMI

1982 *Les Jaillissements de lumière*. Texte persan éd. et trad. par Yann Richard. Paris.

JUNOD, Benoît

1997 *Les ex-libris de Georges Hantz (1846–1920), Graveur à Genève*. (Catalogue Raisonné). Lausanne.

KARIMZADEH TABRIZI, Mohammad Ali

1999 *Ijazat nameh*. Londres.

KHALILI, Nasser D., B. W. ROBINSON et Tim STANLEY

1996 *Lacquer of the Islamic Lands*. [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, 22]. Part 1. Londres.

KHALILI, Nasser D., B. W. ROBINSON et Tim STANLEY avec la contribution de Manijeh BAYANI

1997 *Lacquer of the Islamic lands*. [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, 22]. Part 2. Londres.

KHATIBI, Abdelkébir et Mohamed SIJELMASSI

1994 *L'Art calligraphique de l'Islam*. Nouvelle édition. Paris.

KLÄY, Ernst J.

1979 "Bern: Abteilung für Völkerkunde des Bernischen Historischen Museums." In: *Ethnologica Helvetica* 2/3, *Völkerkundliche Sammlungen in der Schweiz. Collections ethnographiques en Suisse. Ethnographical collections in Switzerland. Inventaires généraux des musées à Basel, Bern, Genève, Neuchâtel, Zürich*. Éd. par la Commission des musées de la Société Suisse d'Ethnologie SSE/SEG. Berne:173–242.

LA GRANDE ENCYCLOPÉDIE

Éd. Société anonyme de la grande encyclopédie. Tome 31. Paris

LAMEÏ, Mahmoud

2001 *La poétique de la peinture en Iran (XIV^e–XVI^e siècle)*. Berne.

2002 "Les manuscrits illustrés orientaux dans les institutions publiques en Suisse II: Les manuscrits de la Bibliothèque de la Bourgeoisie de Berne". In: *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, n° LVI/2:273–406.

2005 "Les manuscrits illustrés orientaux dans les institutions publiques en Suisse III: Les manuscrits du Musée Historique de Berne 1: Le livre des rois (*Šāhnāme*)". In: *Asiatische Studien/Études Asiatiques*, n° LIX/3:697–795.

LE CORAN

1970 Trad. de l'arabe par Kasimirski. Paris.

LEWIS, Bernard (sous la direction de)

2002 *Le monde de l'Islam*. Trad. de l'anglais par Dominique Le Bourg et Maud Sissung. Paris.

LOUKONINE, Vladimir et Anatoli IVANOV

- 1995 *L'Art Persan. Les étapes du développement de l'art persan du X^e siècle av. notre ère jusqu'au XIX^e siècle*. Trad. par Nerses Davitian. Bournemouth (Angleterre).

MASSIN, Robert et Ségolène LE MEN

- 1986 *Alphabets. Abécédaires*. Catalogue des expositions. Paris.

MOÏNFAR, Mohammad Djafar

- 1966 "Catalogue des manuscrits orientaux". In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, n° XLIII–XLIV:489–514.

MOSER, Henri

- 1885 *À travers l'Asie centrale*. Paris

MOSER [MOSER-SCHOCH], Marguerite

- 1929 *Une vie. Henri Moser Charlottenfels*. Lausanne, Genève, Neuchâtel, Vevey, Montreux, Berne.

MUZERELLE, Denis

- 1985 *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris.

PAL, Pratapaditya

- 1993 *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles.

PARIS

- 1977 Grand Palais. *L'Islam dans les collections nationales*. 1977. Commissaire général: Jean-Paul Roux. Paris.

- 1990 Grand Palais. *Soliman le Magnifique*. 1990. Par Marthe Bernus Taylor, Annie Berthier et al. Paris.

- 1997 Bibliothèque nationale de France. *Splendeurs persanes. Manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*. 1997–1998. Par Francis Richard. Paris.

- 2000 Musée du Louvre. *Calligraphies ottomanes. Collection du musée Sakip Sabancı, Université Sabancı, Istanbul*. 2000. Par M. Uğur Derman. Paris.

- 2001 Bibliothèque nationale de France. *L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*. 2001–2002. Sous la direction de Marie-Geneviève Guesdon et d'Annie Vernay-Nouri. Paris.

- 2002 Institut du monde arabe. *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*. 2002–2003. Sous la direction de Jean-Pierre Digrad. Paris.

PEARSON, James Douglas

- 1971 *Oriental manuscripts in Europe and North America*. Unesco.

PORTER, Yves

1992 *Peinture et art du livre. Essai sur la littérature technique indo-persane*. Louvain.

QĀDĪ AḤMAD MĪR-MUNSHĪ

1959 *Calligraphers and painters*. Trad. du persan par V. Minorsky. Washington.

RICHARD, Francis

1989 “Dīvānī ou Talī‘q: Un calligraphe au service de Mehmet II, Sayyidī Mohammad Monšī”. In: *Les manuscrits du Moyen-Orient. Essais de codicologie et de paléographie*. Actes du colloque d’Istanbul, 1986. Éd. François Déroche. Paris:89–93.

2003 “Autour de la naissance du *nasta‘līq* en Perse: les écritures de chancellerie et le foisonnement des styles durant les années 1350–1400”. In: *Manuscripta Orientalia*, n° 3:8–15.

SAFADI, Yasim Hamid

1978 *Calligraphie islamique*. Trad. de l’anglais par Michel Garel. Paris.

SAFWAT, Nabil F. avec la contribution de Mohamed ZAKARIYA

1996 *The Art of the Pen. Calligraphy of the 14th to 20th Centuries*. [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, 5]. Londres.

SCHIMMEL, Annemarie

1970 *Islamic Calligraphy* (Iconography of Religions XXII, 1). Leyde.

1979 “Poetry and Calligraphy: Thoughts about their Interrelation in Persian Culture”. In: *Highlights of Persian Art*. Éd. Richard Ettinghausen et Ehsan Yarshater. Colorado.

1984 *Calligraphy and Islamic culture*. New York.

SCHMITZ, Barbara

1997 *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*. Avec des contributions de Pratapaditya PAL, Wheeler M. THACKSTON et William M. VOELKLE. New York.

SCHUON, Frithjof

1976 *Comprendre l’Islam*. Paris.

SIMPSON, Marianna Shreve avec la contribution de Massumeh FARHAD

1997 *Sultan Ibrahim Mirza’s Haft Awrang. A Princely Manuscript from Sixteenth-Century Iran*. Washington, D.C.

SIVRY, Sophie de et Laurent BECCARIA

1998 *L’art et l’écriture*. Paris.

- SOHRAVARDÎ, Shihâboddîn Yahyâ, Shaykh al-Ishrâq
 1976 *L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques*. Trad. du persan et de l'arabe par Henry Corbin. Paris.
- STCHOUKINE, Ivan
 1954 *Les peintures des manuscrits Timûrides*. Paris.
 1977 *Les peintures des manuscrits de la "Khamseh" de Nizâmî au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul*. Paris.
- THOMPSON, Jon et Sheila R. CANBY (éd.)
 2003 *Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501–1576*. Milan.
- VERNOIT, Stephen
 1997 *Occidentalism. Islamic Art in the 19th Century*. [The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, 23]. Londres.
- VERSAILLES
 1999 Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon. *Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane*. 1999. Paris.
- WELCH, Anthony
 1979 *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. New York.
- WRIGHT, Elaine
 2003 "The Calligraphers of Šīrāz and the development of *nasta'liq* script". In: *Manuscripta Orientalia*, n° 3:16–26.
- ZELLER, Rudolf
 1939 "IV. Die ethnographische Abteilung". In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, n° XVIII:179–192.
 1940 "IV. Die ethnographische Abteilung". In: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, n° XIX:210–219.

