

# Kütahya–Jérusalem

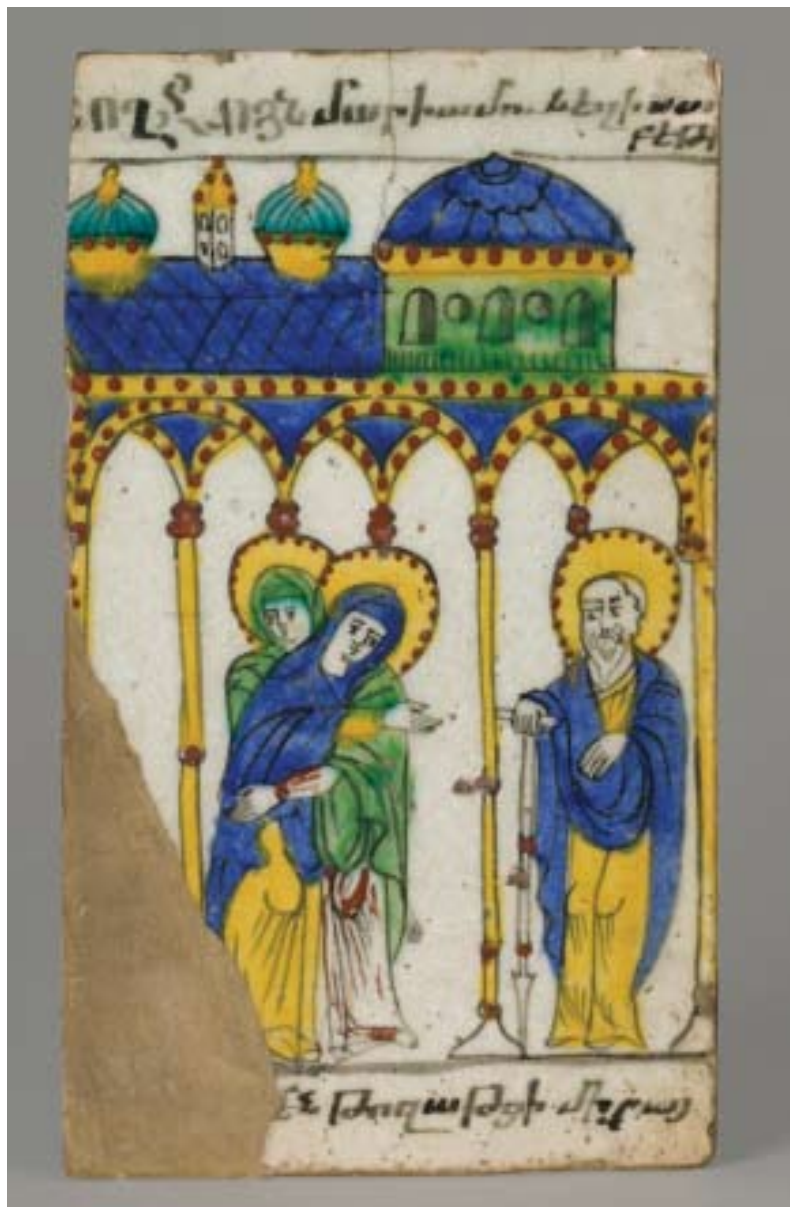
## *Pérégrinations de trois carreaux arméniens*

Laure Soustiel

Le musée national de Céramique de Sèvres possède une importante collection de céramiques islamiques qui fait la part belle aux céramiques ottomanes. Or l'appellation « ottomane » évoque surtout les célèbres céramiques siliceuses d'Iznik aux couleurs chatoyantes qui atteignirent au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle une maîtrise inégalée et une beauté incontestée, et le nom d'Iznik éclipse souvent les autres manufactures ottomanes. Il nous fait parfois oublier qu'il existe une autre production tout aussi séduisante et raffinée à Kütahya, connue surtout par ses pièces du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. Il est vrai que parmi les somptueux plats, pichets et bouteilles d'Iznik, le musée de Sèvres possède l'un des objets les plus célèbres et certainement l'un des plus rares par sa forme : une gourde circulaire à décor bleu et blanc, l'unique exemplaire connu à ce jour en céramique d'Iznik, et qui fut le sujet d'un précédent article dans cette revue<sup>1</sup>. Mais le musée de Sèvres possède aussi une vingtaine de céramiques siliceuses de Kütahya aux formes variées, grands bols (fig. 4), tasses et soucoupes, gourdes, aiguïères, œufs de suspension, brûle-parfum, et surtout deux carreaux pictographiques provenant de la cathédrale arménienne Saint-Jacques de Jérusalem qui appartiennent à une série de carreaux d'intérêt historique (fig. 1 et 3).

La récente réapparition d'un carreau arménien aux trois saints Hiérarques<sup>2</sup> (fig. 2) de la même origine que les deux carreaux de Sèvres nous a amenée à nous intéresser à l'histoire et l'iconographie de ce groupe de carreaux qui ont déjà été abondamment étudiés par John Carswell et Charles Dowsett, et publiés dans une importante monographie en 1972, rééditée en 2005<sup>3</sup>. Cette opportunité nous donne ainsi l'occasion d'illustrer une production moins connue que sa rivale Iznik : les céramiques siliceuses de Kütahya sont pourtant présentes dans plusieurs collections nationales mais suscitent souvent moins d'intérêt.

Le musée du Louvre possède également une dizai-



1. *La Visitation*. Carreau de revêtement en céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. 1718–19. H. 0,18 ; l. 0,105 ; Ep. 0,009. Sèvres, musée national de Céramique (MNC 7460-1).

ne de carreaux de Kütahya et une trentaine de pièces de forme dont un beau vase aux mandorles fleuries (fig. 5), une tasse, une sous-tasse et une coupelle aux médaillons quadrillés (fig. 6), qui proviennent de la fameuse collection du Dr Chompret<sup>4</sup>.

#### *Les carreaux arméniens*

Les trois carreaux, à pâte siliceuse et décor polychrome peint sous glaçure incolore, font partie d'une célèbre série de carreaux pictographiques à sujet biblique, commandés vers 1718 aux ateliers ottomans de Kütahya pour décorer le Saint-Sépulcre à Jérusalem.

Cette commande était à l'initiative de Abraham *vardapet*, évêque auxiliaire qui s'occupait des affaires du patriarcat arménien de Jérusalem entre 1711 et 1717. Le peintre qui exécuta la majorité des sujets bibliques était le « chantre T'oros », dont le nom est cité sur l'une des inscriptions des carreaux ainsi que sur deux bols que Abraham *vardapet* lui commanda également pour son usage personnel. Pour une raison inconnue, les carreaux ne furent pas installés où ils avaient été prévus, mais furent intégrés arbitrairement à la décoration de la cathédrale arménienne Saint-Jacques (*Surb Hakob*) de Jérusalem, entre 1727 et 1737 lors de travaux de restauration sous la supervision d'Elia *vardapet*<sup>6</sup>. Dans leur monographie, Carswell et Dowsett ont classé les carreaux pictographiques en trois groupes, selon leurs inscriptions.

La série A est illustrée principalement de scènes de l'Ancien Testament et la série B du Nouveau Testament et de l'Eglise primitive. Ces deux groupes sont chacun liés par une inscription arménienne qui court en continu sur le registre inférieur des carreaux, datée 1168 du calendrier arménien, soit 1718–1719 de notre ère. La première est écrite en onciales (*erkat'agir*) et la seconde en écriture cursive (*bolorgir*). Les deux bandeaux d'épigraphie sont des petites chroniques concernant des événements qui touchaient le patriarcat arménien à Jérusalem et à Constantinople au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles citent Grigor *vardapet* qui devint patriarche de Jérusalem en 1717, et parlent du Saint-Sépulcre en mentionnant la campagne de restauration pour laquelle ces carreaux avaient été commandés<sup>7</sup>.

Quant à la troisième série C, elle regroupe un ensemble de divers carreaux aux scènes et inscriptions variées, qui étaient destinés à être offerts individuellement.

D'après les deux inscriptions, lacunaires, C. Dowsett a estimé que les séries A et B devaient comprendre au

moins quarante-cinq carreaux, dont trente-cinq ont survécu (huit dans la série A et vingt-sept dans la série B). Trente-trois de ces carreaux sont toujours dans l'enceinte du monastère arménien de Jérusalem, la plupart dans la chapelle Etchmiadzin de la cathédrale Saint-Jacques. La série C, plus difficile à quantifier car composite, conserve encore dix-huit carreaux dans le monastère arménien.

Outre son intérêt historique, cette série de carreaux datés présente également un intérêt artistique indéniable car la date 1718–19 marque une étape charnière dans l'histoire de la céramique de Kütahya : l'apparition du jaune citron lumineux dans sa palette chromatique. C'est précisément sur ce groupe de carreaux, ainsi que sur les quelques autres objets datés commandés par Abraham *vardapet* – dont certains signés par le peintre T'oros, que l'on voit cette couleur employée pour la première fois. Il s'agit d'un « jaune de Naples » à base d'oxydes d'étain, de plomb, d'antimoine et de fer<sup>8</sup>. La couleur jaune était utilisée précédemment dans les décors à « ligne noire » ou pour la mosaïque de céramique<sup>9</sup> mais pas dans un décor polychrome de grand feu sous glaçure. Cette utilisation marque un jalon dans la production de Kütahya.

#### *Provenance des carreaux*

Les deux carreaux du musée de Sèvres furent acquis le 28 avril 1879 auprès du célèbre collectionneur Albert Goupil (1840–1884). Ils sont inscrits dans l'inventaire comme suit :

7460 - Faïence émaillée – 1. Plaque rectangulaire (fragmentée) représentant un temple, la Vierge, Ste Elisabeth et St Joseph, peints polychromes. Inscriptions. Fabrication arménienne du siècle. 2. Plaque rectangulaire, fond blanc, sujet représentant un officiant portant la mosquée de Sainte Sophie. Même fabrique.

Albert Goupil, beau-frère du peintre Jean Léon Gérôme, était un collectionneur éclectique qui avait découvert, au cours de voyages, la Renaissance italienne et l'Orient auxquels il voua une véritable passion. Il rassembla deux collections d'une grande variété qu'il disposa avec beaucoup de goût dans deux ateliers de l'hôtel du 9 rue Chaptal où son père Adolphe Goupil (1806–1893) avait fondé l'entreprise familiale<sup>10</sup>. Il contribua à promouvoir à Paris le goût pour les arts de l'Islam, qu'il avait appris à connaître après avoir participé avec son beau-frère en 1868 à une expédition de cinq mois au Moyen-Orient (Alexandrie, Beyrouth, Sinâï, Pétra, Jérusalem, Mer Morte, Damas). La vente publique posthume de sa collection du 23 au 28 avril 1888 à l'Hôtel Drouot<sup>11</sup> (dont 296 lots d'Orient) permit à



2. Trois saints Hiérarques. Carreau de revêtement en céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. Daté 1718–19. H. 0,18; l. 0,18; Ep. 0,009. Collection particulière.

l'Union centrale des arts décoratifs à Paris (Ucad) d'acquérir un ensemble exceptionnel de seize pièces d'art islamique. Cette acquisition capitale marqua le début de la constitution systématique d'une collection d'art islamique au sein du musée des Arts décoratifs<sup>12</sup>.

Bien que le carreau aux trois saints Hiérarques n'ait *a priori* pas appartenu à Goupil, il est indiscutablement lié aux deux autres carreaux du musée de Sèvres et l'on pourrait penser qu'ils aient eu à un moment donné une provenance commune, car ces trois carreaux sont les seuls de tous les carreaux commandés pour le Saint-Sépulcre qui soient actuellement en dehors de

l'enceinte du monastère arménien de Jérusalem.

Dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, le carreau aux saints Hiérarques agrémentait la collection de Jacques Matossian<sup>13</sup> (Alexandrie 1894–Paris 1963) avant de devenir la possession de Joseph Soustiel au plus tard en 1964<sup>14</sup>. Fils aîné de Hovhannes bey Matossian (1849–1927) qui fonda au Caire en 1899 l'une des plus grandes entreprises de tabac et cigarettes du pays et qui contribua à de très nombreuses actions caritatives<sup>15</sup>, Jacques Matossian était au Caire un important collectionneur de textiles coptes et un grand amateur de céramiques islamiques. Il finança les campagnes de fouilles de



Gurgan en Iran et fit don en 1949 à la Section islamique du musée du Louvre de trente-deux céramiques en hommage à Roman Ghirshman (1895–1979)<sup>16</sup>.

Le revers du carreau aux saints hiérarques, en bon état et peint de plusieurs croix noires – contrairement à ceux du musée de Sèvres qui sont tous les deux fracturés – peut laisser supposer qu’il ne fut jamais fixé au mur. Mais il a pu aussi rester *in situ* pendant de nombreuses années dans l’un des nombreux recoins de la cathédrale, parmi quantité de carreaux à décor bleu et blanc, en attendant de trouver un jour le chemin des collectionneurs.

### *La Visitation*

Le premier carreau du musée de Sèvres<sup>17</sup> (fig. 1) qui dépeint la scène de la Visitation est en réalité un demi carreau car presque toute sa moitié gauche est manquante. Il représente Marie habillée d’un manteau bleu et sa cousine Elisabeth vêtue de vert qui s’embrassent sous l’œil bienveillant de Zacharie, l’époux de cette dernière, appuyé sur une canne en T. Les trois personnages sont auréolés et se tiennent debout sous la double arcade d’un bâtiment d’où pointent sur le toit un dôme, deux coupoles et une petite tour carrée. La scène est ceinturée par deux bandeaux portant des inscriptions arméniennes sur lesquelles nous reviendrons.

L’inventaire du musée indique que l’homme présent dans cette scène est Joseph, mais cela est improbable car l’homme se tient derrière Elisabeth, or c’est Marie qui se rend chez sa cousine et non l’inverse. Il est vrai que Joseph est parfois représenté sur des scènes chrétiennes occidentales de la Visitation, mais sa présence est moins naturelle que celle de Zacharie puisque Marie s’est rendue seule chez sa cousine. Toutefois, l’usage de l’Orient voudrait qu’une femme voyage accompagnée. Joseph peut donc parfois figurer sur la scène, mais alors Zacharie doit y être aussi<sup>18</sup>. Puisque le carreau est fragmentaire, il est possible que Joseph se tenait à gauche derrière Marie sous l’une des deux arcades manquantes.

Dans les anciennes représentations arméniennes de la Visitation, fréquentes au XI<sup>e</sup> siècle et ensuite plus rares, c’est un serviteur qui est en scène. Ce n’est qu’au XVII<sup>e</sup> siècle que Zacharie apparaît, suite à des influences étrangères, probablement par des liens entre les marchands arméniens installés à la Nouvelle-Djoulf, un quartier d’Ispahan en Perse, et les Hollandais<sup>19</sup>. Une miniature d’un manuscrit daté 1607 représente clairement Zacharie sur une scène de la Visitation<sup>20</sup>. Sur ce

carreau, l’homme est nimbé et son identification ne fait donc aucun doute; Carswell et Dowsett l’ont d’ailleurs correctement identifié. Zacharie se tient en retrait, appuyé sur une canne. Or il était prêtre, et pour n’avoir pas crû à la promesse de l’ange Gabriel, il resta muet jusqu’à la naissance de Jean-Baptiste<sup>21</sup>. C’est pour cela qu’il semble distant et silencieux. Le religieux appuyé sur sa canne en T est une figure traditionnelle de l’enluminure arménienne: ainsi le supérieur du monastère de Haghbat au nord-est de l’Arménie est peint avec une longue canne en T dans l’ornementation des Tables des Canons de l’Evangile de 1211<sup>22</sup>. Les saints aussi sont parfois représentés appuyés sur la canne, ou crosse, comme par exemple saint Jean dans un manuscrit copié en 1294 ou saint Antoine dans un manuscrit copié à Caffa en 1430<sup>23</sup>. Le bâton pastoral ou la crosse (*gawazan*) est un insigne traditionnel du clergé chrétien, qui prend en Arménie plusieurs formes selon le rang de l’ecclésiastique<sup>24</sup>.

Le registre d’inventaire ne précise pas de date de fabrication pour ce carreau, car Goupil ne semblait pas en connaître l’origine. Carswell et Dowsett précisent dans leur monographie que le carreau porte au dos une étiquette indiquant: «Provenant des couvents de Jérusalem», mais il n’y a aujourd’hui plus aucune trace de cette mention au revers. Il est difficile de savoir quand les conservateurs ont eu connaissance de l’appartenance de ce carreau à la célèbre série de Jérusalem car dans un article de 1921 sur les objets arméniens conservés au musée de Sèvres<sup>25</sup>, l’auteur ne mentionne pas du tout la provenance palestinienne mais précise seulement «fabrique de Koutaïeh. Entré au musée en 1879.».

Les deux inscriptions qui bordent le carreau sont importantes car l’une décrit la scène et l’autre fait partie du long texte à caractère historique.

Le registre supérieur titre: «La Salutation (en *erkat’agir*) de Marie et d’Elisabeth (en *bolorgir*)».

Le registre inférieur, en écriture *bolorgir*, comprend les mots suivants (lecture indissociable de B 22 et B 23): «En souvenir du Tiratsou Yovhanes, fils de Michel de Tokat, et de son frère Lazare<sup>26</sup>». (Le terme *tiratsou* qui signifie littéralement «clerc» est souvent utilisé comme titre honorifique).

A la lecture des inscriptions en *bolorgir*, C. Dowsett classa ce carreau dans sa série B qui comprend des scènes du Nouveau Testament et de l’Eglise primitive. Il le positionna en vingt-deuxième position (B 22) dans

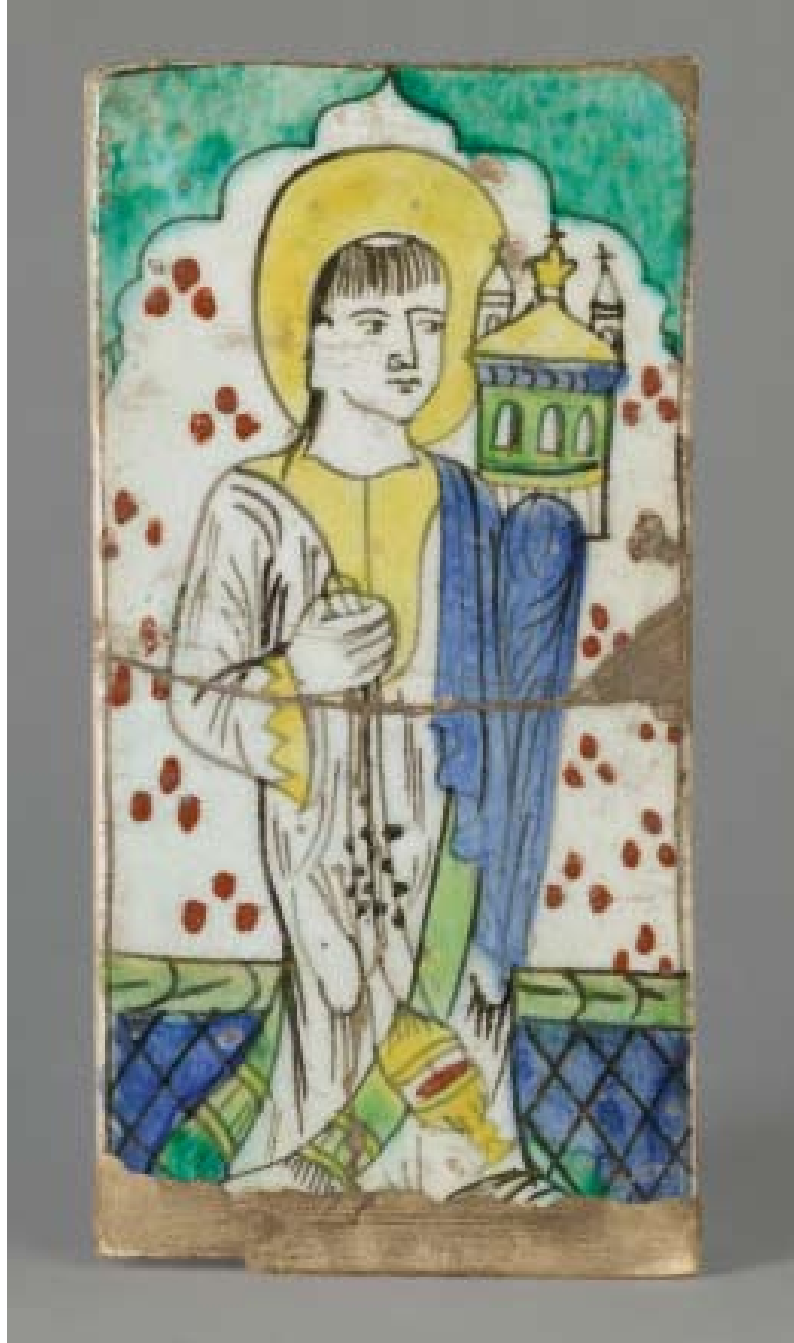
la séquence lacunaire du texte qu'il avait répertorié, sur un total de vingt-six carreaux (le vingt-septième carreau de la série B étant amputé de son registre inférieur, il ne peut donc pas être rattaché aux autres).

L'inscription du carreau B 22 se situe à la suite de l'une des deux chroniques historiques arméniennes qui raconte les épreuves du patriarcat de Jérusalem et la restauration du Saint-Sépulcre (B 1-B 21)<sup>27</sup>. Elle marque le début d'une longue dédicace qui s'étend sur les carreaux suivants et qui se termine sur B 26 par une prière et la date 1168 du calendrier arménien (1718-19). Cette dédicace est importante car elle précise que Yovhanes fils de Michel de Tokat et toute sa famille (frères, sœurs et mère) ont donné ces carreaux à l'église du Saint-Sépulcre. Les cinq carreaux (B 22 à B 26) sont, selon C. Dowsett «inextricablement liés tant par la grammaire que par le sens du texte»<sup>28</sup>. La séquence des inscriptions suit l'ordre chronologique des sujets : la Visitation (B 22); le Christ entouré de la Vierge Marie et de Saint Jean Baptiste (B 23); le Saint Suaire (*sudarium*) tenu par les archanges Gabriel et Michel (B 24); saint Etienne entre Absalon et Tite (B 25) et les trois saints Hiérarques (B 26). Cette série forme une entité cohérente qui «s'agence tellement bien d'un point de vue iconographique, artistique et épigraphique»<sup>29</sup>. Et il se trouve que les deux seuls carreaux pictographiques que l'on connaisse en dehors de Jérusalem sont précisément le premier (B 22) et le dernier carreau (B 26) de cette série.

#### *Les trois saints Hiérarques*

Le carreau<sup>30</sup> (fig. 2) qui clôture la série B offre un double intérêt : c'est celui qui contient la date, et son iconographie représente la quintessence du christianisme arménien. De plus, la finesse de son dessin et son bon état de conservation contribuent à lui conférer un caractère exceptionnel. Il est considéré à ce titre par J. Carswell comme «l'un des plus importants carreaux de la série»<sup>31</sup> et illustre la couverture de la monographie (1<sup>re</sup> édition), à côté du carreau B 25 représentant saint Etienne entouré d'Absalon et Tite (fig. a7)<sup>32</sup>.

Le sujet représente saint Grégoire l'Illuminateur sur un trône, entre saint Basile de Césarée et saint Jean Chrysostome, devant trois arcades. A leurs pieds sont agenouillés un personnage avec une tête d'animal couronnée (représentant le roi Tiridate III sous la forme d'un sanglier) et une femme elle aussi couronnée, les bras repliés, en prière. Les trois saints portent barbe et mitre pointue. Ils sont vêtus d'une chasuble et d'une étole ornée de croix, une crosse à la main. Saint Gré-



3. *Saint Etienne*. Carreau de revêtement en céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. 1718-19. H. 0,175; l. 0,087; Ep. 0,009. Sèvres, musée national de Céramique (MNC 7460-2).

goire tient la crosse arménienne double, généralement surmontée d'une paire de serpents. Ce bâton pastoral (*gawazan*), qui symbolise l'autorité, fait référence au bâton de Moïse qui fut transformé en serpent lorsque Dieu lui révéla sa puissance puis l'aida à conduire son peuple hors d'Egypte<sup>33</sup>.

Deux bandeaux portent des inscriptions arméniennes, en écriture (*bolorgir*):

Le registre supérieur nomme les personnages : « de Basile de Césarée » « Grégoire l'Illuminateur » « Jean Chrysostome »



4. Bol aux feuilles et fleurs. Céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. H. 0,11; D. 0,188. Sèvres, musée national de Céramique (MNC 4630-4).

5. Vase aux mandorles fleuries. Céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. H. 0,143. Musée du Louvre, département des Arts de l'Islam (MAO 1246).

Le registre inférieur achève le texte de la série: «-tion. Puissent les défunts penser [à nous] avec un 'Mon Père j'ai péché'. L'année 1168 (commençant le 23 septembre 1718)<sup>34</sup>»

Le principal intérêt iconographique de ce carreau réside dans la substitution de deux saints Grégoire. Le titre de Hiérarque (du grec *hieros*, sacré et *arkhê*, commandement) désigne les hauts dignitaires de l'Eglise orthodoxe, évêques, archevêques, et s'applique aussi aux évêques sanctifiés. Les Trois Saints Hiérarques ou Trois Grands Docteurs (Basile le Grand, Grégoire de Nazianze le Théologien et Jean Chrysostome) sont des Pères de l'Eglise et sont rapidement associés dans l'iconographie orthodoxe. Ils sont représentés ensemble sur des fresques et des mosaïques et ils apparaissent sur des icônes à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, comme par exemple sur une icône melkite du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup> ou sur une icône russe du XIX<sup>e</sup> siècle conservée au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUSEM)<sup>36</sup>. Or le véritable fondateur de l'Eglise arménienne est saint Grégoire l'Illuminateur, évêque de la Grande Arménie. Il est représenté ici à la place de Grégoire de Nazianze, marquant ainsi l'individualité de l'Eglise arménienne par rapport à sa sœur orthodoxe.

Saint Grégoire l'Illuminateur est représenté plus grand que saint Basile et saint Jean Chrysostome. Il est porteur d'un manuscrit, comme les deux autres docteurs car la tradition arménienne leur attribue un recueil de sermons. Il tient la crosse pastorale arménienne à deux serpents, distincte des crosses byzantines. La substitution des deux Grégoire apparaît aussi sur une étole datée 1704<sup>37</sup>, où l'Illuminateur est entouré de Basile et Jean Chrysostome selon l'iconographie orthodoxe byzantine. Comme le précise B. Outtier, «ce carreau provient du monde byzantin, où les Arméniens étaient présents depuis de nombreux siècles. De plus, saint Basile, grâce à la traduction de ses Règles, est devenu législateur pour le monachisme arménien; quant à saint Jean Chrysostome, ses commentaires bibliques traduits à l'aube de la littérature arménienne sont l'un des grands modèles d'exégèse»<sup>38</sup>.

L'autre singularité de ce carreau est la présence d'un personnage zoomorphe aux pieds de saint Grégoire. Il s'agit du roi d'Arménie Tiridate III (294-324), le premier souverain du royaume d'Arménie à s'être converti au christianisme grâce à l'intercession de Grégoire l'Illuminateur. Il fut suivi par tout son peuple, faisant ainsi de l'Arménie le premier pays officiellement chrétien. Son histoire fut racontée par B. Outtier dans une

récente étude iconographique de ce carreau<sup>39</sup>, ainsi résumée: Alors que le roi païen Tiridate (*Trdat*) persécutait les chrétiens, il tomba amoureux d'une belle moniale, Hripsimé (*Hrip'simé*), qui s'était réfugiée en Arménie avec ses compagnes pour échapper à l'amour de Dioclétien. Comme Hripsimé se refusa à Tiridate, il fit martyriser les jeunes femmes, mais il fut puni par le ciel et transformé en sanglier. Or il y avait à sa cour un chrétien du nom de Grégoire que Tiridate avait cruellement supplicié, puis qu'il avait jeté dans un puits de nombreuses années auparavant. Alors qu'il était devenu sanglier, la sœur de Tiridate eut un songe et annonça que seul Grégoire pourrait le sauver. On le fit donc sortir du puits. Il pria et rendit à Tiridate sa forme humaine, puis baptisa tout le monde.

Tiridate est depuis associé à la tête d'animal dont l'image représente clairement le peuple païen. Il fut symbolisé par un cynocéphale dès le Ve siècle et seules quelques stèles à quatre faces datant des v<sup>e</sup> au vii<sup>e</sup> siècle représentant Tiridate zoomorphe subsistent de nos jours<sup>40</sup>. Puis Tiridate cessa d'être figuré ainsi pendant plus de dix siècles. Il ne réapparaîtra ensuite, de façon surprenante, qu'une seule fois sous cet aspect: précisément sur ce carreau du début du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>.

Il est intéressant de noter qu'il existe une autre figure zoomorphe dans l'iconographie arménienne, représentée par un corps d'homme à tête de chien, et qui apparaît sur des représentations de la Pentecôte. Cette figure cynocéphale est presque unique à la Pentecôte arménienne (seuls trois autres exemples syriaques du xiii<sup>e</sup> siècle ont été répertoriés) et n'apparaît jamais ni dans la tradition byzantine ni dans l'occidentale<sup>42</sup>. Bien qu'il n'existe pas de référence littéraire qui permette d'associer le miracle de Tiridate à celui de la Pentecôte, pour D. Kouymjian, «l'association des deux thèmes est tout à fait appropriée, car la Pentecôte est le miracle qui a préparé la voie à la conversion des peuples païens, et la conversion du païen Tiridate était l'événement le plus important dans l'histoire de la chrétienté arménienne»<sup>43</sup>.

Enfin, la dernière particularité de ce carreau est l'identification de la femme agenouillée face à Tiridate. Carswell et Dowsett ont suggéré qu'il pourrait s'agir de Hripsimé puisqu'elle appartient légitimement à cette iconographie. Or dans le cas présent, Tiridate est cynocéphale et Hripsime était déjà morte et martyre lorsque Tiridate fut transformé en sanglier, puisque c'est précisément pour cela qu'il fut puni. D. Kouymjian suggère donc qu'il peut s'agir de la soeur de Tiridate, Khosrovidukht, car c'est elle qui vit Grégoire



6. Coupelle aux médaillons quadrillés. Céramique siliceuse. Turquie, Kütahya, vers 1740 ? H. 0,08 ; D. ouverture : 0,128. Musée du Louvre, département des Arts de l'Islam (MAO 1247).

en songe et suggéra qu'il devait être encore vivant, permettant ainsi que le roi soit sauvé<sup>44</sup>. Son titre de princesse lui conférait naturellement une couronne. Il existe pourtant bien des représentations de sainte Hripsimé couronnée, notamment sur une bannière processionnelle de 1448 conservée à Etchmiadzine, où elle trouve assurément sa place avec Tiridate de part et d'autre de saint Grégoire, mais son effigie y est très hiératique et le roi a figure humaine<sup>45</sup>. La femme qui orne le carreau est une allégorie de la conversion de Tiridate.

La scène de ce carreau condense donc le récit officiel de la conversion des Arméniens par Grégoire, tel qu'il a été codifié par Agathange au Ve siècle. Le talent du peintre T'oros se perçoit dans la façon dont il a réussi la synthèse de l'histoire dans un espace si restreint, tout en individualisant les personnages avec autant de finesse.

#### *Saint Etienne*

Le deuxième carreau de Sèvres<sup>46</sup> (fig. 3), de format rectangulaire, est de prime abord différent des deux précédents. Il présente un dessin moins raffiné, il offre deux tonalités de vert, un jaune plus pâle et il ne porte pas d'inscription. Sa taille aussi est différente de celle des autres carreaux de Jérusalem qui mesurent généralement 18 × 18 cm, bien que son épaisseur de 0,9 cm soit identique. Ses rebords sont biseautés et glaçurés sur trois côtés et seul le côté inférieur semble avoir été





7. Saint Etienne entre Absalon et Tite. Carreau de revêtement en céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. 1718–19. H. 0,18 ; l. 0,18. Jérusalem, cathédrale Saint-Jacques, chapelle des Apôtres, mur nord.

légèrement arasé. Ceci laisse supposer que ses dimensions d'origine correspondent à la moitié des autres carreaux qui sont tous de format carré. Or les deux carreaux de Sèvres ont été analysés scientifiquement de façon non destructive avec l'analyse spectroscopique Raman par le LADIR<sup>47</sup> et les résultats ne montrent pas de différence notable entre ces deux pièces, alors que des différences sont notées avec d'autres objets de Kütahya analysés lors de la même campagne. De plus, outre sa provenance commune avec le carreau de la Visitation, son sujet le rattache aussi à la commande de Jérusalem.

Ce carreau représente saint Etienne auréolé, se tenant debout sous une arcature polylobée. La tête tonsurée et imberbe, il porte sur l'épaule une longue étole et tient dans sa main droite un encensoir. Sur sa main gauche est posée la maquette de l'Anastasis. Saint Etienne est le premier diacre consacré par les apôtres et le premier martyr chrétien, mort près de Jérusalem entre 31 et 36. Dans le monde latin, il est représenté avec la dalmatique de diacre, portant le livre des Evangiles et l'une des pierres de sa lapidation, mais dans le monde arménien, il est représenté tel un diacre, portant l'étole longue sur l'épaule gauche durant les célébrations et tenant l'encensoir qui caractérise sa fonction principale pendant la liturgie (ses autres attributions étant la lecture de l'Evangile et la procession des Espèces lors de l'offertoire).

L'église qu'il tient dans sa main gauche représente l'Anastasis (« Résurrection » en grec), ou l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, car Etienne est associé à la Résurrection. Son lien avec l'Anastasis était déjà fait par Hésychius de Jérusalem au <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, dans son éloge de saint Etienne quand il dit dans sa neuvième homélie : « ... il est citoyen de la Croix, familier de Bethléem, rejeton de la Résurrection, chargé du service des tables dans Sion, héraut de l'Ascension »<sup>48</sup>. Quant à la représentation de l'Anastasis, on la retrouve symbolisée par un bâtiment à arcades sur deux niveaux, coiffé d'un dôme conique sur l'une des miniatures d'un Hymnaire arménien copié à Constantinople dans les années 1660<sup>49</sup> ou représentée par un dôme surmonté d'un clocher et flanqué de deux clochetons sur une miniature d'un Evangile arménien de la Nouvelle-Djoulfà à Ispahan, daté 1607, illustrant le lavement des pieds<sup>50</sup>. La représentation de cette église paraît ici d'autant plus évidente que les carreaux avaient initialement été commandés par Abraham vardapet pour décorer le Saint-Sépulcre suite à la décision des trois églises, arménienne, grecque et latine, qui avaient la responsabilité des Lieux Saints, d'entamer en 1718 une importante campagne de restauration. Ils n'y trouvèrent jamais leur place et furent finalement installés dans la cathédrale arménienne Saint-Jacques en 1727.

La représentation de saint Etienne sur ce carreau est la même que sur le carreau B 25 (fig. 7) de la série historiée qui représente saint Etienne entouré des diacres saint Absalon et Tite, debout sous trois arcades. La tête auréolée, tonsurée et imberbe, Etienne tient l'encensoir dans sa main droite et porte le modèle d'une église dans sa main gauche, une étole posée sur l'épaule gauche. Il est clairement identifié par l'inscription arménienne en écriture cursive (*bolorgir*) au dessus de sa tête. La similitude entre les personnages des deux carreaux ne fait pas de doute, même si la différence de facture nous permet d'en déduire qu'ils n'ont pas été peints par la même main. D'ailleurs le rapprochement avec le carreau B25 fut également fait par Carswell et Dowsett dans leur monographie<sup>51</sup>. Cette comparaison leur permit d'identifier correctement le carreau de Sèvres bien qu'une publication antérieure de Katharina Otto-Dorn<sup>52</sup> ait illustré ce carreau comme une représentation de Jacques en se basant sur l'article de F. Macler de 1921. Le personnage y était pourtant décrit comme un officiant arménien et non comme « Jakobs » (Jacques). Le carreau fut exposé en 1985 à Frankfurt en Allemagne où son sujet fut correctement identifié<sup>54</sup>. Malgré son format, ce carreau pourrait probablement s'insé-



rer dans la série C.

Dans son petit article « L'Arménie au musée céramique de Sèvres », F. Macler nous apprend aussi que deux autres carreaux arméniens carrés sont entrés au musée de Sèvres en 1848 :

Le premier carreau<sup>55</sup> (fig. 8) porte une inscription de six lignes en écriture *bolorgir* : « Ceci est un souvenir pour l'église Saint-Jacques. Moi Ouzoun, *mahtési* de Dieu soi-disant chaudronnier, le *mahtési* chaudronnier Manouk Arakel, juillet 1843 »<sup>56</sup>. Le terme *mahtési* désigne un Arménien pieux qui a fait le pèlerinage des lieux saints à Jérusalem. Deux chiffres figurent après la date : F. Macler a lu « 38 » sans pouvoir réussir à l'expliquer, tandis que C. Dowsett a déchiffré « 23 » et indique qu'il s'agit clairement du jour de la date : 23 juillet 1843. Quant à C. Mutaftian et Agnès Ouzounian, ils reconnaissent le caractère énigmatique de l'inscription, de piètre qualité. Ils lisent « 38 » et suggèrent que « ce serait un ajout correctif aux deux derniers chiffres de la date », tout en maintenant 1843<sup>57</sup>. Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter que ce carreau était destiné à la cathédrale arménienne de Jérusalem et qu'il intégra les collections du musée quelques années seulement après sa fabrication.

Le deuxième carreau<sup>58</sup> est orné d'un ange à six ailes appelé séraphin. Cet esprit céleste dont le nom signifie « le brûlant » (*saraph*) appartient à la première hiérarchie des anges. Il symbolise un grand nombre de pouvoirs au plan le plus spirituel de la conscience et c'est un motif que l'on retrouve très souvent sur les œufs de suspension de Kütahya<sup>59</sup>, comme l'attestent les deux œufs du musée de Sèvres dont l'un est reproduit ici (fig. 9).

### Kütahya

La première des deux chroniques historiques, dont l'inscription parcourt les huit carreaux de la série A de Jérusalem, indique explicitement que les carreaux ont été « fabriqués à K'ôt'uhia Rûmiyeh », c'est-à-dire Kütahya en Turquie asiatique (carreau A 8). L'iconographie chrétienne de tous ces carreaux pictographiques atteste le lien indéniable qui existait entre la communauté arménienne et la manufacture de céramique de Kütahya au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Kütahya, située en Asie Mineure à trois cent cinquante kilomètres au sud-est d'Istanbul, était un centre ancien du christianisme et siège d'un archevêché à l'époque byzantine. Capturée par les Turcs seldjoukides à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, elle repassa aux mains des Byzantins et fut reconquise plusieurs fois par les Sel-



8. Carreau à l'inscription arménienne. Céramique siliceuse. Turquie, Kütahya, daté juillet 1843. H. 0,175 ; l. 0,165 ; Ep. 0,009. Sèvres, musée national de Céramique (MNC 3818-11).

djoukides. Au XIV<sup>e</sup> siècle, elle devint la capitale d'un émirat turcoman indépendant puis fut offerte aux Ottomans au XV<sup>e</sup> siècle. La ville, cosmopolite, abritait de nombreuses communautés, notamment chrétiennes et la plus ancienne référence à une église arménienne implantée à Kütahya remonte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>60</sup>.

Les plus anciens vestiges de vaisselle en céramique retrouvés dans la région de Kütahya datent de la période de l'âge de bronze et la production de céramique est avérée à Kütahya sans discontinuer depuis l'époque phrygienne. La présence de potiers arméniens dans cette ville est attestée pour la première fois en 1444 lorsque un potier du nom de Murad est cité parmi les donateurs d'une église, puis en 1489 lorsqu'un diacre du nom d'Abraham est décrit comme le fils d'un potier<sup>61</sup>. En 1537, c'est la présence d'un four arménien qui est attestée sur un registre cadastral<sup>62</sup>. Quant à la production de ces potiers, des fouilles archéologiques entreprises dans la ville par Faruk Şahin ont mis en évidence une production de céramique siliceuse à décor bleu et blanc dans le style d'Iznik du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>. Et pourtant, à part les deux objets de l'ancienne collection Godman qui portent une inscription en arménien nommant Kütahya (une petite aiguière à décor « *rumi hatayi* » datée 1510 et un corps de bouteille à décor dit « Corne d'Or » daté 1529<sup>64</sup>) rien n'est connu des productions des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, car il est difficile de différencier ce qui a été fabriqué à Iznik de ce qui vient de Kütahya. La fabrication de bols, coupes, et



9. *Œuf aux séraphins*. Céramique siliceuse. Turquie, Kütahya. Première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. H. 0,115 ; D. 0,09. Sèvres, musée national de Céramique (MNC 20846).

assiettes à Kütahya est encore mentionnée en 1669–70 par le voyageur et historien ottoman Evliya Çelebi<sup>65</sup>, mais ce n'est qu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle que la production s'épanouit et s'individualise, suite à l'émancipation des communautés religieuses de l'Empire ottoman qui bénéficièrent à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle d'une liberté de culte et d'une autonomie artistique.

La production du XVIII<sup>e</sup> siècle se caractérise par une pâte siliceuse différente de celle d'Iznik. Les potiers emploient dorénavant une fritte alcalino-calcaire ou mixte, excessivement mince au début, qui tendra à s'épaissir vers la fin du siècle, et l'engobe disparaît, ce qui constitue aussi un signe distinctif<sup>66</sup>. La reconnaissance de Kütahya est enfin établie. La ville devient le plus important centre de production de carreaux de revêtement, consacrée par deux importantes commandes. La première, de la cour ottomane en 1709–10 pour la restauration du palais de Fatma Sultan, fille du sultan Ahmed III à Istanbul, nécessita neuf mille cinq cents carreaux. La seconde est celle qui concerne l'ensemble de plus de dix mille carreaux à décor bleu et blanc ainsi que la cinquantaine de carreaux pictographiques destinés à la restauration du Saint-Sépulcre et qui ornent maintenant les murs de la cathédrale Saint-Jacques de Jérusalem.

Laure Soustiel, historienne de l'art, expert en arts de l'Islam.

## Notes

- 1 Soustiel, Laure, « Considérations sur deux gourdes ottomanes dites 'de pèlerin' », *Rev. de Sèvres*, n° 10, 2001, p. 9–16.
- 2 Soustiel, Laure, *Florilège d'Orient*, Aix-en-Provence, Ed. Roxelane, 2008, n° 7, p. 22–29.
- 3 Carswell, John et Dowsett, C.J.F., *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1972, vol. I, et 2<sup>e</sup> éd. : Armenian Library of the Calouste Gulbenkian Foundation, The Armenian Catholicosate of Cilicia, Antelias, Liban, 2005, vol. I & II réunis.
- 4 Ces quatre objets furent préemptés lors de la vente publique de l'ancienne collection du docteur Chompret à Drouot, étude Pescheteau-Badin, Godeau et Leroy, 28 février 2000 : Makariou, Sophie (dir.), *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam 1988–2001, musée du Louvre, département des Antiquités orientales, catalogue*, Paris, RMN, 2002, n° 93–96, p. 150–152.
- 5 Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. I, p. 14 et 68.
- 6 *Ibid.*, p. 12.
- 7 *Ibid.*, p. 29.
- 8 Je remercie Philippe Colomban, du LADIR, CNRS, pour ces informations.
- 9 Degeorge, Gérard et Porter, Yves, *L'art de la céramique dans l'architecture musulmane*, Flammarion, 2001, p. 200–201 et 236, 260–261 par ex.
- 10 Molinier, Emile, « La collection Albert Goupil », *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1885, t. XXXI, p. 377.
- 11 Maîtres Escribe et Paul Chevallier, expert Charles Mannheim, *Collection Albert Goupil*, Paris, Hôtel Drouot, salle 8, 23–28 avril 1888 (expo. rue Chaptal).
- 12 Simonis, Loreline, « Donateurs et vendeurs d'arts de l'Islam à l'Ucad », in : Rémi Labrusse (dir.) *Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIX<sup>e</sup> siècle, Collections des Arts Décoratifs*, Paris, Les Arts Décoratifs et Musée du Louvre éditions, 2007, p. 314.
- 13 Kouymjian, Dickran, « The problem of the zoomorphic figure in the iconography of Armenian Pentecost: a preliminary report », *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena–1975*, Venise, San Lazzaro, 1978, note b. de p. 11, p. 406.
- 14 Soustiel (2008), *op. cit.*, 2<sup>e</sup> de couv. et p. 22.
- 15 D'après Kardachian, Ardachès, *Matériaux pour l'histoire des Arméniens d'Égypte* (en arménien), Venise, 1986, t. 2.
- 16 *Les donateurs du Louvre*, cat. exp. Louvre, Paris, RMN, 1989, p. 269, et lettre manuscrite de J. Matossian à R. Ghirshman, datée Le Caire, 15 déc. 1948. Je remercie Marie Fradet, responsable de la documentation au département des Arts de l'Islam, musée du Louvre, de m'avoir communiqué les détails de cette lettre.
- 17 Biblio. : Macler, Frédéric, « L'Arménie au musée céramique de Sèvres », *Revue des Etudes Arméniennes*, t. I, 1921, p. 435 et fig. 3 ; Carswell et Dowsett, *op. cit.*, vol. I, n° B 22, p. 46 ; Mutafian, Cl. (dir.), *Arménie. La magie de l'écrit*, cat. expo. Marseille, Ed. Somogy, 2007, n° 4.85, p. 256.
- 18 Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 2, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 202. Je remercie Dr D. Kouymjian pour cette ref.

- 19 Je remercie Dr D. Kouymjian pour ces informations.
- 20 Manuscrit Erevan, Matenadaran 6785 (f. 2r) dans Guevorkian, A., *Bibliographie des enlumineurs arméniens des IX<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* (en arménien), Le Caire, 1998, p. 402.
- 21 Bible, Luc 1.5-20.
- 22 Der Nersessian, Sirarpie, *L'art arménien*, Paris, Flammarion, 1989, fig. 164, p. 212.
- 23 Hakobyan, *Miniatures arméniennes*, Vaspurakan (en arménien), Erevan, 1978, pl. 8; Narkiss, B. et Stone, M. (éd.), *Armenian art treasures of Jerusalem*, Jérusalem, 1979, p. 97. Je remercie B. Outtier pour ces réf.
- 24 Kouymjian, Dickran in: Durand, Jannic (éd.), *Armenia Sacra*, cat. expo. musée du Louvre, Paris, Ed. Somogy, 2007, n° 189, p. 418.
- 25 Macler, *op.cit.*, p. 435. Je remercie B. Outtier de m'avoir transmis l'article.
- 26 Trad. franç. Bernard Outtier, Directeur de recherches au CNRS.
- 27 Texte entier: Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. I, p. 29.
- 28 *Ibid.*, p. 27.
- 29 *Ibid.*, p. 27.
- 30 Biblio.: Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. I, n° B 26 p. 49 et pl. 9; Soustiel, Laure, *Splendeurs de la céramique ottomane du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle des collections Suna-İnan Kıraç et du Musée Sadberk Hanım*, cat. expo. musée Jacquemart-André, Institut de France, Paris, 2000; Soustiel (2008), *op.cit.*, n° 7 p. 22-29.
- 31 Carswell et Dowsett, *op.cit.*, p. vii.
- 32 Cliché Myrtle Winter. Copyright J. Carswell. Je remercie J. Carswell et Z. Yegavian, Dir. des Affaires arméniennes à la Fondation Calouste Gulbenkian de m'avoir autorisée à utiliser le cliché du livre de Carswell et Dowsett, *op.cit.*
- 33 Kouymjian in: Durand, *op.cit.*, n° 189, p. 418, et Bible, Ex 4.1-4.
- 34 Trad. franç. B. Outtier.
- 35 De la Croix, Agnès-Mariam et Zabbal, François (dir.),  *Icônes arabes: art chrétien du Levant*, Paris, Institut du Monde Arabe, Editions Grégoriennes-Désiris, 2003, fig. 17, p. A 47.
- 36 MuCEM, n° inv. DMH1994.43.2, dépôt du musée de l'Homme, Paris. Je remercie Emilie Girard, conservateur au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée pour ces informations.
- 37 *Treasures of Etchmiadzin*, cat. expo. Saint Siège, Etchmiadzin, 1984, p. 254.
- 38 Outtier, Bernard dans Soustiel, Laure, *Florilège d'Orient*, Aix-en-Provence, Ed. Roxelane, 2008, p. 25.
- 39 *Ibid.*, p. 25.
- 40 Kouymjian (1978), *op.cit.*, fig. 9.
- 41 *Ibid.*, p. 406 et fig. 10. Je remercie Dr D. Kouymjian pour cette information.
- 42 *Ibid.*, pp. 403-404.
- 43 *Ibid.*, p. 406.
- 44 Je remercie Dr D. Kouymjian pour cette analyse.
- 45 Kouymjian, Dickran, base de données California State University, Fresno, *The Arts of Armenia, Textiles*, n° 250, Calouste Gulbenkian Foundation, 1992. Je remercie Dr D. Kouymjian pour cette interprétation.
- 46 Biblio.: Macler, *op.cit.*, p. 436 et fig. 4; Otto-Dorn, Katharina, *Türkische Keramik*, Ankara, 1957, p. 165 et pl. 90; *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, cat. expo. Essen, Frankfurt 1985, vol. 2, p. 183, cat. n° 2/79.
- 47 Colomban, Philippe, de Laveaucoupet, Raphaël et Milande, Véronique, «On-site Raman spectroscopic analysis of Kütahya fritwares», *Journal of Raman spectroscopy*, 2005, vol. 36, p. 857-863.
- 48 Aubineau, M. (éd.), *Les Homélies festales d'Hésychius de Jérusalem*, I, Bruxelles, 1978, p. 329. Je remercie B. Outtier pour ces informations.
- 49 Buschhausen, Heide et Helmut et Zimmermann, Eva, *The illuminated Armenian manuscripts in the Mekhitarist Congregation in Vienna*, Vienne, 1977, man. 986, fig. 241. Je remercie B. Outtier pour cette réf.
- 50 Der Nersessian, Sirarpie et Mekhitarian, Arpag, *Miniatures Arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles, Les Editeurs d'Art Associés, et Le Catholicosarménien de la Grande Maison de Cilicie, 1986, fig. 103 p. 170. Je remercie B. Outtier pour ce renseignement.
- 51 Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. I, p. 46.
- 52 Otto-Dorn, *op.cit.*, p. 165.
- 53 Macler, *op.cit.*, p. 436 et fig. 4.
- 54 Je remercie Prof. Dr. Ulrich Schneider, Dir. du Museum für Angewandte Kunst Frankfurt de m'avoir communiqué cette réf.
- 55 Biblio.: Macler, *op.cit.*, p. 433-434 et fig. 1; Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. I, p. 94 et pl. 43b; Mutaftian, *op.cit.*, n° 4.86, p. 257.
- 56 Trad. Cl. Mutaftian et Agnès Ouzounian, dans Mutaftian, *op.cit.*
- 57 *Ibid.*, p. 257.
- 58 Biblio.: Macler, *op.cit.*, p. 435 et fig. 2. (inv. MNC 3818-12. Localisation non précisée)
- 59 Soustiel (2000), *op.cit.*, n° 89, p. 136.
- 60 Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. II, p. 2.
- 61 *Ibid.*, p. 2.
- 62 Kürkman, Garo, *Magic of clay and fire. A history of Kütahya pottery and potters*, Istanbul, Suna and İnan Kıraç Foundation, 2006, p. 51.
- 63 Şahin, Faruk, «Kütahya'da çini-keramik sanatı ve tarihinin yeni buluntular açısından değerlendirilmesi», *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, Sanat Tarihi Enstitüsü 1979-1980, Istanbul, 1981, p. 259-286. Je remercie Yolande Crowe de m'avoir communiqué cet article.
- 64 Carswell, John, *Iznik Pottery*, British Museum Press, Londres, 1998, p. 46, n° 24 et 25, et Kurkman, *op.cit.*, fig. 69, 71, 338 à 343.
- 65 Carswell et Dowsett, *op.cit.*, vol. II, p. 8.
- 66 Soustiel, Jean, *La céramique islamique, le guide du connaisseur*, Fribourg, OLF, 1985, p. 346