

BULLETIN DE L'INSTITUT D'ÉGYPTE



TOME XXVI

SESSION 1943-1944



LE CAIRE

IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS

D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

—
1944

UNE PEINTURE DU XII^e SIÈCLE⁽¹⁾

(avec deux planches)

PAR

GASTON WIET.

La collection de miniatures de Son Excellence Chérif Sabry Pacha, que j'ai eu le très grand honneur de faire connaître, vient de s'enrichir d'un morceau de choix, dont j'ai la joie de vous offrir la primeur.

Il s'agit d'une feuille de papier, ornée d'une peinture sur l'une de ses faces, tandis que le verso présente onze lignes d'écriture.

Ces lignes, tracées par quatre mains différentes, n'ont pas été intégralement déchiffrées : des mots ont été lus par-ci par-là et je ne tiendrai compte aujourd'hui que des parties complètes que j'ai pu interpréter.

La ligne 6 offre, en belle écriture d'un coufique légèrement arrondi, le titre d'un ouvrage :

شعر كبير وعزة الخزاعين

Poèmes de Kuthaiyir et 'Azza, de la tribu de Khuza'a.

Je n'ai pas à m'étendre sur le poète Kuthaiyir, ni sur 'Azza à laquelle il voua un amour sans espoir : leurs aventures partagent, avec quelques autres, dans la littérature arabe, le privilège de symboliser les contrariétés amoureuses⁽²⁾.

⁽¹⁾ Communication présentée en séance du 1^{er} mai 1944.

⁽²⁾ PERRON, *Femmes arabes*, p. 241-247 ; BROCKELMANN, *Gesch. d. ar. Literatur*, I, p. 48, et *Supplément*, I, p. 79 ; *Encyclopédie de l'Islam*, I, p. 553 ; II, p. 1237.

A la suite nous lisons, d'une écriture plus cursive, le nom de l'auteur du recueil, inconnu par ailleurs :

لابي ايوب سليمان بن محمد بن ابي ايوب الحرائي

Abu Aiyub Sulaiman, fils de Muhammad, fils d'Abu Aiyub al-Harrani.

Deux gloses poétiques, respectivement de cinq et trois lignes, ont été inscrites par des propriétaires ou des lecteurs de ce manuscrit. Elles encadrent les mentions précédentes. Je n'ai pu déchiffrer que la première partie de la seconde réflexion :

جمع الله بين كل محب وبدا بي فاني مشتاق واسعد مهجتي بجزت دموعي على
الخددين

Que Dieu facilite la réunion des êtres qui s'aiment et qu'Il commence par moi-même, car je suis amoureux, qu'Il remplisse mon cœur de bonheur, car les larmes coulent sur mes joues.....!

C'est au dos de ces suscriptions que l'on trouve une peinture, mesurant 13 centimètres sur 20,5.

Rien de plus simple que cette œuvre : un portrait dans un cadre. L'homme est seul et couvre toute la surface du tableau. Un encadrement décoratif entoure la peinture centrale. Il est formé d'un double ruban, auquel se rattachent, non sans une certaine maladresse, les carrés entrelacés des quatre coins. Il est pourvu de motifs répétés, symétriquement répartis : les quatre angles sont identiques, les bordures latérales également, de même enfin les panneaux supérieur et inférieur.

Nous ne croyons pas qu'il faille, pour l'interprétation de ce tableau, se laisser guider par les fragments assez désespérés qu'on lit au verso, et il n'y a probablement aucun lien entre l'illustration et le texte. Toutefois, cet adolescent, installé sur un trône, est figé dans une attitude triste et méditative, rappelant cette définition : « l'élégie est essentiellement lymphatique. » Et si les oiseaux qui montent la garde à ses côtés procurent un certain ton de familiarité, l'ensemble dégage une impression de douceur mélancolique qui n'est pas dénuée de lyrisme, ne serait-ce

que par le caractère élégant du dessin. Si le personnage n'a aucun attribut de grandeur ni de majesté, c'est qu'il nous apparaît dans un moment de rêverie poétique, et il ne faut pas beaucoup d'imagination pour découvrir sur sa physionomie une expression tendre.

Le costume ne présente aucun ramage trop voyant, et cette simplicité ajoute à la noblesse et au charme de l'œuvre. L'œil n'est pas distrait, comme c'est souvent le cas, par les somptueuses ornements d'une robe qui faisait ressembler l'être humain, pendant les beaux jours de Byzance, à un « mur peint ambulante », suivant la pittoresque description d'un écrivain du IV^e siècle ⁽¹⁾.

Les teintes grises sont peut-être dues à la longue présence de cette feuille de papier dans la terre, qui en a maltraité les couleurs, mais un coloris plus vif, recommandable pour faire sentir des émotions violentes, aurait probablement atténué l'effet de mélancolie que l'on constate aujourd'hui.

Cette miniature est donc d'une tonalité très pâle, sobre et sans variété, rehaussée par les touches éclatantes d'or des parures, mais l'on n'y trouve pas ces larges surfaces dorées, qui sont de mise dans les peintures byzantines. L'or est réservé aux bijoux : un diadème au dos du fauteuil, des boucles d'oreilles, un collier, des brassards et une ceinture.

La stature du personnage central est d'autant plus massive qu'il remplit pleinement l'espace circonscrit par le cadre. Il s'agit d'un jeune homme, assis sur un trône, dont le dossier est décoré d'une couronne, flanquée de deux motifs en équerre. Sa pose est nonchalante ; toutefois les nombreux bijoux que porte cet adolescent lui confèrent un caractère un peu cérémonieux, bien qu'il ne s'agisse pas d'une scène d'apparat. La figure est placide ; pourtant quelques détails permettent d'attribuer à l'intéressé une préoccupation morose, notamment son air rêveur, son coup d'œil terne et sans chaleur.

Un visage assez petit, de forme plutôt ronde, aux joues rebondies, est engoncé dans un cou grassouillet : les lignes de la bouche, du nez, des sourcils, épais et sans courbure, forment un groupement harmonieux.

⁽¹⁾ André MICHEL, *Histoire de l'art*, I, p. 162, 254 ; DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, p. 5.

La tête est tournée de trois-quarts et le regard oblique se perd dans le vague à travers des yeux en amande. De longs cheveux ondulés, un peu roux, descendent de part et d'autre, sur le collet de l'habit qui recouvre des épaules tombantes.

Le corps n'est pas d'excellentes proportions et le buste est beaucoup trop démesuré. Ce dédain des dimensions relatives, avec l'élongation de la partie supérieure, est d'ailleurs un phénomène courant dès la période byzantine. Le buste allongé n'est pas non plus un fait isolé dans l'art de l'époque islamique, et l'on peut citer les fameuses danseuses des fresques de Samarra ⁽¹⁾. Évidemment, nous avons là un corps d'un certain type. Balzac, qui avait des théories sur tout, estimait que la race humaine d'Orient offre un buste magnifique, parce que le calme est constant chez des hommes qui méprisent le mouvement et l'ont en horreur.

La main gauche est repliée sur la poitrine et semble tenir une coupe, peut-être un vase de fleurs, tandis que l'autre pend le long du corps et disparaît sous la manche : donc aucun geste de majesté. Pourtant il s'agit probablement d'un souverain, car la couronne du trône nous invite à le penser. L'artiste a voulu évoquer un moment d'intime abandon : il n'y a pas là, et c'est remarquable, un souci commun aux arts sassanide, byzantin et islamique, de conserver la dignité impériale. Avons-nous la réalité d'un portrait ou est-ce une figure symbolique ? Il convient de penser à la mode byzantine, qui consistait à représenter, sur les monnaies notamment, l'empereur sous la figure d'un adolescent imberbe.

Je dois maintenant exposer une singularité et si je m'y attarde plus que de raison, c'est qu'ayant eu l'occasion de voir l'original, j'ai le devoir de ne laisser aucun doute dans l'esprit du lecteur qui ne disposera que d'une reproduction. J'avais d'abord cru que les jambes étaient écartées par un dessein prémédité, l'artiste ayant eu besoin de cette posture pour mettre en valeur une conception originale, celle de suggérer une nappe d'eau par le seul reflet de la tête et des épaules de l'adolescent, qu'on découvre renversées dans l'espace laissé libre entre les jambes.

⁽¹⁾ *Staatliche Museen Berlin*, fig. 19 ; KÜHNEL, *Islam. Kunst*, fig. 390 ; *Histoire universelle des arts, Arts musulmans*, fig. 21 ; ETTINGHAUSEN, *Painting, Ars Islamica*, IX, fig. 1 ; AHMAD TAYMOUR, *Painting*, pl. 6.

Cette hypothèse ne résiste pas à l'examen, car les boucles de cheveux se retrouvent sur les bandes du pantalon. Il fallait alors étudier si la feuille n'avait pas été pliée assez longtemps pour que le dessin de la partie supérieure fût calqué dans le bas. Mais contre cette idée militent deux ordres de faits : 1^o aucun autre détail du haut, en dehors du buste, n'apparaît dans la zone inférieure ; 2^o la pliure que l'on peut constater vers le centre ne fait pas coïncider exactement les deux têtes. Force est donc de se rabattre sur une explication banale. Le peintre a commencé par la tête du bas, puis, mécontent de son esquisse, a tourné la feuille pour suivre un meilleur programme, prévoyant un trône et un diadème.

La tunique, très longue, pincée à la taille, descend jusqu'aux genoux ; elle est d'une teinte vieux rose ; les manches sont largement évasées aux poignets, et la position des genoux étale singulièrement cette robe.

Elle est parsemée de motifs cruciformes, au milieu desquels se retrouve, en ton plus foncé, une petite croix. Ainsi, un personnage de Samarra porte une tunique ornée de cercles au centre desquels est inscrit un gros point ⁽¹⁾. Déjà une longue robe décorée de croix existe dans des peintures du Turkestan chinois, qui datent du VII^e siècle ⁽²⁾.

La tradition de cette ornementation se maintiendra dans l'habillement de certains petits figurants des céramiques de Rhagès. C'est ainsi qu'on verra des robes agrémentées de pois ⁽³⁾, parfois disposées en forme de

⁽¹⁾ TAYMOUR, *Painting*, pl. 7 ; cf. *Survey of Persian Art*, V, pl. 707, 714.

⁽²⁾ SEYRIG, *Antiquités syriennes*, Syria, XVIII, p. 12.

⁽³⁾ BAHRAMI, *Recherches sur les carreaux de revêtement*, fig. 58-59 ; KÜHNEL, *Islam. Kleinkunst*, fig. 49, 63 ; MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1^{re} éd., fig. 208 ; 2^e éd., II, fig. 339 ; HOBSON, *Islam. Pottery*, fig. 47 ; KOECHLIN et MIGEON, *Cent planches*, pl. XIX ; *Collection M. D.*, Paris 1911, n^o 44 ; *Collection Engel-Gros*, n^{os} 66, 88 ; GANZ, *Oeuvre d'un amateur d'art*, pl. 21 ; *Collection Eumorfopoulos* n^{os} 12, 13, 53 ; GLÜCK et DIEZ, *Kunst des Islam*, pl. 402 ; ZAKI HASSAN, *Funun iraniya*, pl. 93 ; *Collection Kelekian*, pl. 22, 43, 44 ; MIGEON, *Or. musulman, Cristaux*, pl. 26 ; *Collection J. M.*, Paris 1922, pl. VII, IX, XI ; *Collection Porcher-Labreuil*, pl. III ; *Survey of Persian Art*, II, p. 1307, 1375 ; V, pl. 632, 633, 635, 637, 641, 642, 644, 646, 650, 652, 691.

Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXVI.

triangles ⁽¹⁾; on reconnaîtra même des croix analogues à celles de la peinture que nous étudions ⁽²⁾. Mais je désire surtout attirer l'attention sur la présence de ces croix dans le costume du fameux buveur des fresques découvertes naguère au Vieux-Caire ⁽³⁾.

L'échancrure du col, en demi-hexagone, est un décolleté assez rare, qu'on rencontre dans quelques faïences égyptiennes ⁽⁴⁾.

Le diadème est garni d'une frise de palmettes en forme de cœur. Ces sortes de palmettes n'avaient pas été ignorées des ornemanistes sassanides ⁽⁵⁾, et on les trouve sur certaines poteries archaïques de la Perse ⁽⁶⁾, dans la décoration omeyyade de Jérusalem ⁽⁷⁾ et en abondance dans les stucs et les céramiques de Samarra ⁽⁸⁾. On note leur présence dans les faïences fatimides ⁽⁹⁾, et il faut principalement remarquer la frise majes-

⁽¹⁾ *Revue des Arts asiatiques*, X, pl. LXVII; KÜHNEL, *Islam. Kleinkunst*, fig. 65; *Collection Eumorfopoulos*, n° 12, 53; ZAKI HASSAN, *Funun iraniya*, pl. 84, 93; *Collection Kelekian*, pl. 14, 42; MIGEON, *Or. musulman, Cristaux*, pl. 23; *Collection J. M.*, Paris 1922, pl. IX, X; *Survey of Persian Art*, V, pl. 637, 639, 641-644, 648, 650.

⁽²⁾ *Collection Kelekian*, pl. 28, 29; *Collection Engel-Gros*, n° 88; GANZ, *Oeuvre d'un amateur d'art*, pl. 23; ZAKI HASSAN, *Funun iraniya*, pl. 78; *Survey of Persian Art*, V, pl. 693, 707, 712, 721.

Une selle de cheval (*Collection Kelekian*, pl. 27).

L'étoffe d'un trône (*Survey of Persian Art*, V, pl. 707).

Le fameux plat de la collection Eumorfopoulos (*Répertoire d'épigraphie musulmane*, X, n° 3672 et p. 274; *Collection Eumorfopoulos*, n° 59; ZAKI HASSAN, *Funun iraniya*, pl. 87).

⁽³⁾ ZAKI HASSAN, *Taswir*, pl. 1; WIET, *Album de l'exposition d'art persan*, pl. 52; WIET, *Guide sommaire*, pl. 7; *Syria*, XVI, p. 309; ZAKI HASSAN, *Kunuz al-Fatimiyyin*, pl. 5; TAYMOUR, *Painting*, p. 153.

⁽⁴⁾ *Céramique égyptienne*, pl. 18; ALY BAHGAT et MASSOUL, *Céramique musulmane*, pl. XXVII; BUTLER, *Islam. Pottery*, pl. XXXVIII.

⁽⁵⁾ *Survey of Persian Art*, I, p. 617, 623.

⁽⁶⁾ *Survey of Persian Art*, V, pl. 555-556.

⁽⁷⁾ *C. I. A., Jérusalem*, II, p. 245; CRESWELL, *Muslim Architecture*, I, p. 212, 214.

⁽⁸⁾ HERZFELD, *Wanschmuck der Bauten von Samarra*, p. 21, 22, 44, 47, 70, 97, 98, 135, pl. XIV, XXXV, LV; SARRE, *Keramik von Samarra*, p. 13; STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, fig. 91, 151.

⁽⁹⁾ *Céramique égyptienne*, pl. 6, 7, 9; ALY BAHGAT et MASSOUL, *Céramique musulmane*, pl. VIII.

tueuse se développant sur la panse d'un vase célèbre qui, de la collection Fouquet a passé à la collection Kelekian ⁽¹⁾.

Les carrés entrecroisés constituent une figure géométrique si primitive et si naturelle qu'il serait imprudent de rechercher à leur sujet un réseau d'influences. Bornons-nous à signaler que ce motif est populaire bien avant l'Islam, puisqu'on le voit sur des tissus de Palmyre ⁽²⁾, dans des sculptures et des mosaïques byzantines ⁽³⁾, dans un manuscrit byzantin de Dioscoride ⁽⁴⁾, dans des étoffes coptes ⁽⁵⁾. Les ornemanistes musulmans l'utilisent à Damas et à Cairouan ⁽⁶⁾ ainsi qu'en Perse ⁽⁷⁾. On s'aperçoit facilement qu'il donnera naissance à l'étoile persane à huit rais ⁽⁸⁾.

Dans les deux bandes latérales, parmi de minces feuillages, sont perchés trois perroquets superposés en des poses symétriques. Ces volatiles, au plumage vert et à la queue pointue, retournent la tête d'un geste gracieux, suivant une formule habituelle, dont il serait fastidieux d'énumérer les nombreux exemples. Ainsi les quatre perroquets des angles tournent le dos au centre du tableau, vers lequel ils regardent, les deux perroquets intermédiaires prennent une attitude contraire. Leurs pattes frêles sont familières dans l'art copte ⁽⁹⁾. L'artiste a déployé dans cette partie de son

⁽¹⁾ *Collection Fouquet*, pl. XIV; *Art of Egypt*, pl. 337; KOEHLIN et MIGEON, *Cent planches*, pl. VII; ZAKI HASSAN, *Kunuz al-Fatimiyyin*, pl. 31; KÜHNEL, *Islam. Kunst*, fig. 412; MIGEON, *Manuel*, 1^{re} éd., fig. 225; 2^e éd., II, fig. 332; BUTLER, *Islam. Pottery*, pl. XXV-XXVI; MIGEON, *Arts musulmans*, pl. LVII; KÜHNEL, *Islam. Kleinkunst*, fig. 71; PEZARD, *Céramique*, pl. CXLV.

⁽²⁾ PFISTER, *Textiles de Palmyre*, pl. VI; PFISTER, *Nouveaux textiles*, p. 19, fig. 7.

⁽³⁾ DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, fig. 91; PEIRCE et TYLER, *Art byzantin*, II, pl. 19.

⁽⁴⁾ DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, fig. 112; André MICHEL, *Hist. de l'art*, I, p. 208.

⁽⁵⁾ ERRERA, *Catalogue d'une collection de tissus*, n^o 65, 173; APOSTOLAKI, *Koptika Yphasmata*, fig. 49.

⁽⁶⁾ CRESWELL, *Muslim Architecture*, I, p. 116; II, pl. 86 A, 89; STRZYGOWSKI, *Altai-Iran*, pl. X; STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst*, fig. 115.

⁽⁷⁾ *Survey of Persian Art*, III, p. 2010.

⁽⁸⁾ Voir une étoile dans laquelle ce motif est inscrit (BUTLER, *Islam. Pottery*, pl. LX).

⁽⁹⁾ STRZYGOWSKI, *Koptische Kunst*, fig. 233; PEIRCE et TYLER, *Art byzantin*, II, pl. 57, 59. Voir un dessin du Musée arabe: WIET, *Un dessin*, *Bull. Institut d'Égypte*, XIX, pl. 1; Nancy PENCE, *Islamic textiles*, fig. 99; ZAKI HASSAN, *Kunuz Fatimiyyin*, pl. I.

œuvre toutes les ressources de son étonnante virtuosité et il a donné un ensemble d'un raffinement exquis. Tous les éléments en ont été exécutés avec une particulière prédilection, comme pour opposer une note gaie et pittoresque à la gravité un peu froide du morceau principal. Les frises d'oiseaux dans des bandes latérales sont dans la tradition mésopotamienne⁽¹⁾.

En haut et en bas, deux lièvres à longues oreilles, couchés, nous apparaissent en silhouettes barbouillées de lie, parce que les couleurs ont déteint.

Le lièvre est un animal fréquemment représenté dans les arts de l'Égypte. Nous ne prétendons pas que les artistes iraniens n'aient jamais pris le lièvre comme modèle et nous n'ignorons surtout pas le beau lièvre en bronze d'époque sassanide conservé au Musée de l'Ermitage⁽²⁾. On le rencontre également dans la décoration de Samarra⁽³⁾, et certaines pièces de céramique persane ou mésopotamienne de haute époque en offrent des spécimens de classe⁽⁴⁾.

Mais il semble se trouver plus souvent dans les œuvres égyptiennes que dans d'autres. Il était déjà cher aux artistes coptes, qui le mettaient sur leurs étoffes⁽⁵⁾ et leurs manuscrits⁽⁶⁾. Il deviendra un poncif habituel sous les Fatimides, aussi bien sur la céramique⁽⁷⁾, sur les filtres de

(1) HERZFELD, *Malereien von Samarra*, p. 39 et pl. XXV.

(2) ORBELI et TREVER, pl. 85.

(3) HERZFELD, *Malereien von Samarra*, p. 26, 29.

(4) PÉZARD, *Céramique*, p. 50, 108, pl. XXIII, XXIV, LXXVII, LXXVIII, CXVI (pièce actuellement au Musée arabe du Caire, n° 14653), CXXII, CXLVII; *Survey of Persian Art*, V, pl. 596, 608; GLÜCK et DIEZ, *Kunst d. Islam*, pl. 396; MIGEON, *Or. musulman, Cristaux*, pl. 14; GROUSSET, *Civilisations*, I, p. 160.

(5) D'HENNEZEL, *Pour comprendre les tissus d'art*, fig. 17, 18; ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, n° 84, 154, 159, 161, 168, 169, 188, 190; D'HENNEZEL, *Le Musée des Tissus*, p. 21; KELEKIAN, *Important documents of coptic Art*, New-York; PEIRCE, *Art byzantin*, I, pl. 168; II, pl. 21; GERSPACH, *Tapisseries coptes*, fig. 6, 68, 69, 85, 142; APOSTOLAKI, *Koptika Yphasmata*, fig. 43, 53, 62, 63, 82.

(6) SIMAIKA PACHA, *Guide du Musée copte*, pl. XVI.

(7) GROUSSET, *Civilisations*, I, p. 166; MIGEON, *Or. musulman, Cristaux*, pl. 19; *Céramique égyptienne*, pl. 24, 26, 27, 76; ALY BAHGAT et MASSOUL, *Céramique musulmane*, pl. XII, XVI; ZAKI HASSAN, *Kunuz Fatimiyin*, pl. 29; MIGEON, *Manuel*, 1^{re} éd., fig. 230; 2^e éd., II, fig. 336; *Collection Fouquet*, pl. XV. — Voir : STEAD, *Fantastic Fauna*, pl. 116-134.

gargoulettes⁽¹⁾, sur les bois et les ivoires⁽²⁾, que sur les tissus⁽³⁾, de même qu'il sera représenté en métal⁽⁴⁾.

Reste à préciser la date et l'origine de cette peinture et c'est pour aboutir à une conclusion approximative que nous avons examiné les détails décoratifs. Pris en particulier, chacun des rapprochements n'est sans doute pas convaincant, mais ils forment un faisceau qui permet d'étayer l'hypothèse d'une œuvre égyptienne, peinte sous les Fatimides, au XI^e ou au XII^e siècle.

« La miniature, a-t-on écrit, est un art de l'Égypte pharaonique, développé par les Alexandrins⁽⁵⁾ ». Déjà un fragment de papyrus en provenance d'Ashmunain, et daté du IV^e-X^e siècle, a conservé le portrait d'un souverain, assis sur le trône, avec le geste sassanide de la main repliée et tenant une coupe ; et, dans la seule bande latérale qui reste, on voit des oiseaux affrontés⁽⁶⁾. A la même époque et sur un autre papyrus, on rencontre les carrés entrecroisés, y compris les boucles des coins⁽⁷⁾.

Des peintres vivaient en Égypte sous les Fatimides. Quatre noms nous ont été transmis par la littérature : ce sont Kutami et Nazuk, élèves des peintres de l'école de Basra, puis Kusair et Ibn 'Aziz. Mais ils devaient

⁽¹⁾ ALY BAHGAT et MASSOUL, *Céramique musulmane*, pl. LIX ; OLMER, *Filtres*, pl. LIX, LX.

⁽²⁾ MARÇAIS, *Figures d'hommes, Mélanges Maspero*, III, p. 256 ; GLÜCK et DIEZ, *Kunst d. Islam*, pl. 467, 485 ; WIET, *Guide sommaire*, pl. 3 ; WIET, *Album du Musée arabe*, pl. 38 ; ZAKI HASSAN, *Kunuz Fatimiyin*, pl. 46, 56, 57 ; TAYMOUR, *Painting*, pl. 10 ; WIET, *Album de l'expos. d'art persan*, pl. 40 ; MIGEON, *Manuel*, 1^{re} éd., fig. 127, 131 ; 2^e éd., I, fig. 119, 150 ; ALY BAHGAT et GABRIEL, *Fouilles de Fostat*, pl. XXVI, XXVIII ; PAUTY, *Bois sculptés*, pl. XXXV, XXXVI, XXXVII, XLVIII-L, LVIII.

⁽³⁾ KOEHLIN et MIGEON, *Cent planches*, pl. LVI ; WIET, *Album du Musée arabe*, pl. 82 ; ZAKI HASSAN, *Kunuz Fatimiyin*, pl. 12 ; KENDRICK, *Muhammadan Textiles*, pl. I ; MIGEON, *Manuel*, 2^e éd., II, fig. 415 ; NANCY PENCE, *Islamic Textiles*, fig. 14, 60, 81, 87 ; KÜHNEL, *Islam. Stoffe*, pl. 4-6, 10, 12, 13, 17, 18, 28 ; ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes*, n^{os} 409, 410.

⁽⁴⁾ MIGEON, *Manuel*, 2^e éd., I, fig. 187 ; MIGEON, *Arts musulmans*, pl. XLIV.

⁽⁵⁾ ANDRÉ MICHEL, *Hist. de l'art*, I, p. 207 ; DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I, p. 75.

⁽⁶⁾ ARNOLD et GROHMANN, *Islamic Book*, pl. 4.

⁽⁷⁾ ARNOLD et GROHMANN, *Islamic Book*, pl. 7.

foisonner, puisque dès le v^e siècle de l'hégire on avait dû composer un *Répertoire des Peintres*, ouvrage que les manuels s'obstinent à attribuer à tort à Makrizi ⁽¹⁾. Retenons en outre ce détail qu'un ministre fatimide de la même période, Yazuri, aimait à feuilleter les manuscrits à peintures.

Cette découverte est très importante, non seulement par sa date et son origine, fournies d'une façon hypothétique, mais par sa valeur esthétique. La simplicité de son dessin et de sa couleur donne à cette œuvre une grande noblesse. Grâce à cette peinture, on peut imaginer que la sobriété fut la qualité maîtresse des Primitifs musulmans, telle qu'on la rencontre dans les céramiques archaïques.

La peinture de la collection de Son Excellence Chérif Sabry Pacha trouvera sa place indispensable dans les futurs manuels d'art musulman, à côté de découvertes récentes, comme le dessin barbare de la collection Harari ⁽²⁾, le majestueux dessin du Musée arabe du Caire, publié dans notre *Bulletin* ⁽³⁾, et surtout les fresques du bain fatimide du Vieux-Caire ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ WIET, *Expos. d'art persan, Syria*, XIII, p. 201-203; *Painting, Ars Islamica*, IX, p. 112, n. 3; ZAKI HASSAN, *Kunuz Fatimiyin*, p. 90.

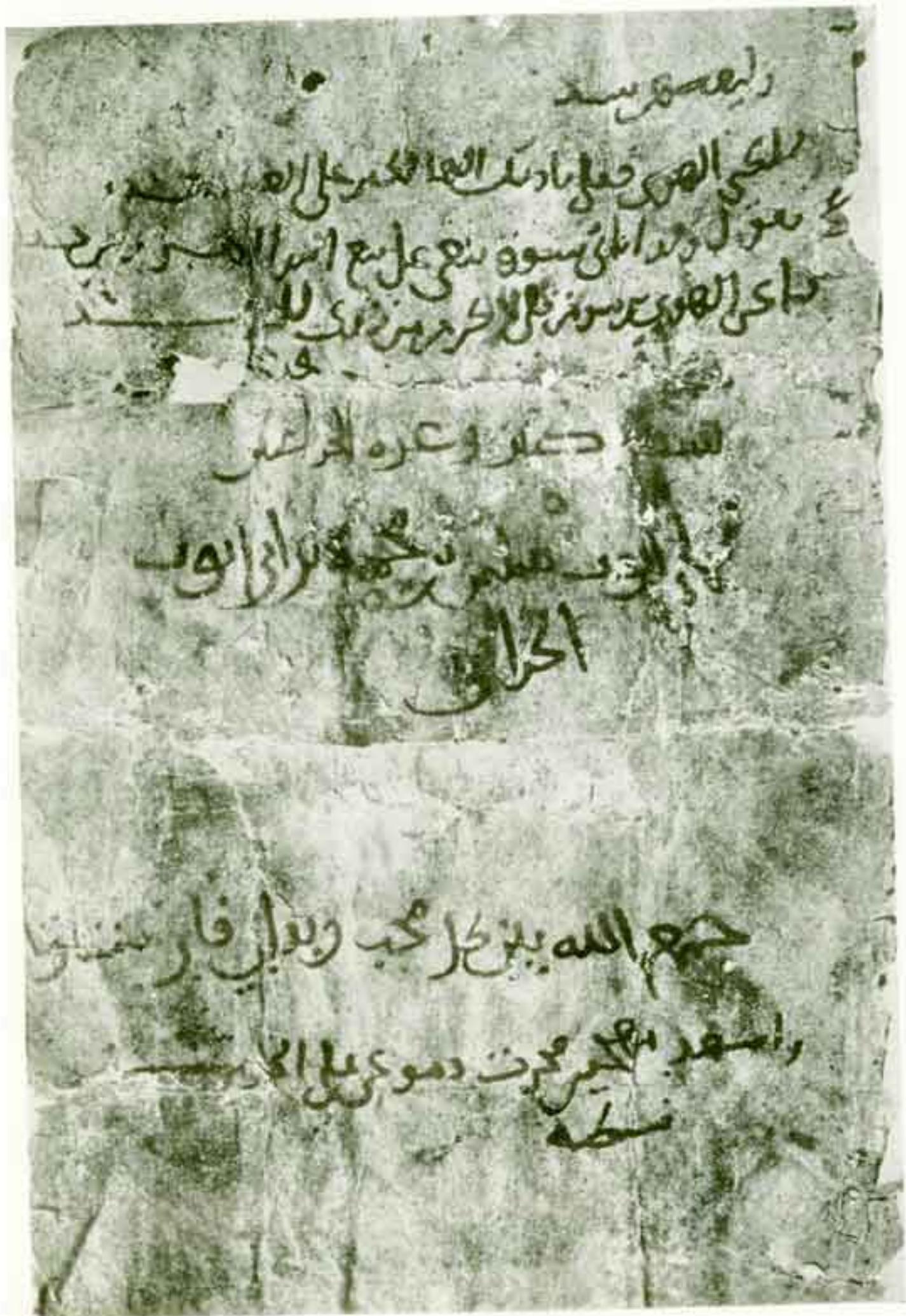
⁽²⁾ ZAKI HASSAN, *Fann islami*, pl. 36.

⁽³⁾ Ci-dessus, p. 115, n. 9.

⁽⁴⁾ Ci-dessus, p. 114, n. 3.



G. WIET, *Une peinture du XII^e siècle.*



G. WIET, Une peinture du XII^e siècle.