

# L'OR

ET L'ORIENT



وَنَشِيبُكُمْ فِيمَا كُنْتُمْ  
النَّشَاءَ الْأُولَىٰ فَلَوْلَا تَدَكُّرُوكَ  
أَفَأَنْتُمْ مَا يَحْمِلُونَ أَنْتُمْ تَزْعُمُونَ أَفَأَنْتُمْ  
الَّذِينَ عَزَّوْنَا لَئِن شَاءَ جَعَلْنَاهُ حُطَامًا  
فَطَلَّمْتَ بَوَّكُ هُوَ الْأَلْمَعُومُونَ بَلْ كُنَّ

مَشَاءَ نَوْتِ شَرِبَ إِلَيْهِمْ هَذَا تَرَاهُمْ  
يَوْمَ الذِّكْرِ كُنَّا نَمُنُّ وَكُنَّا نَصَدِّقُوكَ  
أَفَأَنْتُمْ مَا تَشْتَرُونَ أَنْتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ حَبِئَتِ  
الْخَالِقُونَ كُنَّا قَدْ ذَرَيْنَا نَكْرَ الْمَوْتِ  
وَمَلَكُنَّ مُشْبِقِينَ عَلَيَّ أَنْ هَذَا لَمَّا لَمْ



LAURE SOUSTIEL  
ARTS DE L'ISLAM  
ET DE L'INDE



# L'OR

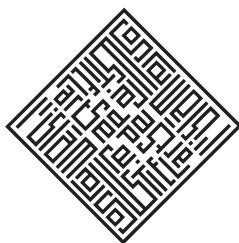
## ET L'ORIENT

FLORILÈGE D'ORIENT 5

**EXPOSITION**  
**DU 24 AU 28 SEPTEMBRE 2024**  
DE 11.00 À 19.00

PARIS  
CARRÉ RIVE GAUCHE  
INVITÉE CHEZ GABRIELLE LAROCHE  
12, RUE DE BEAUNE, 75007 PARIS

Prix sur demande  
*Prices on request*



LAURE SOUSTIEL  
ARTS DE L'ISLAM  
ET DE L'INDE

185 rue Bâtonnier Boutière, 13090 Aix-en-Provence - FRANCE  
65 boulevard de Beauséjour, 75016 Paris (sur rendez-vous)  
Tél. : + 33 (0)4 42 64 33 45 - Mob. : + 33 (0)6 09 47 27 31  
Courriel : [laure@soustiel.com](mailto:laure@soustiel.com) - [www.laure-soustiel.com](http://www.laure-soustiel.com)

# L'OR ET L'ORIENT

## SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	P. 3
PRÉFACE	P. 4 - 5
INTRODUCTION	
PAR HANA AL BANNA - CHIDIAC	P. 6 - 8
CATALOGUE	P. 9
BIBLIOGRAPHIE	P. 86

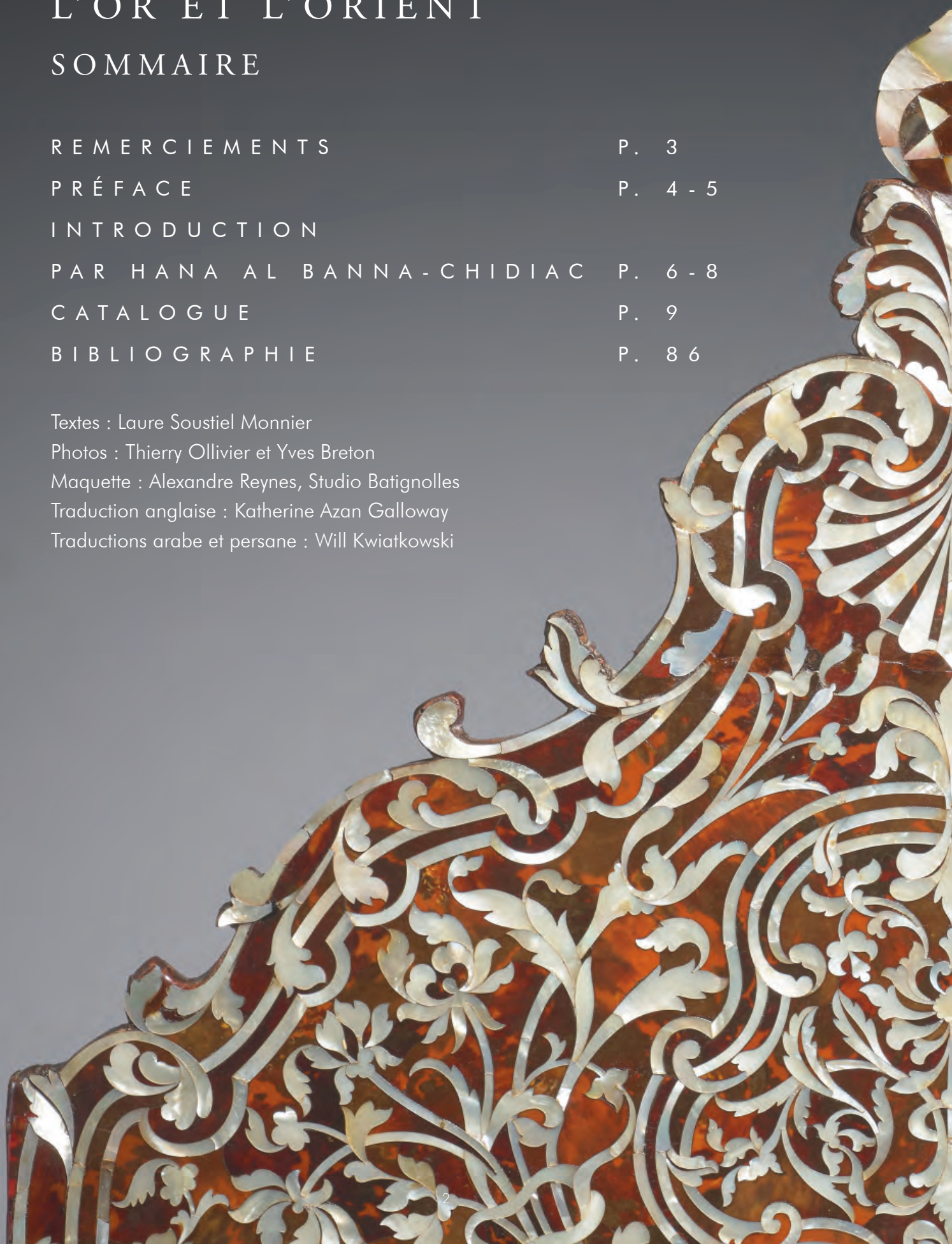
Textes : Laure Soustiel Monnier

Photos : Thierry Ollivier et Yves Breton

Maquette : Alexandre Reynes, Studio Batignolles

Traduction anglaise : Katherine Azan Galloway

Traductions arabe et persane : Will Kwiatkowski





# GOLD & THE ORIENT

## REMERCIEMENTS ACKNOWLEDGMENTS

Je tiens tout particulièrement à remercier Gabrielle Laroche pour son hospitalité, et Hana Al Banna-Chidiac pour avoir bien voulu préfacer ce catalogue. Je remercie également Adeline Laclau et Anaïs Leone pour leurs recherches et leur participation à la rédaction de ce catalogue, ainsi que Philippe Bismuth et Pascale Dauxerre pour leurs relectures avisées, Thierry Ollivier et Alexandre Reynes pour leur patience et la réalisation artistique de ce catalogue, et, par ordre alphabétique :

*I wish to express my gratitude to Gabrielle Laroche for her hospitality, and to Hana Al Banna-Chidiac for writing the introduction to the catalogue. I am also grateful to Adeline Laclau and Anaïs Leone for contributing to the drafting of the catalogue notes, to Philippe Bismuth and Pascale Dauxerre for their thorough proofreading, to Thierry Ollivier and Alexandre Reynes for their patience and for the artistic creation of this catalogue, and to all whose names follow in alphabetical order:*

James W. Allan, Katherine Azan Galloway,  
Stefano Carboni, Monique Crick, Yolande Crowe,  
Eric Delpont, Margaret Erskine, Emilie Frontera,  
David A. King, Will Kwiatkowski, Amélie Laroche,  
Louise Lebrun, Audrey Liber, Romain Pingannaud,  
Yves Porter, Alexis Renard, William Robinson,  
Francis Richard, Pierre-Richard Royer,  
Philippe Truong, Rachel Ward

# L'OR ET L'ORIENT

*Le 17<sup>e</sup> Parcours de la Céramique et des Arts du Feu au Carré Rive Gauche me donne l'occasion en cette année 2024 de vous présenter un nouveau « Florilège d'Orient » sur le thème de « L'Or et l'Orient », et de célébrer le centenaire de l'installation de la Maison Soustiel à Paris.*

*Descendant d'une famille d'antiquaires implantée dès 1883 à Salonique, mon grand-père Joseph Soustiel (1904-1990) quitta Istanbul en 1921 et s'installa à Paris. Le jeune Joseph travailla alors pour Mochon Eskenazi (1861-1923), antiquaire ottoman d'origine stambouliote installé 14 rue de la Grange-Batelière près de l'Hôtel Drouot. Lorsque ce dernier décéda, sa veuve Berthe Léger (1885-1929), « première main » dans une grande maison de couture parisienne, hérita du commerce d'antiquités de son époux. Joseph s'associa alors avec Berthe qui prit le 20 mai 1924 le bail d'une boutique au 26 rue de la Grange-Batelière, adresse disparue lors de la construction du complexe du nouvel Hôtel Drouot. Le 15 décembre 1928, ils créèrent la société « B. Eskenazi & J. Soustiel » en gardant leur enseigne « Art Musulman » qu'ils exploitaient déjà. Après le décès prématuré de Berthe en 1929, Joseph devint le tuteur de sa fille, la jeune Irène Eskenazi (1919-2011) qu'il épousa en 1935. La même année ils ouvrirent leur boutique au 146 Bd Haussmann, qui fut reprise en 1983 par leur fils Jean Soustiel (1938-1999).*

*L'or, fil conducteur de cette exposition, est évoqué notamment au travers de plusieurs céramiques lustrées à décor de reflets métalliques dont une très belle étoile aux gazelles, mais également de manuscrits dont l'un chrysographié (calligraphié en lettres d'or). Un astrolabe maghrébin en laiton de la fin du XVII<sup>e</sup> - début XVIII<sup>e</sup> siècle rappelle à quel point les sciences brillaient dans le monde islamique. L'âge d'or de l'art ottoman est également à l'honneur en hommage à Joseph Soustiel.*

*Le très beau cadre de la Galerie Gabrielle Laroche avec ses meubles Haute-Époque offre un merveilleux écrin aux objets de l'exposition.*

*En préambule, Hana Al Banna-Chidiac nous fait le plaisir de nous conter l'histoire de ce précieux métal, et de nous enchanter par son récit des liens entre « L'Or et l'Orient ».*

Laure Soustiel, le 19 juillet 2024



# GOLD & THE ORIENT

*The 17<sup>th</sup> edition of the Parcours de la Céramique et des Arts du Feu, held at the Carré Rive Gauche, gives me the opportunity to present a new “Florilège d’Orient”, brought together on the theme “Gold and the Orient: a gilded heritage”. The 2024 exhibition also honours the hundredth anniversary of the opening in Paris of the Maison Soustiel.*

*Descended from a family of art dealers established in 1883 in Salonika, my grandfather Joseph Soustiel (1904 - 1990) left Istanbul in 1921 and settled in Paris, where he first went to work for Mochon Eskenazi (1861 – 1923), an Ottoman-born art dealer from Istanbul established at 14, rue de la Grange-Batelière close to the Hôtel Drouot auction house. Upon Eskenazi’s death his widow Berthe Léger (1885 – 1929), one of the head seamstresses at a prestigious fashion house, inherited her late husband’s antique dealership. Joseph partnered with Berthe, who on 20 May 1924 leased a shop at 26, rue de la Grange-Batelière. This address later disappeared after the construction of the new Hôtel Drouot complex. On 15 December 1928 they established the “B. Eskenazi & J. Soustiel” company. Following Berthe’s early death in 1929, Joseph became the legal guardian of her daughter Irène Eskenazi (1919 – 2011), whom he married in 1935. That same year they opened an antique shop at 146, Bd Haussmann, which was later taken over by their son Jean Soustiel (1938 – 1999).*

*The theme of gold runs through this exhibition and shimmers on the pages of a chrysographed manuscript as it does on the lustre surface of several ceramics, among which an exquisite star adorned with gazelles stands out. A late 17<sup>th</sup> – early 18<sup>th</sup> century brass astrolabe attests to the Muslim world’s great consideration for the sciences. In memory of Joseph Soustiel, works of art from the golden age of Ottoman art are also prominently displayed here.*

*All the objects of this exhibition are beautifully showcased amidst the fine Medieval and Renaissance furniture of the Galerie Gabrielle Laroche.*

*In her foreword Hana Al Banna-Chidiac gives us the pleasure of recounting the history of this most precious metal and delights us with her narrative of the timeless bonding between “Gold and the Orient”.*

Laure Soustiel, 19 July 2024



# L'OR ET L'ORIENT

*« Voilà ceux qui posséderont les Jardins d'Éden où coulent les ruisseaux. Ils seront parés de bracelets d'or ; ils seront vêtus d'habits verts, de soie et de brocart... »*

Coran, sourate XVIII, verset 31

Aimé, recherché et convoité, l'or, dont le nom dérive du latin « aurum » qui signifie briller ou scintiller, a joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité. Ce métal jaune a été très tôt associé au divin et à l'immortalité. De nombreuses légendes ont cherché à expliquer sa formation et tenté de situer les terres aurifères. Au rang des plus fécondes, on peut citer les mines de la légendaire Ophir dans lesquelles Salomon puisait ses immenses richesses.

De récentes découvertes scientifiques nous apprennent que l'or est d'origine stellaire. Il se serait formé lors de la collision entre deux étoiles riches en neutrons. Projeté dans l'Univers sous la forme de particules microscopiques, il aurait été apporté sur Terre suite aux bombardements intenses de météorites pendant des dizaines de millions d'années après la formation de notre planète.

C'est en cheminant le long des rivières à la recherche de galets chatoyants pour ses parures que l'homme préhistorique découvre l'or sous forme de pépites et de paillettes. La teinte et l'éclat lumineux de ces petits grains brillants qui lui rappellent le rayonnement du soleil le fascinent...Le début d'une l'histoire passionnée entre l'homme et l'or.

L'orfèvrerie, la plus haute expression du luxe, se développe et se diversifie au cours des millénaires. Elle envahit les temples des dieux et les palais des rois. L'or sera façonné et transformé dans toutes les civilisations de l'Antiquité. Il en deviendra même un élément clé.

L'or continue d'être un métal précieux apprécié et adulé au Moyen-Âge. Il sert à retranscrire les textes sacrés et « illuminer » la parole de Dieu.

Prises dans les tesselles de verre, les feuilles d'or subliment les mosaïques qui parent désormais les

murs et les coupes des édifices chrétiens offrant un monde irradié par la lumière divine.

L'islam entretiendra quant à lui un rapport ambivalent avec l'or. Si certains des versets du Coran et des hadiths consacrent l'usage de ce métal précieux aux seuls élus du Paradis et blâment ceux qui le thésaurisent, cette réserve n'a cependant pas empêché la production de somptueux objets ornés d'or. Ainsi, certains Corans sont copiés à l'encre dorée sur des parchemins teints en bleu ou en pourpre à la manière des bibles byzantines. À l'instar des monuments paléochrétiens et byzantins, des mosaïques aux tesselles dorées revêtent les murs de la mosquée des Omeyyades de Damas en une éclatante parure. Des céramiques à reflets métalliques ayant l'aspect de l'or sont produites au début de la période abbasside, en Iraq, technique qui se diffuse ensuite en direction de l'Égypte. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, des ateliers syriens se spécialisent dans le travail de l'émail et de la dorure de lampes, de gobelets et de flacons. L'âge d'or de ces verres dorés culmine aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles avec les productions mameloukes d'Égypte.

Mais l'or, incarnation du beau, du noble et de l'unique, est également consacré à magnifier les souverains et exalter leur pouvoir. Califes, sultans et leur Cour se parent de soie et de brocart d'or. Les salles de trésor de leurs palais se remplissent d'objets en or rehaussés de pierres précieuses, perçus comme le comble de la richesse, du luxe et du raffinement dans ce monde terrestre.

Hana Al Banna-Chidiac

*Anciennement responsable des collections Afrique du Nord & Moyen-Orient au Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris.*

*Commissaire de l'exposition « Au fil de l'or, l'art de se vêtir de l'Orient au Soleil-Levant », Musée du quai Branly, 11 février – 6 juillet 2025*



# GOLD & THE ORIENT

*“These will have the Gardens of Eden, beneath which rivers flow. Reclining on comfortable furnishings, they will be adorned with bracelets of gold, and will wear green garments of silk and brocade...”*

Qur’an, Surah 18, verse 31 (translated by Talal Itani)

Revered and lusted after, gold has played an important part in the history of mankind. From very early on, the yellow metal has been linked to divinity and immortality. Many legends sought to explain its origins and locate auriferous lands. Among the most fertile of these the name of the legendary Ophir, from whose mines King Solomon drew his fabulous riches, comes to mind.

Recent discoveries have revealed that gold has a stellar origin. Its existence might have resulted from the collision between two neutron stars. Spewed across the cosmos, gold particles were subsequently borne to earth by the meteorites that relentlessly bombarded our planet during the tens of millions of years following its formation.

In the course of their wanderings along riverbanks in their search for attractive pebbles with which to assemble jewellery, prehistoric people came across the precious metal in the shape of gold dust and nuggets, whose glitter and shimmering hue, so evocative of the sun’s brilliance, mesmerized them. Thus arose the lasting passion uniting mankind and gold.

Goldwork, ever the epitome of luxury, developed, spread and diversified over millennia. Temples and palaces overflowed with it. All the civilizations of Antiquity worked and transformed it. Indeed, gold came to be one of their key constituents.

Gold remained a precious and much revered metal throughout the middle-ages. It was used to transcribe sacred texts and to illuminate the Word of God.

Encased within glass tesserae, gold leaf bejewels the mosaics that grace the walls and cupolas of Christian edifices, thus bestowing upon the beholder the vision of a world suffused with divine radiance.

Islam has had an ambiguous relationship in regards to gold; though several Qur’anic verses and a number of Hadiths restrict its use to the righteous in the Gardens of Eden and berate those who hoard it, they never inhibited the production of sumptuous gilded artefacts. Some Qur’ans were copied in gold ink on blue or purple vellum in the manner of Byzantine bibles. As in the paleo-Christian and Byzantine edifices that inspired them, the vibrant mosaics that adorn the walls of the mosque of the Umayyads in Damascus include dazzling gilded tesserae.

Ceramics with a golden sheen known as “lustre” were produced in Iraq during the early Abbasid period, the technique subsequently spreading to Egypt. From the twelfth century onwards, Syrian workshops specialized in the production of enameled and gilded glass lamps, bowls and bottles. The golden age of gilded glassware culminated in the thirteenth and fourteenth centuries with the Egyptian Mamluk productions.

Gold, as vivid embodiment of beauty, wealth and majesty, has served to praise sovereigns and to exalt their power. All were attired in silks and gold brocades at the courts of Califs and Sultans, whose coffers and treasuries were filled with jewel-encrusted golden objets d’art, perceived to be, in stark contrast with the mundane and the earthly, the ultimate manifestations of opulence, luxury and sophistication.

Hana Al Banna-Chidiac

Former Head of the North African and Middle Eastern collections at the Musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris

Curator of the exhibition « Au fil de l’or, l’art de se vêtir de l’Orient au Soleil-Levant », Musée du quai Branly, Paris, 11 February – 6 July 2025



**1. Feuille de Coran abbasside chrysographié  
Proche-Orient ou Afrique du Nord, IX<sup>e</sup> siècle**

8 lignes par page en écriture coufique

Or, encre et pigments sur parchemin

H. 9,2 cm ; L. 13,2 cm

Sourate XLVIII (*al-Fath*, La Victoire), versets 17-21 en partie

Sur ce feuillet chrysographié, c'est-à-dire calligraphié en lettres d'or, l'écriture est soulignée en sépia. La séparation des versets est marquée par des motifs trilobés formés de deux rondeaux surmontés d'une palmette triangulaire, avec des rehauts rouges et bleus. Un motif enluminé bleu et or, en forme de goutte, marque le groupe de dix versets (*ashara*).

L'or est unanimement reconnu par les sources islamiques comme le métal le plus précieux. Il fait sa première apparition dans les manuscrits coraniques sous le règne des califes omeyyades (661-750) et un nombre considérable de manuscrits du Coran entièrement copiés en or subsistent depuis le IX<sup>e</sup> siècle à nos jours. La chrysographie coranique visait à incarner la nature transcendante du texte et à établir un lien entre le spectateur et le divin grâce à sa beauté envoûtante (Bongianino, 2021).

Le bifolio initialement placé à la suite de cette page dans le Coran a été vendu à Londres (Christie's 2014, lot 251). Trois autres double feuillets de ce manuscrit ont été proposés en vente à Londres (Christie's 2015a, lot 237 ; Christie's 2015b, lot 226 ; Christie's 2016, lot 302).

FEUILLET  
DE CORAN ABBASSIDE  
CHRYSOGRAPHIÉ

ABBASID  
QUR'AN FOLIO  
IN GOLD SCRIPT

**1. Abbasid Qur'an folio in gold script  
Near East or North Africa, 9<sup>th</sup> century**

8 lines per page in Kufic script

Gold, ink and pigments on vellum

H. 9.2 cm; W. 13.2 cm

Surah XLVIII (*al-Fath*, *The Victory*), vs. 17-21 in parts

*The gold lettering on this chrysographed folio is underlined in sepia. The verses are separated from one another by trilobed-motifs formed by a pair of roundels beneath a triangular palmette with blue and red highlights. A teardrop-shaped motif illuminated in blue and gold marks the set of ten verses (ashara).*

*Gold is unanimously acknowledged in Quranic sources as being the most precious of metals. It first appeared in Quranic manuscripts under the reign of the Umayyad caliphs (661-750) and quite a few of them, entirely scripted in gold, have survived from the 9<sup>th</sup> century to the present day. Chrysography was meant to manifest the Qur'an's transcendent nature and to establish a bond between the beholder and the divine through its entrancing beauty (Bongianino, 2021).*

*The bifolium that initially came after this page in the Qur'an was sold in London (Christie's 2014, lot 251). Another three of this manuscript's bifolia were offered for sale in London (Christie's 2015a, lot 237; Christie's 2015b, lot 226; Christie's 2016, lot 302).*

ويعا و كان يا له عديها حكيما  
و عديكم يا له مناهم كتم  
يا حكي و نعم فجل لكم هدي و  
و كتم ايدى بالناظر عديكم  
و انظروا يا له للمو من و انظروكم  
كم طاسقيا و يا حكي و لم  
تعدروا يا عديها فديا حكايا  
يا له يعا و كان يا له عديها حكيما

و يعا و كان يا له عديها حكيما  
و عديكم يا له مناهم كتم  
يا حكي و نعم فجل لكم هدي و  
و كتم ايدى بالناظر عديكم  
و انظروا يا له للمو من و انظروكم  
كم طاسقيا و يا حكي و لم  
تعدروا يا عديها فديا حكايا  
يا له يعا و كان يا له عديها حكيما



**2. Juz' 27 de Coran chrysographié  
Turquie ottomane, début XV<sup>e</sup> siècle  
ou Iran ilkhanide, XIV<sup>e</sup> siècle**

Manuscrit arabe, 47 folios, 5 lignes par page en écriture *muhaqqaq*

Or et encre sur papier. Reliure en cuir et or  
H. 36,5 cm ; L. 26,5 cm

**Provenance :** Irène Soustiel (1919-2011), Paris ;  
vente Ricqlès, Paris, 22 mars 1996, lot 21 E

Sourate LI (*al-Dhâriyat*, Les Vents), début du verset 31  
à la fin de la sourate LVII (*al-Hadîd*, Le Fer)

Le texte chrysographié en *muhaqqaq* est cerné de noir, et de rouge pour les *basmalas*. Au sein du volume, de larges espaces précédant les *basmalas* indiquent la volonté initiale d'ajouter les titres de sourates. Une double page enluminée, au décor resté inachevé, ouvre le volume. Dans les cartouches supérieurs et inférieurs, le numéro du volume et les versets 77-79 de la sourate LVI (*Al-Waqi'a*, L'Évènement), calligraphiés dans un élégant style coufique folié blanc, se détachent sur fond de rinceaux végétaux spiralés dorés. Ces célèbres versets qui annoncent le caractère sacré et révélé du Coran sont souvent inscrits sur les pages de frontispice des manuscrits ilkhanides. Deux formes fleuronées et une vignette pyramidale composés de rinceaux dorés sont placés dans la marge, soulignant l'axe de symétrie horizontal des bandeaux et de la composition.

Ce manuscrit faisait partie d'un ensemble de volumes (*juz'*) dont cinq furent vendus aux enchères à Paris en 1996 (Ricqlès 1996, lots 21A-E). Par comparaison stylistique avec d'autres *juz'* passés en vente à Londres depuis les années 1980, cet ensemble a été attribué à l'Anatolie ottomane du XV<sup>e</sup> siècle. Toutefois, le grand format de tous ces volumes, leur mise en page simple et aérée et la calligraphie *muhaqqaq*, entièrement ou partiellement chrysographiée, évoquent à plusieurs égards les Corans ilkhanides copiés en trente volumes durant la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle (Lings 1976, pls. 54-57).

**JUZ' 27 DE CORAN  
CHRYSOGRAPHIÉ**

Par ailleurs, malgré les nombreuses similitudes partagées avec les quatre autres *juz'* auxquels il a été associé, et une reliure identique à deux d'entre eux, le volume présenté ici se caractérise par des dimensions légèrement différentes et une graphie entièrement dorée, suggérant qu'il faisait initialement partie d'un autre Coran en trente volumes. Deux d'entre eux provenant de la collection de Jafar Ghazi ont d'ailleurs été vendus à Londres (*juz'* 19 et 29 : Sotheby's 2017, lot 11 et Sotheby's 2016, n°108) ; un autre, le *juz'* 28, est quant à lui conservé à la Bavarian State Library, Munich (inv. Cod.arab.2676) où il est également attribué à l'Irak ou l'Iran des Ilkhanides.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اقْبَسْتُ السَّلْبَةَ وَالشُّقَّ الْقَمْرَ

وَأَنْزَيْتُ الْآيَةَ بَعْضُ وَأَوْفَيْتُ لَوْلَا بَعْضُ

مُسْتَقَرٌّ وَكَذَلِكَ تَوَالَيْتُ جَوَاهِرَ

وَكُلُّ الْمُسْتَقَرِّ وَقَدْ جَاءَهُمْ

مِنْ الْأَيَّامِ أَقْبَسْتُ مِنْ حِكْمَةِ

بِالْعَقَّةِ مَا تَغْنَى النَّدَى قَوْلًا عَنْهُمْ

يَوْمَ يَلْعَبُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ كَثِيرٍ

خَاشِعًا أَيْضًا وَمَنْ تَخْرُجُونَ مِنْ

الْأَجْدَالِ كَأَنَّهُمْ إِذْ مَنَشَرُوا

وَكَمْ مِنْ مَلَكَ فِي السَّمَوَاتِ

لَا تَعْنِي شَيْءًا عَنْهُمْ شَيْءًا الْأَمْرُ بَعْدُ

أَنْ يَأْتِيَ اللَّهُ لَمْ يَنْسَأْ وَبِئْسَ أَنْ

الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِالْآخِرَةِ لَيْسَتْ مِنْ

الْمَلَائِكَةِ فَسَمَّيْتُهُمُ الْأَشْيَاءَ وَمَا لَهُمْ

بِهِ مِنْ عِلْمٍ أَنْ يَدْعُوا إِلَى الظَّنِّ

وَأَنَّ الظَّنَّ لَا يَغْنَى مِنَ الْجَوْتِ شَيْئًا فَابْتَغِ

عَمْرًا تَوَلَّى عَنِّي كَيْفَ نَأْوَى لَمْ يَزِدْ إِلَّا

الْحَيَوَةَ الدُّنْيَا ذَلِكُ مَبْلَغُهُمْ

مِنَ الْعِلْمِ أَنْ يَكُونَ أَعْيُنُهُمْ مَرَصَلٌ

**2. Qur'an juz' (XXVII) in gold script  
Ottoman Turkey, early 15<sup>th</sup> century  
or Ilkhanid Iran, 14<sup>th</sup> century**

Arabic manuscript, 47 folios, 5 lines per page in muhaqqaq script

Gold and ink on paper. Leather and gold binding  
H. 36.5 cm; W. 26.5 cm

**Provenance** : Irène Soustiel (1919-2011), Paris ;  
Ricqlès auction, Paris, 22 March 1996, lot 21 E

Surah LI (al-Dhariyat, The Winds), v. 31 to the end of  
surah LVII (al-Hadîd, The Iron)

*This chrysographed text is outlined in black and its Basmalas in red. Inside the volume the presence of extensive blanks preceding the Basmalas indicates these blanks were meant from the start to be filled with the headings of the Surahs. An illuminated double page, its decoration uncompleted, introduces the volume. In the upper and lower cartouches, the volume's number and verses 77-79 of Surah LVI (al-Waqi'a, the Event) have been elegantly calligraphied in white-foliated Kufic and stand out against a background of spiraling gilded foliage. These famous verses proclaiming the Qur'an's sacred, revealed character are often inscribed on the frontispieces of Ilkhanid manuscripts. Two palmettes and a pyramidal vignette of gilded foliage have been placed in the margin and emphasize the horizontal axis of symmetry of the bands and overall composition.*

*QUR'AN JUZ' (XXVII)  
IN GOLD SCRIPT*

*This manuscript was once part of a set of volumes (juz'), five of which were sold at auction in Paris in 1996 (Ricqlès 1996, lots 21 A-E). In comparison on stylistic grounds with other juz' that have been presented for sale in London since the 1980s, this set was attributed to 15<sup>th</sup> century Ottoman Anatolia. However, the volumes' large sizes, their unaffected and uncluttered layouts and entirely or partially chrysographed muhaqqaq script, are reminiscent in several respects of the Ilkhanid Qur'ans copied in thirty volumes during the first half of the 14<sup>th</sup> century (Lings 1976, pls. 54-57). Furthermore, despite the many characteristics common to the four other juz' that it has been linked to and though its binding is identical to the bindings of two of these four juz', the present volume sets itself apart in that its dimensions differ slightly and its script is entirely gilded, suggesting that it was once a part of a separate 30-volume Qur'an. Two of them from the Jafar Ghazi collection were sold in London (juz' 19 and 29: Sotheby's 2017, lot 11 and Sotheby's 2016, no. 108); another, juz' 28, is in the Bavarian State Library, Munich (inv. Cod.arab.2676) where it has also been attributed to Iraq or Ilkhanid Iran.*

فَمَا لِي لَيْسَ بِكَ أَتْلَابًا زَيْتٌ كَيْفَ عِيَا  
رَةً وَخَضِرٌ وَعَقْفَرِي حَسَارَةً وَأَمَّا لِي لَيْسَ بِكَ  
زَيْتٌ بَابًا تَنْزِيلُ الشَّرِّ لِي وَالْحَالُ وَالْأَكْرَمُ  
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

أَذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ لَيْسَ لَوْ وَقَعَتْهَا  
كَأَدْبَةٍ خَافِضَةٌ رَافِعَةٌ أَدَانِي  
لَا تُضْرَبُ جَاوِسَتِ الْجِبَالُ تَأْفَكَا  
هَبَا مَنبَسًا وَكُنْتُمْ أَرْوَاهَا تَلْتَةً  
فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ

مَنْشَعُ كَرٍ وَلَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا  
فَهَارَ وَأَيُّ النَّذِيرِ وَلَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا  
ضَيْفُهُ وَطِمْشَتَنَا أَعْيَدُهُمْ فَذُقُوا  
عَلَى نُونٍ لَقَدْ صَبَّحَهُمْ بُكْرَةً  
عَلَى مَشْتَبِهِمْ وَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا

وَلَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا وَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا  
وَلَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا وَقَدْ نَادَانَهُمْ بَطْشَتَنَا  
بِأَيَّتِنَا كَلِمَةً فَاحْتَنَاهُمْ فَاحْتَنَاهُمْ  
مُقْتَدِرًا كَلِمَةً خَيْرٌ مِنْ أَوْلِيكُمْ  
أَمْ لَكُمْ بِرَأْفِدِ الرَّزْمِ لَمْ يَقُولُوا

### 3. Plat à ombilic aplati Égypte mamelouke, fin XIV<sup>e</sup> siècle

Laiton gravé  
Diam. 28 cm ; H. 3,2 cm

**L'inscription :** Versets arabes, avec lettres supplémentaires et parties manquantes

بلغت من العليا / الا المراتي [على المراتب]  
وقارنك التوفيق / من كل جانبي  
ولا [ز]/لت مرغوبا اليك و/وباسطا يمينك  
في [الدنيا بنيل المطالب]

« Puissiez-vous vous élever aux plus hauts rangs de distinction et accompagné de succès de toutes parts. Puissiez-vous être demandé, tendant votre main droite dans [le monde pour obtenir vos requêtes.] »  
(Traduction basée sur celle de Doris Behrens-Abouseif 2021, p. 215)

Le médaillon central légèrement surélevé est orné d'une rosace, et les parois d'une frise épigraphiée de vers de poésie interrompus par des médaillons ornés de lotus. De façon fréquente sur ces métaux mamelouks, la séquence du texte comporte des erreurs, des lettres ajoutées et des sections manquantes.

La forme de ce plat est inhabituelle dans les productions mameloukes et procède des échanges qui se manifestent dans l'art du métal à partir du XIV<sup>e</sup> siècle entre les deux rives de la Méditerranée. Elle s'inspire des patènes européennes destinées à porter une aiguière ou un calice (Ward 1993, fig. 93, p. 117). Certains de ces plats mamelouks, connus sous le nom de « vénéto-saracéniques » étaient destinés à un marché d'exportation vers l'Europe, notamment vers l'Italie.

Aux côtés des versions en laiton gravé, les mamelouks ont produit quelques prestigieux plats incrustés d'or et d'argent présentant la même forme et le même décor : Freer Gallery of Art, Washington D.C. (inv. F1953.89) (Washington 1985, cat. 22, p. 167), Keir Collection (Washington 1985, fig. 60, p. 169) et Aron Collection (Allan 1986, cat. 12, p. 92).

## PLAT À OMBILIC APLATI

## DISH WITH RAISED CENTRE

### 3. Dish with raised centre Mamluk Egypt, late 14<sup>th</sup> century

Brass, engraved  
Diam. 28 cm; H. 3.2 cm

**The inscription:** Arabic verses, with extra letters, mistakes and sections missing:

بلغت من العليا / الا المراتي [على المراتب]  
وقارنك التوفيق / من كل جانبي  
ولا [ز]/لت مرغوبا اليك و/وباسطا يمينك  
في [الدنيا بنيل المطالب]

'May you rise to the highest ranks of distinction and be accompanied by success on all sides.  
May you be sought after, extending your right hand in [the world to obtain your requests.]'  
(Translation based upon that by Doris Behrens-Abouseif 2021, p. 215)

The slightly raised central medallion is decorated with a rosette and its sides bear an epigraphic frieze of poetry punctuated by lotus medallions. As is often the case with Mamluk metalwork, the segment of text shows some mistakes, supernumerary letters and missing sections.

The shape of the dish is unusual among Mamluk productions and stems from the exchanges that took place in the field of metalwork between both shores of the Mediterranean from the 14<sup>th</sup> century onwards. This shape is inspired by that of European brass dishes that were made for standing ewers and chalices on (Ward 1993, fig. 93, p. 117). Some of these Mamluk dishes, known as "Veneto-Saracenic", were intended for export to Europe, mainly to Italy.

Alongside the engraved brass versions, the Mamluk production also included some prestigious dishes inlaid with gold and silver and bearing the same shape and decoration: Freer Gallery of Art, Washington D.C. (inv. F1953.89) (Washington 1985, cat. 22, p. 167), the Keir Collection (Washington 1985, fig. 60, p. 169) and the Aron Collection (Allan 1986, cat. 12, p. 92).



## LE LUSTRE MÉTALLIQUE

Dans l'art de la céramique, les « reflets d'or » du lustre métallique attirent et fascinent. Cette technique exigeante qui s'est épanouie sur les vaisselles et sur les murs des monuments a connu un parcours complexe à travers le temps et l'espace. Le scintillement de ces surfaces visait peut-être à imiter l'or et l'argent, la technique s'étant possiblement développée suite à des réticences d'ordre religieux quant à l'usage de vaisselle en métal précieux.

Fruit d'expérimentations et d'innovations, cette technique fut élaborée sur la céramique en Iraq au IX<sup>e</sup> siècle dans un contexte d'intense stimulation intellectuelle et d'important mécénat. Elle requiert la compétence d'une main-d'œuvre détentrice d'un savoir-faire spécifique, indispensable à l'obtention de ce décor irisé. Elle est le fruit d'un processus d'une extrême technicité au cours duquel des oxydes métalliques déposés sur une glaçure se transforment par un processus chimique en une mince pellicule de métal qui pénètre dans la glaçure. Cette dernière est très souvent stannifère, c'est-à-dire opacifiée à l'oxyde d'étain, lui donnant un aspect blanc laiteux.

Chacune des céramiques présentées ici illustre, de l'Espagne à l'Iran et de la fin du XII<sup>e</sup> siècle à nos jours, plusieurs facettes distinctes mais complémentaires de l'histoire du lustre métallique, d'un bout à l'autre des mondes islamiques, et au-delà.

## LUSTREWARE

*Within the world of ceramics the golden gloss of lustreware catches the eye and fascinates. This demanding technique, which flourished on vessels and on the walls of edifices, has travelled a complex road across time and space. The gleam it imparts to surfaces might have been intended to imitate gold and silver in response to religious reticence regarding the use of vessels made of precious metals.*

*The fruit of experimentation and innovation, this technique was developed on ceramics in 9<sup>th</sup> century Iraq in a context of intense intellectual stimulation and thanks to the support of numerous patrons. In order to obtain the desired metallic sheen the know-how and skills of highly specialized artisans were indispensable. Lustreware is the result of an exceedingly intricate process in which metal oxides that have been painted onto a glaze are chemically transformed into a thin metallic film that seeps into it. The glaze is often opacified with tin, which gives it a milky appearance.*

*The selection of ceramics presented here, originating from Spain, Iran and England and dating from the twelfth century to the present day, reveals the many different yet complementary facets of the history of lustreware from one end of the Islamic world to the other and beyond.*



**4. Coupe lustrée aux oiseaux**  
**Iran pré-mongol, Kâshân, fin XII<sup>e</sup> – début**  
**XIII<sup>e</sup> siècle**

Céramique siliceuse, décor peint au lustre métallique brun sur glaçure stannifère opacifiée  
Diam. 15,8 cm ; H. 7 cm

L'éclat mordoré de cette coupe témoigne des savoir-faire secrètement gardés des célèbres ateliers kâshânî.

Trois oiseaux blancs en réserve dans un fleuron trilobé rayonnent autour d'un médaillon central sur fond de palmettes. Le contraste entre les zones cuivrées et le fond blanc crée un élégant jeu visuel. Cette coupe, dont les motifs sont propres à la première phase de production pré-mongole, se distingue par la qualité et la maîtrise de son dessin.



**COUPE LUSTRÉE**  
**AUX OISEAUX**

*LUSTRE BOWL*  
*WITH BIRDS*



**4. Lustre bowl with birds**  
**Pre-Mongol Iran, Kashan, late 12<sup>th</sup>/early 13<sup>th</sup>**  
**century**

Fritware, lustre painted over an opacified tin-glaze  
Diam. 15.8 cm; H. 7 cm

The golden-brown sheen of this bowl attests to the extreme craftsmanship of the artisans whose expertise was jealously guarded within the renowned Kashani workshops.

Three white birds reserved inside a trilobed medallion radiate around a central roundel against a background of palmettes. The contrast between the lustre areas and the white ground creates an elegant visual effect. This cup, whose decoration pertains to the first phase of pre-Mongol production, stands out owing to its quality and the mastery of its design.



**5. Étoile lustrée aux gazelles datée  
Iran ilkhánide, Kāshān,  
datée 67.(?) H./1271–81 (?)**

Céramique siliceuse, décor peint au lustre métallique sur glaçure stannifère opacifiée rehaussé de glaçure bleu cobalt et turquoise  
H. 21 cm ; L. 21 cm

**Provenance :** Edouard Aynard (1837-1913), Lyon ; vente Collection Aynard 1913, Paris, 1er-4 décembre 1913, lot 89 ; Charles Damiron (1868-1964), Lyon ; vente Artcurial, Paris, 2 novembre 2021, lot 142

**Exposé et publié :** Exposition rétrospective de Lyon, 1877 ; Lyon 1877, cat. 999-1011

L'inscription: Quatrain de Baba Afzal Kashani, quatrain de 'Umar Khayyam et la date

بی آنکه بکس رسید زوری از ما  
یا گشت پریشان دل موری از ما  
ناگه بر آورد بصد رسوایی  
شوریده سر زلف تو شوری از ما

Sans que je n'aie jamais causé de tort à qui que ce soit,  
Ou que je n'ai fait du mal à la moindre fourmi,  
Soudain, dans une honte décuplée/  
Les courbes de tes boucles m'ont mises en émoi./

جز می زهر آنچ هست کوتاهی به  
وان می ز کف بتان خرگاہی به  
رندی و قلندری و گمراهی به  
یک جرعه می ز ماه تا ماهی به

Il vaut mieux s'abstenir de tout, sauf de boire/  
Et le vin est meilleur quand les beautés qui en sont  
ivres vous le servent dans un kiosque/  
Rien ne vaut d'être un ivrogne, un calendre, un  
vagabond/  
Rien n'est meilleur que de boire depuis Mah jusqu'à  
Mahi/ (de la lune au poisson)  
(Trad. Charles Grolleau)

فی شهور سنه (؟) ... سبعین (؟) و ستمایه

Dans les mois de l'année (؟) six cent soixante-dix (؟) ...'

Dans un foisonnant paysage fleuri, deux gazelles évoluent de part et d'autre d'une double tige florale. Elles marchent au bord d'un bassin où nage un poisson, dans une composition équilibrée ceinturée par une frise épigraphiée. Un fin filet de bleu cobalt cerne les bordures ainsi que la double tige, trois points turquoise rehaussent le décor.

Cette étoile à huit branches s'intégrait à l'origine dans un ensemble architectural de la période mongole qui revêtait les murs d'un palais, d'un sanctuaire ou d'un édifice princier. Elle faisait partie d'un grand panneau de lambris, composé de plusieurs étoiles de forme et de taille identiques imbriquées dans des carreaux en croix, aux formes complémentaires.

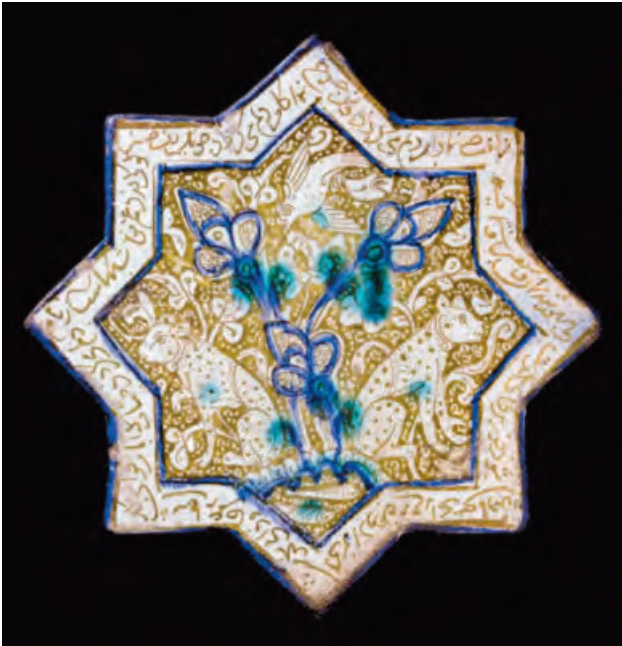
## ÉTOILE LUSTRÉE AUX GAZELLES DATÉE

Il existe une série d'étoiles au lustre métallique similaires à celle-ci présentant des décors figuratifs symétriques, ou des tiges florales cernées de bleu et ponctuées de turquoise. Deux de ces étoiles décorées de lièvres sont conservées, l'une au British Museum, Londres (inv. G.207), l'autre à l'Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1978.1550). Deux à motifs végétaux sont, l'une au Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 1074-1875), l'autre au musée des Beaux-Arts de Lyon (inv. D 554) (Hellal et al 2023, cat. 130).



Étiquette de la collection C. Damiron au revers





Carreau daté 1279-80 (© Courtesy of Sotheby's. Lot 87, 28 avril 2004).

L'inscription en *naskh* dans la bordure reprend deux quatrains en persan et mentionne une date dont seul le siècle (6\*\*) est facilement lisible. Le premier quatrain est répertorié dans le compendium *Nuzhat al-Majalis*, où il n'est pas attribué à un auteur (Shirvani 1996, p. 319). Dans d'autres publications, il est attribué à Baba Afzal Kashani (Fayzi et al 1972, p. 4). Le second quatrain est attribué à 'Umar Khayyam (Rashidi Tabrizi 2007, p. 44).

La date est partiellement lisible mais mentionne toutefois le siècle de l'hégire qui permet de rattacher cette étoile à la fin du VII<sup>e</sup> siècle/XIII<sup>e</sup> siècle. Quant à la dizaine, elle peut être lue soixante-dix ou quatre-vingt-dix, donnant ainsi la date de 670-699 H./1271-99. Plusieurs groupes d'étoiles datées correspondent à cette fourchette chronologique dans la liste établie par Oliver Watson (Watson 1985, p. 192). On remarque par exemple une étoile datée *Dhu'l-Hijja* 670H./juillet 1272, conservée au musée national d'Iran à Téhéran, également ornée d'une gazelle (inv. 3949) et une autre avec une antilope galopant, datée 673H./1276 (Watson 1985, n° 47 et 51, p. 192). D'autres carreaux datés viennent compléter la liste, dont une étoile très semblable dans sa composition et son décor à celle présentée ici, ornée de deux félins mouchetés se tournant le dos, datée 678H./1279-80 (Sotheby's 2004, lot 87) (voir ill.). On peut donc suggérer que l'étoile aux deux gazelles date entre 670 et 679H./1271-81.

Cette étoile provient de la collection de Charles Damiron (Lyon 1868-1964), qui l'acquiert lors de la vente de succession d'Edouard Aynard en 1913. Ce dernier prêta de très nombreuses pièces de sa collection lors de l'Exposition Rétrospective de Lyon en 1877, dont un ensemble de treize carreaux de « forme étoilée, fond brun métallique ; décor de feuillages, fleurs, animaux et ornements » (cat. 999-1011). Douze de ces treize carreaux furent répartis en deux lots lors de la vente de 1913. Le premier lot regroupait les quatre carreaux à décor d'animaux (lot 89), dont cette étoile ornée de deux gazelles et un carreau avec un renard bleu (Artcurial 2021, lot 143), actuellement dans une collection privée, en Angleterre (voir ill.). Un second lot incluait huit carreaux à motifs non figuratifs, « ornés de feuillages, de fleurs stylisées et de motifs géométriques » (lot 91).

Banquier lyonnais et homme politique, Edouard Aynard (Lyon 1837 - Paris 1913) est probablement l'un des plus fameux représentants de la grande tradition lyonnaise du XIX<sup>e</sup> siècle. Très impliqué au sein de la municipalité de Lyon, il transforma le musée des Arts et de l'Industrie en Musée Historique des Tissus de Lyon, et considéra cette création comme sa plus belle réussite. Il fit de nombreux dons aux musées de Lyon (Lyon 1990, p. 12), et laissa son nom à la postérité pour sa prodigieuse collection d'art. D'un grand éclectisme, elle fut l'une des plus importantes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et il ne fallut pas moins de deux séquences de quatre vacations pour la disperser aux enchères à Paris à son décès.

Charles Damiron est une autre notoriété lyonnaise. Avocat puis bâtonnier de l'ordre des avocats près la cour d'appel de Lyon, il fut un fervent collectionneur de faïences et majoliques. Il écrivit un important traité sur les faïences de Lyon et publia en 1958 *Ma vie passionnante de collectionneur*.



**5. Dated lustre star tile with gazelles  
Ilkhanid Iran, Kashan,  
dated AH 67.(?)/1271-81 (?) AD**

Fritware, lustre painted over an opacified tin-glaze,  
highlighted with cobalt blue and turquoise  
H. 21 cm; W. 21 cm

**Provenance:** Edouard Aynard (1837-1913), Lyons ;  
Collection Aynard auction, Paris, 1st-4 December 1913,  
lot 89; Charles Damiron (1868-1964), Lyons; Artcurial  
auction, Paris, 2 November 2021, lot 142

**Exhibited and published:** Exposition retrospective  
de Lyon, 1877; Lyons 1877, cat. 999-1011

The inscription in naskh: a quatrain of Baba Afzal  
Kashani and a quatrain of 'Umar Khayyam

Around the border, Persian verses and a date:

بی آنکه بکس رسید زوری از ما  
یا گشت پریشان دل موری از ما  
ناگه بر آورد بصد رسوایی  
شوریده سر زلف تو شوری از ما

Without me ever having caused anyone harm,  
Or having distressed even the heart of an ant,  
Suddenly, to my hundredfold shame  
Your twisted ringlet has thrown me into agitation.

This quatrain is found in the compendium *Nuzhat al-Majalis*, where it is not attributed to an author (see Jamal Khalili Shirvani, *Nuzhat al-Majalis*, Muhammad Amin Riyahi (ed), Tehran, 1375 H.Sh./1996, p. 319). Elsewhere it is attributed to Baba Afzal Kashani, see *Divan-i Hakim Afzal al-Din Muhammad Muraqqi Kashani (Baba Afzal)*, Mustafa Fayzi et al (eds), Tehran, 1351 H.sh./1972, p. 4.

جز می زهر آنچ هست کوتاهی به  
وان می ز کف بتان خرگاہی به  
رندی و قلندری و گمراهی به  
یک جرعه می ز ماه تا ماهی به

Deficiency is better than whatever exists save wine,  
And that wine is best poured from the palms of a  
pavilion's idols,  
Drunkenness, dervishhood and losing one's way are  
best,  
One gulp of wine is better than everything from the  
moon to Pisces!

This quatrain is attributed to 'Umar Khayyam (see Yar Ahmad Rashidi Tabrizi, *Ruba'iyat-i Hakim Khayyam*, Abdolbaki Gölpınarlı (ed), Tehran, 1386 H.Sh./2007, p. 44).

فی شهور سنه(؟) ... سبعمین (؟) وستمایه

In the months of year(?) six hundred and seventy-(?) ...'

A pair of gazelles is set in a luscious landscape on either side of a double floral stem; they pace the edge of a fishpond, within a well-balanced composition contained inside an epigraphic frieze. Thin lines of cobalt blue delineate the edges of the tile and the double floral stem, and three turquoise dots highlight the scene.

This eight-pointed star tile was originally included in a Mongol-period architectural setting that adorned the walls of either a palace or a sanctuary, or possibly a princely edifice. It was part of a large tile panel composed of several stars of similar shape and size that interlocked with cruciform tiles.

*DATED LUSTRE STAR  
TILE WITH GAZELLES*

There exists a series of similar lustre star tiles with symmetrical figurative decoration or floral stems outlined in blue, and with turquoise splashes. Two of them decorated with a pair of hares are one in the British Museum, London (inv. G.207) and the other in the Ashmolean Museum, Oxford (inv. EA1978.1550). Two other tiles, with a vegetal motif, are one in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 1074-1875), and the other in the Musée des Beaux-Arts, Lyons (inv. D 554) (Hellal et al 2023, cat. 130).

The naskh inscription that runs around the tile quotes two quatrains in Persian and mentions a date of which only the number indicating the century (6\*\*) is easily legible. The first quatrain is listed in the *Nuzhat al-Majalis* compendium, where it is not attributed to an author (Shirvani 1996, p. 319). In other publications it is attributed to Baba Afzal Kashani (Fayzi et al, 1972, p. 4). The second quatrain is attributed to 'Umar Khayyam (Rashidi Tabrizi 2007, p. 44).

Though the date is only partially legible, it gives the Hijri century, which allows for the dating of this star tile to the late AH 7<sup>th</sup> (13<sup>th</sup> century AD). As for the tens, they can be read as either seventy or ninety, thus giving the date as AH 670-699/1271-99 AD. Several groups of dated star tiles fit within this time frame in the list established by Oliver Watson (Watson 1985, p. 192). Of note for instance is a star dated AH Dhu'l-Hijja 670/July 1272 AD, in the National Museum of Iran, Tehran, also with a gazelle (inv. 3949), and another with a running antelope dated AH 673/1276 AD (Watson 1985, no. 47 and 51, p. 192). Other dated stars could be added to this list, among which one is dated AH 678/1279-80 AD (Sotheby's 2004, lot 87)(see illustration). It has a decoration that is very similar to that of the present tile and shows a pair of spotted felines sitting back-to-back (see illustration). It can therefore be inferred that the tile with two gazelles dates to between AH 670 and 679/1271-81 AD.



Tile decorated with a blue fox, Iran, Kashan, late 13<sup>th</sup>-early 14<sup>th</sup> century  
 (© Private collection, UK)

This star tile comes from the collection of Charles Damiron (1868-1964), who acquired it at the 1913 auction of the Edouard Aynard estate. The latter lent a great many pieces from his collection to the 1877 Retrospective Exhibition in Lyons, among which a set of thirteen tiles described as “star-shaped, with a brown lustre ground; décor of foliage, flowers, animals, and ornamentation” (cat. 999-1011). On the occasion of the 1913 auction, twelve of these thirteen

tiles were divided into two lots. The first lot was comprised of four tiles decorated with animals (lot 89), of which the present tile with its two gazelles was one, as well as a tile adorned with a blue fox (Artcurial 2021, lot 143), now in a private collection in England (see illustration). The second lot was comprised of eight tiles with non-figurative decoration and described as “ornamented with foliage, stylized flowers and geometric motifs” (lot 91).

Edouard Aynard (Lyons 1837-Paris 1913), a banker and a politician, was probably one of the most archetypal representatives of the 19<sup>th</sup> century Lyons upper class. He was extremely involved in the affairs of the Lyons community and transformed the Museum of Arts and Industry into the Museum of Textiles, an act he considered to be one of his greatest achievements. He donated generously to the museums of Lyons (Lyon 1990, p.12) and his name remains forever linked to his prodigious and exceptionally diversified art collection. Indeed, it took no less than two sessions of four-day sales to disperse it after his death in Paris.

Charles Damiron was another Lyons luminary. First a barrister then chairman of the Lyons bar association, he became a dedicated collector of tin-glazed pottery and maiolica. He authored an important treatise on Lyons earthenware and in 1958 published *My Passionate Life as a Collector*.

**6. Plat hispano-mauresque à ombilic**  
**Espagne, Valence-Manises, première moitié**  
**du XVI<sup>e</sup> siècle**

Faïence, décor au lustre métallique sur glaçure stannifère opacifiée

Diam. 28 cm ; H. 4 cm

Le périple de la céramique lustrée vers les zones les plus occidentales du monde islamique se poursuit sur les rives espagnoles où la technique se développe pleinement à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces faïences à reflets métalliques, appelées de nos jours "hispano-mauresques" figurent parmi les plus belles du monde. Leur production atteignit son apogée sous le règne des Nasrides (1238-1492), et la région de Valence devint un important centre de production dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

Autour de l'ombilic central, le plat est orné d'une composition cruciforme dans le cavet et de palmettes sur le marli à godrons. Les fougères stylisées au revers de ce plat à ombilic sont un élément décoratif classique du XV<sup>e</sup> siècle mais le décor sur la face et la frise pseudo-épigraphiée au rebord indiquent une datation postérieure.

PLAT  
HISPANO-MAURESQUE  
À OMBILIC



HISPANO-MORESQUE  
DISH WITH  
SMALL BOSS

**6. Hispano-Moresque dish with small boss**  
**Spain, Valencia-Manises, first half 16<sup>th</sup> century**

Earthenware, painted in brown lustre over an opacified tin-glaze

Diam. 28 cm; H. 4 cm

Lusterware's peregrination towards the Islamic world's westernmost frontier eventually led it to the Spanish shores of the Mediterranean, where the technique developed fully from the 13<sup>th</sup> century onwards. This lustre pottery, known as "Hispano-Moresque", lists among the world's finest. Its production reached its apogee under the Nasrid dynasty (1238-1492), the region of Valencia becoming an important production centre as early as the 14<sup>th</sup> century.

Around the raised central boss, the dish's cavetto is adorned with a quadripartite composition, and its broad flange with palmettes on gadroons in relief. The stylized ferns on the underside of this dish are a typical 15<sup>th</sup> century feature but the decoration on its upper part and the pseudo-epigraphic frieze on its edge point to a later date.





**7. Alan Caiger-Smith (1930–2020)**  
**Petit bol à la composition tripartite**  
**Angleterre, Aldermaston, daté 1989**

Monogramme et marque de date sous la base  
Faïence, décor peint au lustre métallique rouge rubis  
sur glaçure stannifère opacifiée  
Diam. 17,3 cm ; H. 5 cm

Le voyage du lustre à travers les ateliers du monde entier s'achève avec ce bol produit par le potier britannique Alan Caiger-Smith (1930-2020). Il fut l'instigateur de l'atelier de poterie d'Aldermaston, installé en 1955 dans le village éponyme du Berkshire, à l'ouest de Londres, et fermé en 2006.

La composition rayonnante autour d'un point central ainsi que les motifs abstraits souples, inspirés de la calligraphie arabe, au lustre rubis incandescent correspondent aux codes de son esthétique unique. Artisan de renommée internationale, Alan Caiger-Smith a également publié plusieurs ouvrages de référence sur la céramique lustrée et son histoire à travers le monde (Caiger-Smith 1973 et 1985). Ses découvertes et ses publications ont largement contribué au renouveau que connaît actuellement la céramique lustrée dans les ateliers d'Europe et d'Iran.

PETIT BOL  
À LA COMPOSITION  
TRIPARTITE



*SMALL BOWL  
WITH TRIPARTITE  
COMPOSITION*

**7. Alan Caiger-Smith (1930-2020)**  
**Small bowl with tripartite composition**  
**England, Aldermaston, dated 1989**

Monogram and year mark on the base  
Earthenware, painted in ruby red lustre over an  
opacified tin-glaze  
Diam. 17.3 cm; H. 5 cm

*Lusterware's complex journey around the world's workshops ends with this bowl produced by British potter Alan Caiger-Smith (1930-2020). He was the initiator of the Aldermaston Pottery, set up in 1955 in the eponymous village in Berkshire, west of London. The workshop closed in 2006.*

*The decoration of the bowl, which radiates around a central focal dot, and its sinuous, abstract motifs of incandescent ruby-red lustre reminiscent of Arabic calligraphy, are among the features of this potter's unique esthetics code. An internationally renowned artist and craftsman, Alan Caiger-Smith also published a number of reference books on the subject of lusterware and its world history (Caiger-Smith 1973 and 1985). His discoveries and publications have contributed widely to the revival of lusterware in European and Iranian workshops.*



## 8. Astrolabe planisphérique attribuable à al-Hasan ou Muhammad ibn Ahmad al-Battûti Maroc, vers 1680–1730

Laiton coulé, martelé et gravé, rehaussé de 61 clous en argent

H. trône 17,5 cm ; H. avec bélière 18,5 cm ; Diam. 14,6 cm ; Ep. 0,7 cm

**Provenance :** Anciennement avec Maîtres Bergeron et Guignard, Lorient, 1988 (pour une vente de gré à gré)

Cet élégant astrolabe, non signé, non daté, possède son araignée, cinq tympanes dont trois sont d'origine, l'alidade ainsi que l'axe et le cheval. Il est finement gravé et inscrit en coufique *maghribi*. La mère est ornée d'un trône (*kursî*) festonné surmonté d'une bélière retenant un anneau. Le limbe est divisé en 360°, fractionnés par intervalles de 5°, subdivisés pour chaque 1°, avec les graduations en *abjad*.

Le revers de la mère est gravé d'un diagramme des heures inégales dans la partie supérieure, un carré des ombres dans la partie inférieure et un calendrier zodiacal.

L'araignée est typique de celles utilisées sur les astrolabes maghrébins. Elle possède des indicateurs (signalés par des index courbes ou pointeurs) pour 24 étoiles dont 13 à l'intérieur de l'écliptique et 11 à l'extérieur. Elle est décorée de 4 boutons de rotation en argent (*mudir*) pour faciliter la rotation de l'araignée, et de 57 points d'argents fixés individuellement ou par groupes de trois (l'un des points d'argent manquant) pour marquer les étoiles. Les signes du zodiaque sont inscrits sur le tracé de l'écliptique.

Les cinq tympanes sont gravés sur chaque face pour une latitude donnée et indiquent la ville correspondante ainsi que la ligne des heures de prières. Les tympanes 4 et 5 sont d'une autre main.

Les tympanes servent les latitudes suivantes :

- |                        |                           |
|------------------------|---------------------------|
| 1.A : La Mecque 21°40' | 1.B : Médine 24°          |
| 2.A : Jerusalem 32°30' | 2.B : Marrakech 31°30'    |
| 3.A : Fez 33°40'       | 3.B : Tlemcen 35°         |
| 4.A : Ouezzane 34°30'  | 4.B : Tympan des horizons |
| 5.A : latitude de 30°  | 5.B : latitude de 31°30'  |

Selon Professeur David A. King, « cet astrolabe de grande qualité, élégamment inscrit, est très certainement attribuable au prolifique facteur d'astrolabe Muhammad ibn Ahmad al-Battuti, ou à son frère moins prolifique al-Hasan ibn Ahmad al-Battuti, tous deux de la dernière génération d'importants et éminents facteurs d'astrolabes du Maghreb, actifs entre 1680 et 1730.

C'est une belle œuvre, typique des productions des deux frères. Nous ne savons pas pourquoi une minorité de leurs instruments est restée non signée. La nature de la gravure du coufique *maghribi* ornemental sur les deux groupes d'instruments ne permet pas une attribution définitive à l'un ou l'autre des frères. Par exemple, la curieuse façon d'avoir écrit *al-asad* pour le Lion sur l'échelle zodiacale au dos de l'astrolabe de 1097H. par al-Hasan n'est attestée sur aucun autre de ses astrolabes ni sur ceux de son frère, sur la base des seules images disponibles »

Al-Hasan ibn Ahmad al-Battuti, le plus âgé des deux

## ASTROLABE PLANISPHERIQUE ATTRIBUABLE À AL-HASAN OU MUHAMMAD IBN AHMAD AL-BATTÛTÎ

frères, a œuvré à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il ne subsiste à ce jour que trois astrolabes signés par lui et datés. Le premier, anciennement dans la collection Leonard Linton, Point Lookout (NY) est daté 1097H./1685-86. Le second, actuellement au National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington (DC) (inv. MA.316751) est daté 1103H./1691-92. Le troisième, au musée d'Art islamique du Caire (inv. 9752) est daté 1106 H./1694-95.

Muhammad ibn Ahmad al-Battuti est l'un des facteurs d'astrolabes les plus renommés et les plus prolifiques de son temps, et le dernier représentant de la remarquable tradition des scientifiques de l'Islam occidental. Il a œuvré au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, très probablement à Meknès au Maroc, et on lui connaît à ce jour 24 astrolabes signés, datés de 1115H./1703-04 à 1151H./1738-39.



L'un de ces astrolabes, daté 1139H./1726-27, ayant appartenu à la Grande Mosquée d'Alger, est maintenant conservé au Louvre Abu Dhabi (inv. LAD 2009.027) (Soustiel 2009).

Le Maghreb connut une importante activité dans l'astronomie mathématique et l'astrologie à partir du X<sup>e</sup> siècle jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, et l'intérêt pour l'astronomie traditionnelle se poursuivit dans l'Occident oriental jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. Plus précisément, la fabrication d'instruments scientifiques – astrolabes, quarts de cercle et cadrans solaires – continua jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. L'astrolabe présenté ici est typique des productions du Maghreb de la fin du XVII<sup>e</sup>-début XVIII<sup>e</sup> siècle.

### Bibliographie pour les frères al-Battuti :

L. A. Mayer, *Islamic Astrolabists and Their Works*, Geneva: Kundig, 1956, pp. 46 et 60-61; Alain Brieux et Francis Maddison, avec la collaboration de Youssef Ragheb (édition préparée par Bruno Halff et Muriel Roiland), *Répertoire des facteurs d'astrolabes et de leurs œuvres en terre d'Islam*, 2 vols., I: Texte & II: Images, Turnhout: Brepols, 2021, I, pp. 338-339 (3 astrolabes) et 341-356 (24 astrolabes et quadrants), et II, figs. 653-658 et 663-695. Pour un ouvrage récent sur les astrolabes, voir Dominique et Éric Delalande, et Patrick Rocca, *Astrolabes*, Paris, 2020.

Je suis très reconnaissante au Professeur David A. King pour son aide à la description de cet astrolabe et son attribution à l'un des frères al-Battuti. Ci-après sa description plus détaillée en anglais :



Tympan 1 donnant les latitudes de la Mecque et Médine

### 8. Planispheric astrolabe attributable to Muhammad ibn Ahmad al-Battuti or his brother Hasan

Morocco, circa 1680-1730

Cast brass, hammered and engraved, with 61 silver studs

H. throne 17.5 cm; H. with shackle 18.5 cm; Diam. 14.6 cm; Th. 0.7 cm

**Provenance:** Formerly with auctioneers Bergeron and Guignard, Lorient, 1988 (for a private treaty sale)

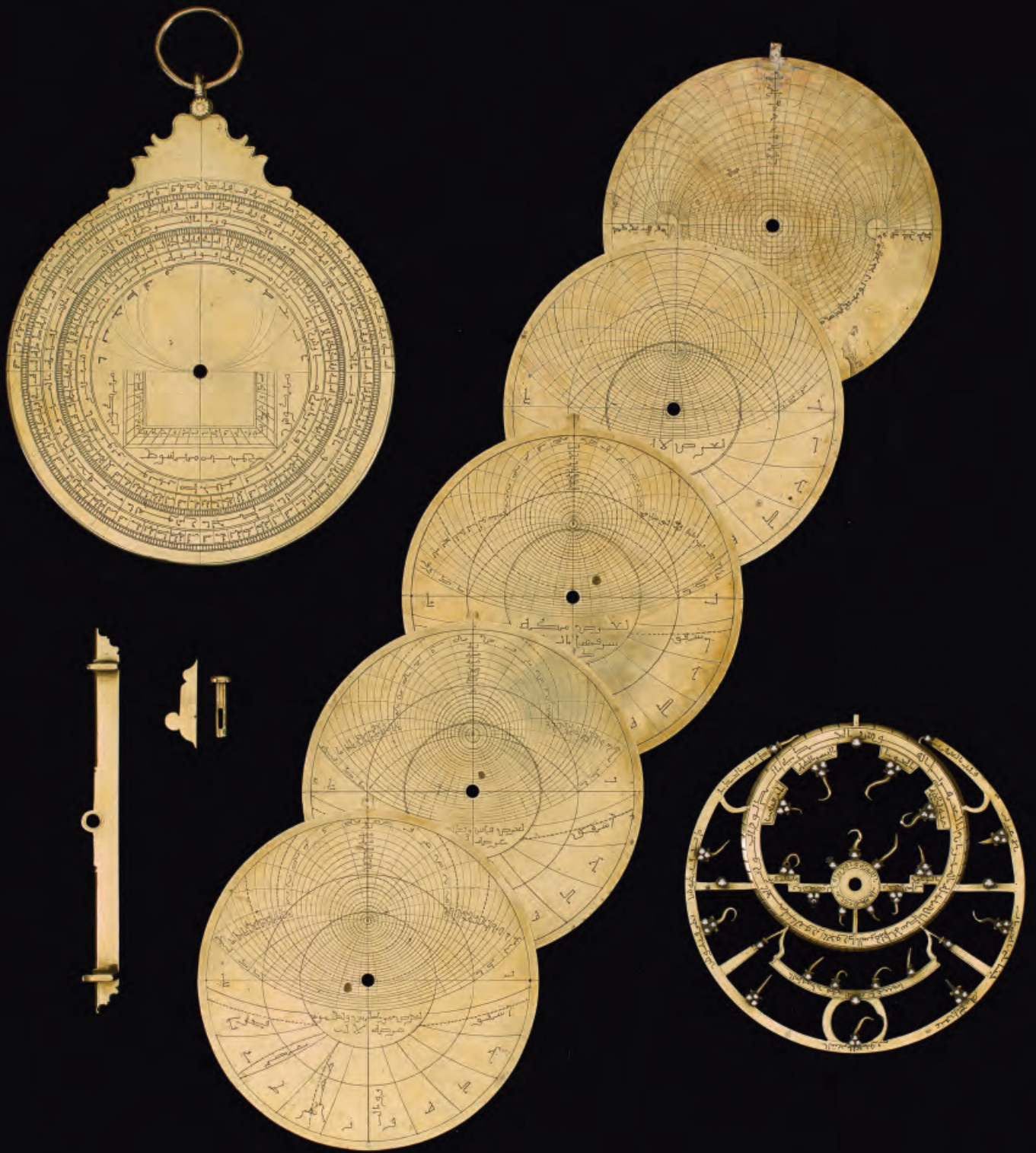
### Description of the astrolabe

All numbers on this instrument are in the Western Islamic alphanumerical (أبجد, abjad) notation, with a (alif) = 1, b (bā') = 2, j (jīm) = 3, d (dāl) = 4, h (hā') = 5, etc., up to s (ṣād) = 90.

The tall throne at the top of the instrument has three lobes and a cusp on either side. The suspensory apparatus, shackle and ring, are original.

### PLANISPHERIC ASTROLABE ATTRIBUTABLE TO MUHAMMAD IBN AHMAD AL-BATTUTI OR HIS BROTHER HASAN

The front of the mater bears a circumferential scale divided for each 5° and subdivided for each 1° and labelled for each 5°. The inside of the mater bears no markings. The back of the mater bears markings typical of Andalusī and Maghribī astrolabes from the 10<sup>th</sup> century onwards. There is a circumferential scale as on the front of the mater. Within this is a solar scale arranged according to the 12 signs of the zodiac, with divisions for each 30° subdivided in 5° intervals. Within this is a concentric scale for the Western calendar, appropriated arranged for the days of each of the 12 months (28 for February, 31 for March, 31 for May, etc.), labelled for each 5 days and subdivided into single days. At the centre of these scales is a double universal horary quadrant with curves marked for each hour from 1 to 6, and below it is a double shadow square to base 12 (digits), with scales labelled for each two digits. The alidade or sighting rule on the back, with its two sights and fashioned ends, bears no markings and appears to be original.



There are five plates, of which three are original. All have a peg at the top to fix them inside the mater. All fit perfectly within the mater. Each plate has the two base diameters together with the three base circles serving the winter solstice on the outside, the equator and the summer solstice. The horizon is the arc passing through the intersections of the horizontal diameter and the equinoctial circle. Altitude circles are drawn to show the altitude above the horizon and azimuth circles show the azimuth from the meridian. The lower the horizon on the meridian, the higher the latitude. The focus of the azimuth markings on the meridian is the zenith. The higher the zenith on the meridian, the higher the latitude.

The three original plates are intended for the following localities, named with their latitudes:

1a	مكة شرفها الله , Mecca, may God enoble it, 21°40'
1b	المدينة شرفها الله , Medina, may God enoble it, 24°
2a	بيت المقدس , Jerusalem, 32°30'
2b	مراكش , Marrakesh, 31°30'
3a	فاس , Fez, 33°40'
3b	تلمسان , Tlemcen, 35°

The choice of localities is typical of Maghribî astrolabes. Above the horizons, there are altitude circles (almucantars) for each 3°, labelled for each 6°, in a semi-quatrefoil fashion (used on Maghribî astrolabes since about 1200). There are azimuth circles for each 10°, perpendicular to the horizon and meeting at the zenith, labelled only outside the equatorial circle.

On each plate, below the horizon, the curves for the seasonal hours are marked 1 to 12 from right to left, with the 6<sup>th</sup> hour along the meridian, labelled as midday ( زوال , zawāl). In addition, there are dotted curves for the times of Muslim prayer: from right to left: daybreak ( فجر , fajr), after midday ( ظهر , zuhr), about mid-afternoon ( عصر , 'asr), daybreak (fajr), and nightfall (shafaq).

Replacements: Two other plates are similarly marked to plates 1-3, but in different hands. The peg on plate 4 is slightly longer than those on plates 1-3 and the peg on plate 5 has been welded onto the plate. The only additional inscriptions are on 4a for 'west' on the right and 'east' on the left. The markings are for the following locality and latitude:

4a	وزان , Wazzan 34°30'
4b	universal markings without inscription

The markings on plate 4b are of the kind invented by the astronomer Ibn Bāso (Granada, ca. 1275) and are common on late Maghribî astrolabes. They consist of three uniform sets of circles each labelled economically for each 6° of argument: the first centred at the centre of the plate, and the other two centred at the intersections of the equinoctial circle and the horizontal diameter. These enable the skilled user to solve with the rete and a single plate all the problems that one can solve with a standard astrolabe fitted with a series of plates. This variety of universal plate is an alternative to the standard 'plate of horizons' on a standard astrolabe.

On both sides of plate 5 only latitudes are mentioned, that is, no localities, and the inscriptions state - **وكل موضع عرضه** , 'and for all localities with this latitude':

5a	30°, latitude usually associated with [Cairo]
5b	31;30°, latitude usually associated with [Marrakesh], as on plate 2b.

**The rete is elegant in its design and lavish in its decoration.** Silver globules, single or triple, adorn each of the star-pointers. Slightly larger silver globules mark the four 'cardinal' directions and serve as handles to turn the rete over the plates. Such decoration is rare on Maghribî astrolabes and on Islamic astrolabes generally. In this case, the maker has achieved a great deal of symmetry for the stars on each side of the vertical diameter. The circular shape between the outer frame and the short equinoctial arc above it is a remnant of earlier Andalusî design, as are the four counter-changes on the horizontal diameter. Two unnamed pointers with one stud each join the outer rim to the ecliptic ring, coinciding there with the flame-shaped supports at the extremities of the short equinoctial bar. A single pointer with no name in the lower right is deliberately symmetrical to a star in the lower left. The following stars are represented by their names at the base of pointers, some of which are straight, others curved or hook-shaped. We give the Arabic names, also in transcription, together with the number of studs, and the modern equivalents (with appropriate given names).



Outside ecliptic ring, counter-clockwise from left to right:

بطن قيطوس	batn qaytūs	3	ζ Ceti
الديبران	al-dabarān	1	α Tauri (Aldebaran)
منكب جوزا	mankib (al-)jawzā'	1	α Orionis
المشعري العيور	al-shi'ra al-'abūr	3	α Canis Maioris (Suhayl)
غميصا	ghumaysā	1	α Canis Minoris (Procyon)
عنق الشجاع	'unuq al-shujā'	3	α Hydrae
جناح الغراب	janāh al-ghurāb	3	γ Corvi
الاعزل	(al-simāk) al-'azal	3	α Virginis (Spica)
قلب العقرب	qalb al-'aqrab	1	α Scorpionis
ذنب الجدي	dhanab al-jady	1	γ Capricorni
ذنب قيطوس	dhanab qaytūs	3	ε Ceti

Inside ecliptic ring, counter-clockwise from left to right:

راس الغول	ra's al-ghūl	3	β Persei (Algol)
عيقوق	'ayyūq	1	α Aurigae (Capella)
يد الدب	yad al-dubb	3	ι Ursae Maioris
رجل الدب	rījl al-dubb	3	μ Ursae Maioris
(السمالك) الرامح	(al-simāk) al-rāmiḥ	3	α Boötis (Arcturus)
الفكة	al-fakka	1	α Coronae Borealis
عنق الحية	'unuq al-hayya	3	α Serpentis
(راس) الحوا	ra's al-hawwā'	3	α Ophiuchi
(النسر) واقيع	(al-nasr al-)wāqi'	3	α Lyrae (Vega)
النسر الطائر	al-nasr al-tā'ir	3	α Aquilae (Altair)
(انف) الدلفين	(unf) al-dulfin	3	ε Delphini
ردف	ridf	1	α Cygni
منكب القوس	mankib al-faras	2/3	β Pegasi

These 24 stars (11+13) are typical sub-group of the stars that can be found on Maghribî astrolabes.

### Attribution

**This unsigned, undated Maghribi astrolabe is with some certainty attributable to one or other of the prolific astrolabist Muhammad ibn Ahmad al-Battuti or his less prolific brother, al-Hasan ibn Ahmad al-Battuti.** Both of these men constitute the last generation of serious and distinguished instrument-makers in the Maghrib, active ca. 1700-1730. It is a fine piece of work, typical of the productions of the two brothers. It is not known why a minority of their instruments remained unsigned. The nature of the ornamental Maghribi kufic engraving on both sets of instruments does not permit a definitive attribution to either brother. However, identical extravagant use of silver studs is attested on an astrolabe by Muhammad ibn Ahmad al-Battuti dated 1143H/1730-31, formerly in the Collection Edgar Mannheimer, Zurich, present whereabouts unknown: see Brioux & Maddison, *Répertoire*, I, pp. 351-352, no. 18, and II, figs 681-682 on p. 333 (images from the

History of Science Museum, Oxford). On that piece, the engraving is that of an older man and bears some resemblance to that on the present astrolabe. Only one astrolabe out of the entire corpus of instruments provides a statement of their location, namely, Mèknes. We have no other record of serious astronomical activity in the city at that time, but the history of astronomy in the Maghrib is still in its infancy.

### The principal uses of the astrolabe

To use the astrolabe, one might first need to find the position of the sun on its apparent yearly path (ecliptic) from the calendar scale on the back of the astrolabe. The plate for one's locality should be placed immediately below the rete; its markings display the sky as can be seen from that locality.

Then one lets the instrument hang vertically towards the sun or any star featured on the rete. One measures the altitude above the horizon of the celestial body (CB) by indirect (sun) or direct (stars) sighting using the alidade, reading the value from the outer scale on the back.

One then places the CB on the rete over the curve for that altitude on the appropriate plate. The configuration represents the sky above one's head. One can turn the rete so that the CB is on the horizon or on the meridian. The amount of rotation, measurable on the outer scale of the mater, indicates the time since rising of the CB or the time before or after midday or midnight. At a glance, one can also see the point on the ecliptic instantaneously rising over the horizon; this is the ascendant, of prime importance in astrology. For a quick measurement of the time of day at any latitude, one can also use the universal horary quadrant on the back of the astrolabe. For simple surveying the shadow scale on the back can be of service.

These notes hardly do justice to the versatility of the standard instrument. The one thousand or so surviving instruments from Byzantium, the Muslim world, India and medieval and Renaissance Europe are but a small fraction of the number once in circulation. However, they are sufficient to show the diverse forms of the historical instrument as a scientific work of art and to testify to the keen interest of our forebears in the sky above their heads.

## **Bibliographical notes**

For a history of astronomy in the Maghrib see Julio Samsó, *On Both Sides of the Straight of Gibraltar – Studies in the History of Medieval Astronomy in the Iberian Peninsula and the Maghrib*, Leiden: Brill, 2020; also David A. King, 'On the History of Astronomy in the Medieval Maghrib', in *Études d'histoire des sciences arabes*, Mohammed Abattouy, ed., Casablanca, 2007, pp. 175-218, reprinted in idem, *Islamic Astronomy and Geography*, Aldershot and Burlington VT: Ashgate – Variorum, 2012, VI. For an ordered list of Maghribi astrolabes, including late ones, see idem, *In Synchrony with the Heavens - Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilization*, vol. 2: Instruments of Mass Calculation, Leiden: Brill, 2004-05, pp. 1010-12 and 1014-15.

The best introduction to the standard astrolabe for readers of French is still Henri Michel, *Traité de l'astrolabe*, Paris: Gauthier-Villars, 1947, repr. with a new preface by Francis R. Maddison, Paris: Librairie Alain Brieux, 1989. For the variety and sophistication of Islamic astrolabes over a millennium, see King, *In Synchrony with the Heavens*, II (2005). Supplementary information is in idem, "The Astrolabe – What it is & what it is not" (2018), online at [www.academia.edu/92557192/](http://www.academia.edu/92557192/).

For detailed descriptions of some 50 Andalusî astrolabes, see Azucena Hernández Pérez, *Astrolabios en la España medieval: de al-Andalus a los reinos cristianos*, Madrid: La Ergástula, 2018. For additional information, including the earliest Maghribî instruments from Tunis ca. 1065, see King, "Elusive Astrolabes – Some newly-identified examples from Muslim Spain with some fresh insights on interregional transmission" (2024), at [www.academia.edu/122452531](http://www.academia.edu/122452531).

The most reliable work on Arabic star-names, including stars used on astrolabes is Paul Kunitzsch, *Arabische Sternnamen in Europa*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1959.

On Ibn Bāso and his universal plate, see Emilia Calvo Labarta, *Abū 'Alī al-Ḥusayn ibn Bāso (m. 716/1316): Tratado sobre la lámina general para todas las latitudes*, Madrid, 1993, for text, translation and commentary of Ibn Bāso's treatise. Her 1996 article, "Ibn Bāso's astrolabe plate in the Maghrib and East",

in Josep Casulleras and Julio Samsó, eds., *From Baghdad to Barcelona – Studies in the Islamic Exact Sciences in Honour of Prof. Juan Vernet*, 2 vols., Barcelona, II, pp. 755-767, documents numerous examples. On Ibn Bāso himself, see [https://islamsci.mcgill.ca/RASI/BEA/Ibn\\_Baso\\_BEA.htm](https://islamsci.mcgill.ca/RASI/BEA/Ibn_Baso_BEA.htm).

On Muhammad al-Battuti and al-Hasan al-Battuti, see L. A. Mayer, *Islamic Astrolabists and Their Works*, Geneva: Kundig, 1956, pp. 60-61 and 46, now updated in Alain Brieux & Francis Maddison, (followed by Youssef Ragheb & Bruno Halff & Muriel Roiland), *Répertoire des facteurs d'astrolabes et de leurs œuvres en terre d'Islam*, 2 vols., I: Texte & II: Images, Turnhout: Brepols, 2022, I, pp. 341-356 (24 astrolabes and quadrants) and 338-339 (3 astrolabes), and II, figs. 663-695 and 653-658, respectively.

For assistance in cataloguing this astrolabe and its attribution to one of the al-Battuti brothers, Laure Soustiel is most grateful to Prof. David A. King, Frankfurt ([www.davidaking.academia.edu](http://www.davidaking.academia.edu)).



**9. Armoire en marqueterie  
Turquie ottomane, probablement Istanbul,  
vers 1800**

Bois, marqueterie de nacre, écaille de tortue et os,  
montures en laiton

H. 162 cm ; L. 72 cm ; Prof. 47 cm

Ce grand cabinet, rare par sa taille et la qualité de son décor, pouvait servir à entreposer des Corans et *juz'* de Coran dans une mosquée ou une *madrassa*. Son format est idéal pour la consultation de manuscrits lors d'un enseignement assis sur des tapis et des coussins.

Le décor de marqueterie en nacre et écaille de tortue s'inscrit dans la continuité des volets intérieurs, niches intégrées et vantaux de portes du kiosque de Bagdad, érigé sur l'ordre du sultan Murad IV (1612-1640) en 1639 dans la quatrième cour du Palais de Topkapı à Istanbul. Le fronton polylobé, avec ses volutes et entrelacs végétaux, évoque les productions du XVIII<sup>e</sup> siècle Baroque.

Selon Celal Esad Arseven, il y avait à Istanbul, dans le palais des Sultans, un atelier spécial où l'on apprenait le « *Sedefkari* », c'est-à-dire « l'art de l'incrustation de la nacre ». Presque tous les grands architectes, dont le célèbre Sinan (vers 1491-1588) et certains de ses élèves au XVI<sup>e</sup> siècle, « avaient reçu les premières notions de l'art dans les ateliers du palais, installés dans le Has Bağhtché (jardin privé du Sultan) où des maîtres choisis enseignaient la géométrie, l'art décoratif et l'art de la construction » (Arseven 1939, p. 250).

ARMOIRE EN  
MARQUETERIE DE  
NACRE ET D'ÉCAILLE

TORTOISESHELL AND  
MOTHER-OF-PEARL  
INLAID CABINET

**9. Mosaic-work wood cabinet  
Ottoman Turkey, probably Istanbul, circa 1800**

Wood, mother-of-pearl, tortoiseshell, bone, mounts in brass

H. 162 cm; L. 72 cm; Depth 47 cm

*This large cabinet, unusual both in terms of size and of the quality of its decoration, was likely used in a mosque or a madrasa for keeping Qur'ans and Qur'an juz'. Its dimensions were ideal for consulting manuscripts while seated on carpets and cushions during a lecture.*

*The decoration, consisting of inlays of mother-of-pearl and tortoiseshell, relates closely to that of the interior shutters, niches and doors of the Baghdad Kiosk that was commissioned in 1639 by Sultan Murad IV (1612-1640) to be erected in the fourth court of Topkapı Palace in Istanbul. The polylobed pediment of this cabinet with foliate scrolls is reminiscent of the productions of 18th century Baroque.*

*According to Celal Esad Arseven, there was a special workshop in the Sultan's palace where "Sedefkari" ("the art of mother-of-pearl inlay") was taught. Almost all the major architects, such as the famous Sinan (1491-1588) as well as some of his students in the 16th century "were taught the preliminaries of art in the palace's workshops, which were set up in the Has Bağhtche (the Sultan's private gardens) where select masters taught geometry, decorative arts and the art of construction" (Arseven 1939, p. 250).*







### 10. Chope, *maşrapa*

Turquie ottomane, Iznik, vers 1590–95

Céramique siliceuse, peint en polychromie sous glaçure incolore

H. 15 cm ; Diam. 9,5 cm

**Provenance :** Joseph Soustiel, « Art Musulman », Paris, vers 1950

**Exposé :** « Art Turc », Grand Palais, Paris, 1953

Le pichet aux parois évasées présente une silhouette inspirée des chopes d'Europe du Nord. Cette forme tronconique était aussi utilisée dans l'orfèvrerie ottomane pour des hanaps en argent et en vermeil, certains surmontés d'un couvercle. Ce modèle est néanmoins peu fréquent dans la production céramique d'Iznik, et seuls quelques exemples sont connus (Atasoy & Raby 1989, figs. 619-621, p. 276). Le décor de palmes simplifiées en forme de *boteh* se retrouve aussi sur un pichet d'Iznik de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle orné de montures en argent et conservé au musée Calouste Gulbenkian à Lisbonne (inv. 812) (*ibid.* 1989, fig. 601, p. 271).

Ce pichet à l'intense fond turquoise était présenté dans les vitrines de Joseph Soustiel lors d'une exposition au Grand Palais en marge de la grande rétrospective « Splendeur de l'art turc » qui se tenait au musée des Arts Décoratifs à Paris de février à avril 1953.



## CHOPE, MASRAPA

### TANKARD, MASRAPA

### 10. Tankard, *maşrapa*

Ottoman Turkey, Iznik, circa 1590-95

Fritware, painted in polychromy under a colourless glaze

H. 15 cm; Diam. 9.5 cm

**Provenance:** Joseph Soustiel, "Art Musulman", Paris, circa 1950

**Exhibited:** « Art Turc », Grand Palais, Paris, 1953

The silhouette of this tankard, with its flaring sides, is inspired by that of Northern European pitchers. The tapering cylindrical shape was also used by Ottoman goldsmiths in the manufacturing of silver and silver-gilt hanaps, some of which were lidded. It is quite unusual to find tankards with this form in the Iznik production and only a few examples are known to us (Atasoy and Raby 1989, pl. 619-621, p. 276). The simplified *boteh*-shaped palm motif is also found on a late 16<sup>th</sup> century Iznik jug with silver mounts, now in the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon (inv. 812) (*ibid.* 1989, fig. 601, p. 271).

This tankard, with its vivid turquoise background, was displayed by Joseph Soustiel in an exhibition at the Grand Palais, complementing the great retrospective "Splendeur de l'art turc" which was held at the Arts Décoratifs Museum in Paris from February to April 1953.



### 11. Plat au bouquet floral et palme saz

Turquie ottomane, Iznik, vers 1600

Céramique siliceuse, peint en polychromie sous glaçure incolore

Diam. 27 cm ; H. 5 cm

Avec sa dense composition florale de tulipes et d'œillets entrecoupée d'une large palme saz, ce plat est un classique exemple des productions tardives d'Iznik. Elles se caractérisent notamment par leurs bordures de « vagues et rochers » où les rouleaux d'écume sont entièrement peints en noir et les rochers se sont mués en de larges « S » stylisés.

## PLAT AU BOUQUET FLORAL ET PALME SAZ



## *DISH WITH FLOWERS AND A SAZ LEAF*

### **11. Dish with flowers and a saz leaf Ottoman Turkey, Iznik, circa 1600**

Fritware, painted in polychromy under a colourless glaze

Diam. 27 cm; H. 5 cm

This dish, with its dense floral composition of tulips and carnations laid out around a saz leaf, is a classic example of late Iznik productions. These are typified mainly by the entirely black wave and rock scrolls on their rims, in which the breaking wave design is interspersed by S-shaped motifs.





**12–13. Deux icônes signées Mûsâ ibn Stephan  
Le Prophète Élie sur le mont Carmel  
et Saint Georges terrassant le dragon  
Syrie ottomane, Alep, daté 1699**

Céramique siliceuse, peint en polychromie sous glaçure incolore

Dim. 16 x 16 cm ; Ép. 1,6 cm

Les sujets de cette paire de carreaux de céramique relèvent de l'iconographie chrétienne. Le premier, ceinturé par une bordure à motif tressé, illustre la victoire du prophète Élie sur les prophètes de Baal au mont Carmel, telle que relatée dans la Bible (1 Rois 18.20-40), lorsque Dieu fit descendre le feu qui brûla le sacrifice. Le second, encadré par une bordure de losanges, représente la célèbre scène de Saint Georges de Cappadoce terrassant le dragon devant la fille du roi qui allait lui être livrée en offrande. Chacun d'eux porte la signature de l'artisan, la date et le lieu de production inscrits en arabe dans la partie inférieure de la bordure : « *'amal Mûsâ ibn Işţifân fî madina ḥalab sana 1699* » (Œuvre de Mûsâ ibn Stephan dans la ville d'Alep, l'année 1699). Ici, l'année est indiquée selon le calendrier chrétien.

Plusieurs carreaux de cette série sont aujourd'hui conservés dans divers musées à travers le monde, par exemple : musée du Louvre, Paris (inv. MAO 765, don Jean Soustiel, et MAO 2292) ; Keir Collection, Dallas (inv. K.1.2014.950.1 et K.1.2014.1333) (Robinson 1988, cat. C151a-b, p. 278) ; Musée de l'Hermitage, Saint Pétersbourg (inv. VI-1477) ; Musée des Arts Appliqués de Budapest (inv. 64.93.1) ; Collection Georges Antaki (IMA 2003, cat. 79, p. A112). D'autres sont également passés en vente publique (Christie's 2006, lot 417 ; Christie's 2007, lots 316-318).

**DEUX ICÔNES SIGNÉES  
MÛSÂ IBN STEPHAN**

Illustrant systématiquement les deux mêmes scènes, ces carreaux se caractérisent également par leur bordure à motifs tressés ou de losanges, qui ceinture indifféremment l'une ou l'autre de ces scènes. Quant à leurs dimensions, elles varient entre 15 et 20,5 cm de côté.



Mêlant des éléments issus de la tradition iconographique post-byzantine avec des éléments de l'art arabe, le style de ces carreaux de céramique s'inscrit dans la tradition d'un atelier d'icônes sur bois fondé à Alep au XVII<sup>e</sup> siècle par Yusuf al-Musawwir, peintre réputé pour sa production dévotionnelle destinée à l'importante communauté chrétienne de la ville (IMA 2003, p. A26). Toutefois, l'artisan Mûsâ ibn Stephan a su faire preuve de créativité face aux conventions strictes des thèmes illustrés. Par exemple, dans la scène de Saint Georges, la représentation de la princesse les bras levés est un élément iconographique propre à ces carreaux. L'artisan a su également créer une forme de diversité entre chacun des carreaux en intégrant des variations ornementales subtiles sur chaque exemplaire tout en conservant l'homogénéité du groupe.

Le nombre relativement important de ces carreaux, l'absence quasi totale d'autres céramiques de qualité provenant d'Alep à l'époque ottomane et le fait qu'ils aient tous été fabriqués par la même personne au cours d'une seule année suscitent plusieurs interrogations. Mûsâ ibn Stephan était-il originaire d'Alep ou s'agissait-il d'un potier itinérant venu de

Kütahya ou d'un autre centre de production pour répondre à une commande spécifique ? Quoi qu'il en soit, ces carreaux ont été très probablement utilisés comme des icônes, c'est-à-dire des images sacrées fixes ou portatives, accrochées dans les églises ou maisons privées, servant de supports à la prière (Srántó 2013).

Les nombreuses interrogations que soulèvent l'existence de ce groupe de carreaux soulignent l'importance d'envisager une étude approfondie afin d'en apprendre davantage sur leur contexte historique et la raison de leur fabrication. Ont-ils été commandités pour une commémoration, la visite d'un prélat, ou la sacralisation d'une église par exemple ? Leur but précis reste encore à être éclairci. Les liens entre cette production alépine et les différents ateliers ottomans de céramique de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que le rapport entre ces icônes chrétiennes en céramique et les carreaux dévotionnels musulmans sont aussi à découvrir.

**12-13. Two icons signed Musa ibn Stephan  
The Prophet Elijah at Mount Carmel  
and Saint George slaying the dragon  
Ottoman Syria, Aleppo, dated 1699**

Fritware, painted in polychromy under a colourless glaze  
Dim. 16 x 16 cm; Thickness 1,6 cm

The subjects of this pair of pottery tiles pertain to Christian iconography. The first one, bordered with a plaited frieze, depicts the Prophet Elijah's victory over the prophets of Baal, when "the fire of the Lord fell and consumed the burnt sacrifice" (1 Kings, 18: 19-40). The second tile, framed with a border of lozenges, represents the famous scene in which Saint George of Cappadocia slays the dragon at the feet of the king's daughter, who was to be given over to it. Each tile bears the artisan's signature and the date and place of manufacture, indicated in Arabic in the lower part of the border: "'amal Mûsâ ibn Istifân fî madina halab, sana 1699" (made by Mûsâ ibn Stephan in the city of Aleppo in the year 1699). This date follows the Christian calendar.

Several tiles from this series are kept today in various museums around the world. For instance: the Louvre Museum, Paris (inv. MAO 765, gift of Jean Soustiel, and MAO 2292); The Keir Collection, Dallas (inv. K.1.2014.950.1 and K.1.2014.1333) (Robinson 1988, cat. C151a-b, p. 278), the Hermitage Museum, Saint Petersburg (inv. VF-1477), Budapest Museum of Applied Arts (inv. 64.93.1), the Georges Antaki Collection (IMA 2003, cat. 79, p. A112). Others have been sold at auction (Christie's 2006, lot 417, Christie's 2007, lots 316-318). All of these tiles consistently depict the same two scenes and are characterized by the interchangeable plait and lozenge motifs of their borders. The lengths of their sides vary from 15 to 20.5 cm.

The style of these ceramic tiles mixes elements of post-Byzantine traditional iconography with those of Arabic art. It relates to the specific tradition of painted-wood icons produced in an Aleppo workshop founded in the 17<sup>th</sup> century by Yusuf al-Musawwir, a painter renowned for his devotional production intended for the city's large Christian community (IMA 2003, p. A26). Yet in spite of the pictorial strictures he had to abide by, Mûsâ ibn Stephan showed himself to be creative as can be seen on his Saint George tile in which he chose to depict the princess with her arms raised, a distinguishing feature of the iconography of his tiles. He was also able to impart a certain diversity to his

work by integrating subtle ornamental and pictorial variations from one tile to the next while maintaining the homogeneity of the group.

*TWO ICONS SIGNED  
MUSA IBN STEPHAN*

The fact that there is quite an abundance of these tiles – all created within one year by a single person – and virtually no other high-grade ceramics produced in Ottoman Aleppo raises to a number of questions. Was Mûsâ ibn Stephan a native of Aleppo or was he an itinerant potter from Kütahya or some other production centre honoring a commission? Whichever the case, it is quite certain that these tiles were destined to be used as icons, holy images conducive to prayer, that were either fixed in one place or portable, hung on the walls of churches or inside private homes (Srántó 2013).

Following the numerous questions relating to these tiles, the historical context in which they were manufactured and the purpose of their manufacturing ought to be more thoroughly investigated. Were they commissioned for a commemoration, for a visit by a prelate, or perhaps for the consecration of a church? Their function has yet to be clarified. Also to be explored are the links between this Aleppo production and the various late 18<sup>th</sup> century Ottoman ceramics workshops as well as the correlation between these Christian icons and Islamic devotional tiles.





**14. Coran copié par al-Hajj Khalil (Halil) b. al-Hajj Hasan  
Turquie ottomane, Istanbul, daté 14 Rabi II  
1179 H./30 septembre 1765**

Manuscrit arabe, 382 folios, 15 lignes par page en écriture *naskhî*

Encre, pigments et or sur papier. Reliure et emboîtage en cuir et or

H. 15,5 cm ; L. 10 cm ; Ep. 3 cm

**Provenance :** Dr R.S., France

Les enluminures de ce Coran, préservé dans son étui en cuir, sont d'une extrême finesse et d'un grand raffinement. Le double frontispice d'ouverture est entièrement orné sur fond or de grandes palmes bleues jaillissant parmi des gerbes florales sur fond piqueté or. Les emplacements dédiés aux titres de sourates forment des cartouches aux motifs végétaux variés. La reliure présente une grande originalité par son traitement du cuir qui évoque un travail de broderie.

Le calligraphe al-Hajj Khalil (Halil) b. al-Hajj Hasan qui acheva de copier ce Coran le 30 septembre 1765 (14 Rabi II 1179 H) précisa dans le colophon qu'il était à cette date l'imam de la mosquée Kabasakal Sinan

Agha dans le quartier de Fatih à Istanbul. L'information est corroborée par un auteur turc du début du XX<sup>e</sup> siècle qui indique que ce calligraphe, qui a étudié avec Ressam Ömer Efendi et İpçi Hüseyin Efendi, est décédé en 1182 H./1768-69 alors qu'il était l'imam de la mosquée Kabasakal Sinan Agha (Mustakimzade 1926, pp. 194-95). L'auteur précise aussi que al-Hajj Khalil était un expert sur des aspects des études coraniques (*vücûh-ı kur'âniye*).

**CORAN COPIÉ PAR  
AL-HAJJ KHALIL  
(HALIL) B. AL-HAJJ  
HASAN**

Cette information est intéressante à souligner car le texte du Coran est ici enrichi de plusieurs pages placées à la fin du manuscrit qui donnent des informations sur les dix récitations du Coran reconnues (*qira'at*), ainsi que les vingt transmetteurs (*ruwwa*) concernant la récitation du Coran et les quatre-vingt lignes de transmission (*turuq*).



Les *qira'at*, signifiant littéralement « lectures », correspondent aux diverses façons de réciter le Coran, selon la disposition des signes diacritiques. Les différentes lectures ont été fixées au X<sup>e</sup> siècle, et un certain nombre d'entre elles sont considérées comme canoniques.



*QUR'AN COPIED  
BY AL-HAJJ KHALIL  
(HALIL) B. AL-HAJJ  
HASAN*

**14. Qur'an copied by al-Hajj Khalil (Halil) b. al-Hajj Hasan**

**Ottoman Turkey, Istanbul, dated AH 14 Rabi II 1179/30 September 1765 AD**

Arabic manuscript, 382 folios, 15 lines per page in naskh script

Ink, pigments and gold on paper. Leather and gold binding and case

H. 15.5 cm; W. 10 cm; Th. 3 cm

**Provenance:** Dr R.S., France

The illuminations in this leather-bound Qur'an are exquisitely refined. The double frontispiece is entirely ornamented with great blue palm leaves emerging from sprays of flowers against a speckled gilded ground. The spaces reserved for the headings of the Suras are contained within cartouches variously decorated with foliage and floral motifs. The embroidery-like leatherwork of the binding is remarkable.

The calligrapher al-Hajj Khalil (Halil) b. al-Hajj Hasan, who completed the copying of this Qur'an on 30 September 1765 (AH 14 Rabi II 1179), signs himself in the colophon as the Imam of the Kabasakal Sinan Agha mosque in the Fatih district in Istanbul. The information is corroborated by an early 20<sup>th</sup> century Turkish author who states that this calligrapher studied with Ressam Ömer Efendi and İpçi Hüseyin Efendi and died in AH 1182/1768-69 AD while serving as imam and preacher at the Kabasakal Sinan Agha mosque (Mustakimzade 1926, pp. 194-95). The author also mentions that al-Hajj Khalil was an expert in certain aspects of Qur'anic studies (vücûh-l kur'âniye).

This is an interesting point in that the Qur'anic text is here augmented by the addition of a number of pages placed at the end of the manuscript giving information on the ten approved recitations of the Qur'an (*qira'at*), the twenty transmitters (*ruwwa*) concerning the reciting of the Qur'an and the eighty lines of transmission (*turuq*).

The *qira'at*, meaning "readings", give the different ways of reciting the Qur'an according to the placement of the diacritical signs. The different readings were fixed in the 10<sup>th</sup> century and some of them are considered canonical.



**15. Coran copié par al–Hajj Hasan al–Wahbi et enluminé par al–Hajj Mustafa Efendi Turquie ottomane, daté 1250H./1834–35**

Manuscrit arabe, 304 folios, 15 lignes par page en écriture *naskhî*; Encre, pigments et or sur papier.

Reliure en cuir et or

H. 15,5 cm ; L. 10,5 cm ; Ep. 2,3 cm

**Provenance :** Dr R.S., France

Le calligraphe qui a copié ce Coran d'une très fine écriture en 1834-35, sous le règne du sultan Mahmoud II (1808-1839), indique dans le colophon qu'il se nomme al-Hajj Hasan al-Wahbi (Hasan Vehbi), qu'il est originaire de la ville de Alashehir ([*al-ma'ruf*] bi-Alashehri), et qu'il est l'élève de 'Alî al-Wasfî (Vasfi). Le manuscrit fut enluminé en (1)251H./1835-36 par al-Hajj Mustafa Efendi, un élève de Seyyid Süleyman Efendi, qui a signé son œuvre en blanc dans la bordure dorée sous le colophon.

## CORAN COPIÉ PAR AL-HAJJ HASAN AL-WAHBI

Il existe un calligraphe ottoman réputé du nom de Hasan Vehbi qui était l'élève de 'Ali Vasfi et qui a copié un Coran en 1259H./1843-44, conservé au musée d'Antalya. Il est très probable que le calligraphe qui a signé ce Coran de 1834-35 soit la même personne. Les informations connues sur le scribe Hasan Vehbi qui a copié le Coran d'Antalya précisent qu'il est né à Kütahya et que, après avoir terminé ses études dans sa ville natale, il se rend à Istanbul pour étudier sous l'autorité de 'Ali Vasfi Efendi qui lui enseigne les graphies *thuluth* et *naskh*, puis serait retourné à Kütahya, où il serait probablement décédé (<https://www.ketebe.org/sanatkar/hasan-vehbi-efendi-2856>).

Or, il est clairement indiqué ici dans le colophon du manuscrit que le calligraphe Hasan Vehbi est originaire de Alashehir, une ville du sud-ouest de l'Anatolie dans la région de Manisa. Cette mention peut suggérer l'existence d'un second Hasan Vehbi également élève talentueux du même 'Ali Vasfi, ou bien compléter notre connaissance sur la vie de ce même calligraphe et contribue à enrichir sa biographie.

**15. Qur'an copied by al-Hajj Hasan al-Wahbi Illuminated by al-Hajj Mustafa Efendi Ottoman Turkey, dated AH 1250/1834-35 AD**

Arabic manuscript, 304 folios, 15 lines per page in *naskh script*

Ink, pigments and gold on paper. Leather and gold binding

H. 15.5 cm; W. 10.5 cm; Th. 2.3 cm

**Provenance:** Dr R.S., France

The calligrapher who copied this Qur'an in very fine script in 1834-35 during the reign of Sultan Mahmud II (1808-1839) signs himself as al-Hajj Hasan al-Wahbi (Hasan Vehbi) and states that he is from the town of Alashehir ('Alashehri) ([*al-ma'ruf*] bi-Alashehri), and a pupil of 'Ali al-Wasfî ('Ali Vasfi). The manuscript was illuminated in AH (1)251/1835-36 AD by al-Hajj Mustafa Efendi, a pupil of Seyyid Süleyman Efendi, who signed his work in white below the colophon in the gilded border.

There was a renowned Ottoman calligrapher named Hasan Vehbi who studied under 'Ali Vasfi and copied a Qur'an in AH 1259/1843-44 AD, kept today in the Antalya Museum. It is very possible that he and the calligrapher who signed this 1834-35 Qur'an are one and the same person. The known sources that give us information about Hasan Vehbi give Kütahya as his birthplace. We also learn from these sources that after completing his studies in his home town he left for Istanbul in order to study under 'Ali Vasfi Efendi, who taught him the *thuluth* and *naskh* scripts, later returning to Kütahya, his likely place of death (<https://www.ketebe.org/sanatkar/hasan-vehbi-efendi-2856>).

## QUR'AN COPIED BY AL-HAJJ HASAN AL-WAHBI

However, it is stated clearly here in the manuscript's colophon that the scribe Hasan Vehbi was originally from Alashehir, a town in southwest Anatolia in the region of Manisa. So either this is evidence of the existence of a second Hasan Vehbi, who was also clearly a talented pupil of the same 'Ali Vasfi, or it is an extra piece of information that adds to our knowledge of this same calligrapher's biography





**16. Al-Jazuli, *Dala'il al-Khayrat*,  
copié par Ahmad al-Shawqi  
Turquie ottomane, Istanbul,  
daté 1261 H./ 1845-46**

Manuscrit arabe, 11 lignes par page en écriture *naskhî*

Encre, pigments et or sur papier. Reliure en cuir et or  
H. 13 cm ; L. 9 cm

Abu Abdallah Muhammad ibn Sulayman al-Jazuli, ou Imam Mohammed Ben Slimane al-Jazouli (mort en 1465) était un saint soufi marocain. Il est célèbre pour son recueil de prières *Dala'il al-Khayrat* (« Les voies du bonheur et les rayonnements des lumières à travers la prière sur le Prophète », « Les Indications des Vertus » ou « Le Guide des Bienfaits »), qui connut un immense succès, notamment au Maghreb et dans l'Empire ottoman.

Le texte est généralement orné des représentations des sanctuaires de la Mecque et Médine présentées en regard. Dans certains manuscrits, la tombe du Prophète Muhammad à Médine est surmontée d'un nimbe de feu, comme par exemple dans une copie ottomane de la collection Nasser D. Khalili (inv. MSS 97, fol. 9b) (IMA

2009, fig. 287, p. 246 et Porter 2012, fig. 25, p. 52). Le nimbe peut aussi prendre la forme d'une flamme comme c'est le cas ici, ou sur une médaille en or représentant la Mecque et Médine, frappée dans l'Empire ottoman vers 1845, également conservée dans la collection Khalili (inv. AV [MED] 1).

**AL-JAZULI, DALA'IL  
AL-KHAYRAT, COPIÉ  
PAR AHMAD AL-SHAWQI**

Le colophon est signé par le scribe Ahmad al-Shawqi (Ahmed Şevki), élève de al-Hajj Muhammad al-Rushdi (Mehmed Rüşdi) (m. 1273H./1856-57), enseignant au palais royal [d'Istanbul] (*khwaja sarayi al-sultani*) et daté 1261H./1845-46. Une note manuscrite à la fin du manuscrit précise qu'un certain Hajj Halil [b.] Mustafa Celil a autorisé un certain Seyyid Ahmed 'Ismet Efendi, voulant probablement dire qu'il l'a autorisé à enseigner le *Dala'il al-Khayrat*. Son sceau apposé sous l'inscription est daté 1285 H./1868-69.



**16. Al-Jazuli, Dala'il al-Khayrat,  
copied by Ahmad al-Shawqi  
Ottoman Turkey, Istanbul,  
dated AH 1261/1845-46 AD**

Arabic manuscript, 11 lines per page in naskh script  
Ink, pigments and gold on paper.  
Leather and gold binding  
H. 13 cm; W. 9 cm

Abu Abdallah Muhammad ibn Sulayman al-Jazuli, also known as Imam Muhammad ben Slimane al-Jazuli, was a Moroccan Sufi saint. He is famous for his prayer book *Dala'il al-Khayrat*, ("Waymarks of Benefits and the Brilliant Burst of lights in the Remembrance of Blessings on the Chosen Prophet", or "Guidelines to the Blessings and the Shining of Lights"), which was immensely popular in North Africa and the Ottoman Empire.



*AL-JAZULI, DALA'IL AL-  
KHAYRAT, COPIED BY  
AHMAD AL-SHAWQI*

The colophon is dated AH 1261/1845-46 AD and signed by the scribe Ahmad al-Shawqi (Ahmed Şevki), a pupil of al-Hajj Muhammad al-Rushdi (Mehmed Rüşdi) (d. AH 1273/1856-57 AD), who taught at the Royal Palace [in Istanbul] (khwaḷa sarayı al-sultani).



The text is usually illustrated with representations of the Makkah and Medina sanctuaries depicted on facing pages. In some manuscripts Prophet Muhammad's tomb in Medina is shown haloed by a fiery nimbus, as can be seen for example in an Ottoman copy in the Nasser D. Khalili Collection (inv. MSS 97, fol. 9b) (IMA 2009, fig. 287, p. 246 et Porter 2012, fig. 25, p. 52). The halo sometimes takes the shape of a flame as in the present case or as seen on a gold medallion depicting Makkah and Medina and minted under the Ottoman Empire around 1845, also in the Khalili Collection (inv. AV [MED] 1).

A handwritten note at the end of the manuscript states that a certain Hajj Halil (b.) Mustafa Celil has authorized a certain Seyyid Ahmed 'Ismet Efendi, probably meaning that the former has authorized the latter to teach the *Dala'il al-Khayrat*. The seal beneath the inscription is dated AH 1285/ 1868-69 AD.



**17. « Le Livre du Catéchisme »,  
'İlm-i Hâl Kitâbı,**

**Turquie ottomane, Istanbul, milieu XIX<sup>e</sup> siècle**

Manuscrit ottoman, 16 folios, 10 lignes par page en écriture *naskhî*

Encre, pigments et or sur papier. Reliure en cuir et or  
H. 20 cm ; L. 14 cm

« LE LIVRE  
DU CATÉCHISME »,  
'İLM-I HÂL KITÂBI

**Provenance :** S.A.I. Ayşe Sultan (1887-1960), fille du sultan ottoman Abdulhamid II (r. 1876-1909), Istanbul, puis par descendance ; vente Maître Vincent Wapler, *Art ottoman provenant des collections de :* S.A.I. *Ottomane le Prince X... petit-fils du Sultan Abdul Hamid II* (1876-1909), Hôtel Drouot, Paris, 3 juillet 1996, lot 248 ; Yasmine Ghata (née en 1975), Paris

Les seize folios de ce manuscrit ottoman traitent des fondements de l'islam et de la connaissance de base de la foi musulmane. Ils donnent des informations concises, dans un langage direct pour un public laïc, sur des sujets tels que les rituels (prières, ablutions, maintien), les questions morales, les dogmes et l'éthique.

Ces livres d'instruction religieuse, dont les plus anciens exemplaires connus remontent aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, étaient très appréciés dans l'Empire ottoman et semblent avoir prospéré particulièrement au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce texte en particulier semble avoir servi de base pour une traduction en kurde imprimée par les éditions Ma'mûretu'l-Azizi en 1308H/1891 sous le titre *Türkçeden Kurd Lisanına Mutercem İlmihaldir* (« Une traduction en kurde à partir du turc d'un Catéchisme ») (Sönmez 2021, pp. 71-72).

Le manuscrit a appartenu à Ayşe Sultan, également connue sous le nom de Ayşe Osmanoglu ou Aïche Osmanoglou (1887-1960), fille du sultan ottoman Abdül Hamid II (r. 1876-1909). L'ayant très certainement reçu de son père, elle l'a transmis à son

fils Sultanzade Ömer Nami Bey (1911-1993). C'est à la suite du décès de ce dernier que ce recueil fut proposé aux enchères à Paris en 1996.

Ayşe Sultan est née à Istanbul au Palais de Yıldız où elle reçut son éducation impériale. Lorsque le sultan Abdül Hamid II fut renversé en 1909, elle suivit ses parents en exil à Thessalonique puis revint à Istanbul et épousa en 1910 Ahmed Nami Bey au Palais de Dolmabahçe. Elle écrivit ses Mémoires qui furent publiés en 1960 sous le titre *Babam Sultan Abdülhamid* (« Avec mon père le Sultan Abdulhamid, de son palais à sa prison ») (Osmanoglu 1991) où elle s'appliqua à défendre la mémoire de son père.

**17. "Book of the Catechism",  
"İlm-i Hal Kitabı"**

**Ottoman Turkey, Istanbul, mid 19<sup>th</sup> century**

*Ottoman manuscript, 16 folios, 10 lines per page in naskh script*

*Ink, pigments and gold on paper. Leather and gold binding*

*H. 20 cm; W. 14 cm*

**Provenance:** *H.I.H. Ayşe Sultan (1887-1960), daughter of Ottoman Sultan Abdul Hamid II (r. 1876-1909), Istanbul, thence by descent; Vincent Wapler auctioneer, Art ottoman provenant des collections de : S.A.I Ottomane le Prince X... petit-fils du Sultan Abdul Hamid II (1876-1909), Hôtel Drouot, Paris, 3 July 1996, lot 248; Yasmine Ghata (born in 1975), Paris*

*The sixteen folios of this Ottoman manuscript outline the fundamentals of Islam and teach basic knowledge of the Muslim faith. Using straightforward language suited to a secular readership, they impart information regarding rituals (prayers, ablutions, conduct), moral questions, dogma and ethics.*





These books of catechism, the oldest known copies dating from the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, were very popular in the Ottoman Empire and seem to have flourished in the early 19<sup>th</sup> century. This particular text may have provided the basis for a Kurdish translation printed in AH 1308/1891 AD by the Ma'mûretu'l-Azizi publishing house under the title *Türkçeden Kurd Lisanına Mutercem İlmihaldir* ("A Translation into Kurdish from the Turkish of a Catechism") (Sönmez 2021, pp. 71-72).

The manuscript belonged to Ayşe Sultan, also known as Ayşe Osmanoğlu or Aïche Osmanoglou (1887-1960), daughter of Sultan Abdulhamid II (r. 1876-1909). After having almost certainly been given it by her father she bequeathed it to her son Sultanzade Ömer Nami Bey (1911-1993), following whose death it was offered at auction in 1996.

Ayşe Sultan was born in Istanbul in Yıldız Palace where she received an imperial education. When Sultan

## “BOOK OF THE CATECHISM”, “İLM-I HAL KİTABI

Abdulhamid II was deposed in 1909, she and her family went into exile to Salonika before returning to Istanbul, where she married Ahmed Nami Bey in 1910 at Dolmabahçe Palace. She wrote her memoirs, which were published in 1960 under the title *Babam Sultan Abdülhamid* ("My Father Sultan Abdulhamid") (Osmanoglou 1991) in which she strove to uphold her father's legacy.

**18. Paire de ciseaux de calligraphe aux anneaux chantournés**

**Turquie ottomane, XIX<sup>e</sup> siècle**

Acier damasquiné d'or, laiton

L. 24 cm

**19–20. Deux paires de ciseaux de calligraphe à l'inscription Ya Fattâh**

**Turquie ottomane, XIX<sup>e</sup> siècle**

Acier damasquiné d'or, laiton

L. 28 et 28,5 cm

**21. Paire de ciseaux de calligraphe à l'inscription Ya Fattâh et aux cyprès**

**Turquie ottomane, XIX<sup>e</sup> siècle**

Acier bleui damasquiné d'or, laiton

L. 26 cm

**22. Repose-plume pour calame, *maqta***

**Turquie ottomane, XIX<sup>e</sup> siècle**

Acier damasquiné d'or, os

L. 14,4 cm ; l. 2,2 cm

PAIRES DE CISEAUX  
DE CALLIGRAPHE



REPOSE-PLUME POUR  
CALAME, *MAQTA*

Dans le monde islamique, la calligraphie est considérée comme l'art suprême, ce qui explique le soin apporté à l'ornementation de ses instruments. Les ciseaux étaient exclusivement réservés au papier, et les repose-plume *maqtas* étaient destinés à tailler les calames. Un *maqta* très semblable est conservé au musée du Louvre, Paris, exposé maintenant au Louvre-Lens (Makariou (ed.) 2002, n° 100, p. 158). L'inscription *Ya Fattâh* (Ô Celui qui Ouvre) fait référence à l'un des noms d'Allah, *al-Fattâh*, signifiant « Celui qui Ouvre toutes choses » (Imam al-Ghazali).

PAIRS OF CALLIGRAPHER'S  
SCISSORS

**18. Pair of calligrapher's scissors  
with scalloped loops**  
**Ottoman Turkey, 19<sup>th</sup> century**  
Steel with gold damascening, brass  
L. 24 cm

**19-20. Two pairs of calligrapher's scissors  
inscribed Ya Fattah**  
**Ottoman Turkey, 19<sup>th</sup> century**  
Steel with gold damascening, brass  
L. 28 and 28.5 cm

In the Islamic world calligraphy is considered to be the highest form of art, which explains the ornamentation of the tools needed for it. The scissors were used exclusively for cutting paper, and the calligrapher's slabs maqta for sharpening reed pens. A maqta very similar to this one is kept in the Louvre Museum, Paris, now on display in the Louvre-Lens (Makariou (ed.) 2002, no. 100, p. 158). The inscription "Ya Fattâh" (O He who Opens) refers to one of the names of Allah, al-Fattâh, signifying "He Who Opens all things" (Imam al-Ghazali).

**21. Pair of calligrapher's scissors  
inscribed Ya Fattah**  
**Ottoman Turkey, 19<sup>th</sup> century**  
Bluish steel with gold damascening, brass  
L. 26 cm

CALLIGRAPHER'S SLAB  
FOR REED PEN,  
MAQTA

**22. Calligrapher's slab for reed pen,  
maqta**  
**Ottoman Turkey, 19<sup>th</sup> century**  
Steel with gold damascening, bone  
L. 14.4 cm; W. 2.2 cm

### 23. Serviette à la guirlande fleurie

#### Turquie ottomane, fin XVIII<sup>e</sup> siècle

Coton ou lin brodé de fils de soie polychromes et fils métalliques. Bordure en macramé avec fils dorés et argentés

L. 146,6 cm ; l. 73 cm

**Provenance :** Irène Soustiel (1919-2011), Paris

**Exposé et publié :** *Turquie. Au nom de la tulipe*, Centre culturel de Boulogne-Billancourt 1993 ; Boulogne-Billancourt 1993, cat. 75, p. 109

## SERVIETTE À LA GUIRLANDE FLEURIE

D'une extraordinaire finesse, les deux extrémités de la serviette, entièrement réversibles, sont brodées de guirlandes florales aux couleurs chatoyantes mêlées de lamelles et de fils d'or et d'argent. La dextérité de l'exécution et la variété des points de broderie utilisés témoignent d'un très grand raffinement.

La broderie était une activité importante des femmes ottomanes et se pratiquait dans tout l'Empire. Les broderies étaient principalement destinées aux trousseaux des jeunes filles. Les serviettes étaient utilisées pour présenter des plats ou de l'eau à des invités. Elles pouvaient aussi servir de décor intérieur et lors de certaines cérémonies. Les serviettes dans lesquelles on s'essuyait les doigts pendant les repas s'appelaient des *yağlık*. Elles étaient également appelées *peşkir* et *makrama* selon leur usage (Taylor 1993, pp. 65-69).

Cette serviette était datée du XVIII<sup>e</sup> siècle dans le catalogue de 1993 (Boulogne-Billancourt 1993, p. 109). On peut la comparer à une serviette du musée Sadberk Hanım, Istanbul (inv. SHM 13982 - İ.1370) datée de la fin XVIII<sup>e</sup> siècle (Bilgi & Zambak 2012, cat. 58, p. 182 et couv.). Deux serviettes du Victoria and Albert Museum, Londres, datées du XIX<sup>e</sup> siècle, sont ornées de fleurs dans la même gamme chromatique, mais plus simplifiées (inv. T.259-1920 et T.191-1957) (Ellis & Wearden 2001, pl. 91-92, p. 10).



### 23. Napkin with garlands of flowers Turkey, Ottoman period, late 18<sup>th</sup> century

Cotton or linen embroidered with silk and metal thread. Border in metal crochet lace (macramé) with golden and silvery threads

L. 146.6 cm; W. 73 cm

**Provenance:** Irène Soustiel (1919-2011), Paris

**Exhibited and published:** *Turquie. Au nom de la tulipe*, Cultural Centre of Boulogne-Billancourt 1993; Boulogne-Billancourt 1993, cat. 75, p. 109

## NAPKIN WITH GARLANDS OF FLOWERS

Both extremities of this napkin are exquisitely embroidered with shimmering garlands of flowers interwoven with gold and silver thread. The embroidery is entirely reversible. The dexterity of the embroiderers and the diversity of their threadwork display outstanding taste and refinement.

Embroidery was a major occupation of Ottoman women and was practiced throughout the Empire, where it was mainly intended for bridal trousseaux. Napkins were used for presenting dishes or water to guests as well as for interior decorating and on certain ceremonial occasions. The napkins for wiping one's fingers during meals were called *yağlık*. Depending on their use they were also sometimes called *peşkir* or *makrama* (Taylor 1993, pp. 65-69).

This napkin was mentioned as dating to the 18<sup>th</sup> century in the 1993 catalogue (Boulogne-Billancourt 1993, p. 109). It can be compared to a napkin in the Sadberk Hanım Museum, Istanbul (inv. SHM 13982 - İ.1370) dating to the late 18<sup>th</sup> century (Bilgi & Zambak 2012, cat. 58, p. 182 and cover). Two napkins in the Victoria and Albert Museum, London, dating to the 19<sup>th</sup> century are ornamented with the same, though simplified, flowers and the same colour scheme (inv. T.259-1920 et T.191-1957) (Ellis & Wearden 2001, pl. 91-92, p. 10).



#### **24. Rahhâm et Bijen affrontent Bârmân Iran safavide, vers 1600–1610**

Feuillet illustré de manuscrit persan  
Texte sur quatre colonnes en écriture *nasta'liq*  
Gouache, encre et or sur papier  
Peinture 19,5 x 18 cm ; Page 32,5 x 20,5 cm

**Provenance :** René Vivier (1901-1970), Paris

Au recto, la scène animée relate un épisode de la célèbre épopée persane du *Shahnameh* (Livre des Rois) du poète Ferdowsi (mort en 1020). Le combat qui prend place devant une forteresse, sous les yeux de guerriers, illustre l'une des histoires qui opposa douze champions iraniens à douze champions touraniens. Rahhâm (ou Ruhhâm), un Iranien fils de Goudarz, se bat contre un Turanien nommé Bârmân, et est épaulé par Bijen, Iranien descendant du héros Rustam.

La page présente une composition équilibrée aux couleurs vives dans laquelle le texte finement calligraphié s'insère parfaitement. La construction de la scène qui déborde dans la marge contribue à simuler le mouvement. Le texte au revers est scandé par des vers en diagonale, inscrits dans des cartouches verts et rouges en alternance sur fond de palmettes dorées, dont le rythme préfigure l'affrontement.

### **RAHHÂM ET BIJEN AFFRONTENT BÂRMÂN**

Cette peinture est caractéristique de la production safavide sous le règne de Shah Abbas 1er le Grand (r. 1588-1629). Deux pages provenant très probablement du même manuscrit, anciennement dans la collection d'Edwin Binney III, sont actuellement conservées au Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (inv. 1985.234.1 et 2).



#### **24. Rohham and Bijan fighting Barman Safavid Iran, circa 1600-1610**

An illustrated leaf from a Persian manuscript  
Text in four columns of *nasta'liq* script  
Gouache, gold and ink on paper  
Painting 19.5 x 18 cm; Page 32.5 x 20.5 cm

**Provenance:** René Vivier (1901-1970), Paris

The illustration shows an episode from the famous Persian epic, the *Shahnama* (Book of Kings), by Ferdowsi (d. 1020). This battle scene that takes place in front of a fortress, before the warriors' eyes, is a depiction of one of its passages in which twelve Iranian champions take on twelve Turanian champions. Rohham, an Iranian, son of Goudarz, clashes with a Turanian by the name of Barman and is supported by Bijan (Bizhan), an Iranian descended from the hero Rostam.

### **ROHHAM AND BIJAN FIGHTING BARMAN**

The vivid composition is well-balanced and harmoniously integrates the text's elegant script. The illustration overflows onto the margin giving the scene pace and flux. The text on the reverse is rhythmized by verses diagonally scripted inside alternating green and red cartouches on a ground of gilded palmettes, and heralds the impending battle.

This painting is typical of the Safavid production under the reign of Shah Abbas I the Great (r. 1588-1629). Two pages, very likely from the same manuscript and formerly in the Edwin Binney III Collection, are today in the Harvard Art Museums/ Arthur M. Sackler Museum, Cambridge (inv. 1985.234.1 and 2).

غنا زار به عهد و شهاب رفت  
 چو پرن بدید آمد از شب  
 به پرن در آمد چو شیر در دم  
 بزور سرخت آن شیر مرد

زبالا سوی در شب آمد گفت  
 یک شد غنا گران شد یک  
 رکابش گران پشت را دو دم  
 فرو ماند از کار دست بزود

چو ز نام و پرن کین پند  
 فرو دو جان ترک پرن پی  
 چو ز نام کرد اندر آمد به پشت

فرازوش پیش مینا خند  
 بزود دست و کار گران کشید  
 فروشان یکی چو بندی بست



چنانچه اید اکتب باز و دوش  
 پاوه خود چندان جان گران

می ساخت اب و نیزه فروش  
 شد ندی پستوی و اذو بران

بزرگ در پرن اندر رسید  
 بدزور شد و در پست نزد

بزمی همه باره او برید  
 شد آن امور شیر چکی فرود



**25. Carreau à l'archer**  
**Iran safavide (Ispahan ?), XVII<sup>e</sup> siècle**

Céramique siliceuse, décor de glaçures colorées et de lignes noires sur glaçure blanche  
 Dim. 16,5 x 16,5 cm

**Exposé et publié :** *Orients-Occident, dix siècles de voyages céramiques. Trésors de collections privées européennes*, Compagnie de la Chine et des Indes, Paris, 2006 ; SFECO 2006, cat. 18, p. 14

**26. Deux carreaux au jeune homme**  
**Iran safavide (Ispahan ?), XVII<sup>e</sup> siècle**

Céramique siliceuse, décor de glaçures colorées et de lignes noires sur glaçure blanche  
 Carreau au buste 21,5 x 22,3 cm ; carreau inférieur 23,8 x 25 cm ; Dim. totale 45,3 x 25 cm

Les trois carreaux de revêtement s'intégraient initialement au sein de scènes figuratives plus importantes qui devaient orner les murs d'un palais iranien. Le carreau à l'archer participait sans doute à une scène de chasse, alors que le jeune homme agenouillé assistait probablement à un

repas champêtre, un divertissement bucolique ou une scène galante. Les deux carreaux composant ce dernier ont peut-être été exécutés indépendamment l'un de l'autre, possiblement à la même période

**CARREAU À L'ARCHER  
 ET DEUX CARREAUX  
 AU JEUNE HOMME  
 AGENOUILLÉ**

Ces éléments décoratifs faisaient partie d'un ensemble disparate de carreaux d'une collection privée arrivée en France au début du XX<sup>e</sup> siècle, et dans laquelle se trouvait également un panneau représentant un chasseur portant son fusil à l'épaule, aujourd'hui conservé dans la collection Sarikhani (inv. I.CE.1042) (Soustiel 2008, cat. 9, p. 32 et Watson 2020, n° 237, pp. 450-53).



**25. Tile with an archer**  
**Safavid Iran (Isfahan ?), 17<sup>th</sup> century**

Fritware, black-line glazed colours on a white ground  
Dim. 16.5 x 16.5 cm

**Exhibited and published:** *Orients-Occident, dix siècles de voyages céramiques. Trésors de collections privées européennes, Compagnie de la Chine et des Indes, Paris, 2006 ; SFECO 2006, cat. 18, p. 14*

*TILE WITH AN ARCHER  
& TWO TILES WITH A  
KNEELING FIGURE*

**26. Two tiles with a kneeling figure**  
**Safavid Iran (Isfahan ?), 17<sup>th</sup> century**

Fritware, painted in black-line glazed colours on a white ground

Tile with figure 21.5 x 22.3 cm; bottom tile 23.8 x 25 cm; Overall dim. 45.3 x 25 cm

*These three tiles were originally incorporated into larger figurative compositions adorning the walls of an Iranian palace. The tile showing an archer probably belonged to a hunting scene. The kneeling young man depicted on the two other tiles might be attending some form of entertainment or genteel gathering, or sharing a bucolic collation. The two tiles representing the scene might have been produced separately, possibly at the same period.*

*These elements of decoration were once part of a diversified collection of tiles that arrived in France in the early 20<sup>th</sup> century and comprised a panel, today in the Sarikhani Collection, representing a hunter shouldering a rifle (inv. I.CE.1042) (Soustiel 2008, cat. 9, p. 32 et Watson 2020, n° 237, pp. 450-53).*

*TILE  
WITH BIRDS*

**27. Carreau aux oiseaux**  
**Iran safavide (Ispahan ?), XVII<sup>e</sup> siècle**

Céramique siliceuse, glaçures colorées et lignes noires  
Dim. 13 x 23,5 cm

*Dans un jardin imaginaire, deux oiseaux aux teintes vives folâtrent gaiement sur un fond jaune intense. La polychromie, ici rendue possible par la technique dite de la « ligne noire » (anciennement « cuerda seca »), confère à cette scène toute son expressivité. Les zones de couleurs sont délimitées par un cerne foncé tracé à la chromite et additionné d'une substance grasse. Ce trait permet de séparer très nettement les émaux colorés.*

*CARREAU  
AUX OISEAUX*

*Ce procédé, élaboré dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle en Asie centrale, gagne par la suite une large part des monuments du monde iranien. Plus économe en termes de moyens financiers et humains que la technique des carreaux découpés (mosaïque de céramique), elle offre aux artisans une grande liberté de trait. Ce demi-carreau constitue un élégant exemple des productions céramiques de l'Iran Safavide (1501-1736).*

**27. Tile with birds**  
**Safavid Iran (Isfahan?), 17<sup>th</sup> century**

Fritware, painted in black-line glazed colours on a white ground

Dim. 13 x 23.5 cm

*In an imaginary garden, two brightly plumaged birds flit against a vivid yellow ground. The polychromy, made possible by the use of the "black line" technique (formerly known as "cuerda seca") imbues this scene with a unique liveliness. The chromatic zones are delineated with a dark line drawn in chromite to which an oily substance has been added. This line keeps the colours separate.*

*This technique was developed as early as the 14<sup>th</sup> century in Central Asia and later spread to the Iranian world, where it was used in the decoration of a great many monuments. More economical in terms of labour and cost than the technique of cut tiles (ceramic mosaic) the technique provides artisans with great freedom of design. This half-tile fragment is an elegant example of Safavid Iran's pottery tile production (1501-1736).*



**28. Plat au décor kaléidoscopique  
Iran qajar, XIX<sup>e</sup> siècle**

Céramique siliceuse, peint en polychromie sous glaçure incolore  
Diam. 23 cm ; H. 4 cm

Quatre longues silhouettes masculines dynamiques ondoient dans une composition exubérante d'éléments végétaux, arbustes, fleurs et bassins, animée d'oiseaux et de deux quadrupèdes, probablement des canidés ou des lièvres.

**PLAT AU DÉCOR  
KALÉIDOSCOPIQUE**

La construction kaléidoscopique de ce répertoire décoratif foisonnant témoigne d'une continuité avec des modèles plus anciens dont l'origine remonte aux céramiques argileuses à décor sur terre crue de l'Iran du Nord-Est de la période samanide. Les prototypes correspondent à des plats de la catégorie « Buff Ware » des fouilles de Nichapour (Wilkinson 1973, pp. 45-53). Le style du décor évoque les porcelaines chinoises « bleu-et-blanc » abondamment copiées par les potiers safavides, comme en témoigne par exemple un plat iranien du Victoria and Albert Museum, Londres (inv. 496-1878) peint en gris-bleu, orné d'une biche près d'une balustrade (Crowe 2002, cat. 327, p. 194). Il s'inscrit plus particulièrement dans une tendance de renouveau de l'esthétique safavide (1501-1736) qui gagna les ateliers persans de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



**28. Dish with a kaleidoscopic scene  
Qajar Iran, 19<sup>th</sup> century**

Fritware, painted in polychromy under a colourless glaze  
Diam. 23 cm; H. 4 cm

Four elongated, swaying figures in flowing attire stand in the midst of an elaborate composition of shrubs, flowers and pools in the presence of two quadrupeds, probably canids or hares.

*DISH WITH A  
KALEIDOSCOPIIC SCENE*

The kaleidoscopic layout of this ornamental repertoire reveals a continuity with older models whose origins go back to the earthenwares of Samanid northeastern Iran. The prototypes are those of "Buffware" bowls found in the Nishapur excavations (Wilkinson 1973, pp. 45-53). The style of this decoration is reminiscent of that of the blue-and-white Chinese pottery that was abundantly copied by Safavid potters, as can be seen in the decoration on an Iranian dish, painted in blue-grey, in the Victoria and Albert Museum, London (inv. 496-1898), and in which a deer stands next to a balustrade. It conforms with a tendency towards a revival of the aesthetics of the Safavid dynasty (1501-1736) that spread to Persian workshops in the late 19<sup>th</sup> century.





**29. Ceinture polonaise, sash**  
**Pologne (Biélorussie actuelle), Sluck,**  
**manufacture de Leo Madjarski, vers 1780–94**

Soie et fils métalliques dorés et argentés, franges métalliques  
L. 368 cm ; L. totale avec franges 405 cm ; l. 35 cm

**Provenance :** Joseph Soustiel, Art Musulman, Paris

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, les ceintures portées enroulées autour de la taille deviennent un élément important des vêtements des nobles polonais. Leur costume, qui se compose d'un long gilet à manches, boutonné jusqu'au cou appelé « *zupan* » et d'un « *kontusz* » porté par-dessus, était agrémenté de ces longues ceintures en soie (*kontusz sashes*). Elles pouvaient être portées de plusieurs manières en fonction de la classe sociale et servaient également à fixer le sabre au niveau de la taille.

## CEINTURE POLONAISE, SASH

Les plus anciennes ceintures connues sont d'origine persane et étaient tissées dans la ville de Kâshân en Iran central. Elles étaient exportées et acheminées par des marchands arméniens via Constantinople. Par la suite, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la demande de ceintures iraniennes devient si forte que plusieurs manufactures locales, *persiarnie*, virent le jour en Pologne. Parmi les plus réputées, la manufacture de la ville de Sluck (Sloutsk), en Biélorussie actuelle dans la région de Minsk, est fondée en 1757 et reprise en 1758 par un Arménien nommé Jan Madjarski, suivi par son fils Leon (Leo) en 1780 (Mulhouse 1972). La notoriété de cette manufacture était telle que toutes les ceintures polonaises étaient parfois appelées « *Sluck sash* » indépendamment de la ville où elles étaient tissées. Les noms de Sluck et de Leo Madjarski, sont inscrits en cyrillique, en positif et en miroir, dans les angles de chaque extrémité de cette longue ceinture.

La composition du décor adopte le modèle traditionnel réversible de deux longues bandes de couleurs complémentaires parcourues sur toute leur longueur par des frises horizontales. Chacune des extrémités, destinée à retomber sur le devant du costume, est ornée de deux larges médaillons ovales à décor floral rayonnant.

**29. Polish sash**  
**Poland (today Belarus), Sluck,**  
**manufacture of Leo Madjarski, circa 1780-94**

Silk and metal-wrapped thread, with metallic fringe  
L. 368 cm; Total L. with fringe 405 cm; W. 35 cm

**Provenance:** Joseph Soustiel, Art Musulman, Paris

As early as the 16<sup>th</sup> century, sashes were an important element of the attire of Polish noblemen. Their costume, consisting of a long-sleeved high-buttoned waistcoat, the “*zupan*”, worn underneath a “*kontusz*”, was complemented by this long silk loin-band (known as a *kontusz sash*). There were many ways of wearing a sash according to one’s social class, and it was also convenient for attaching a sabre to.

The oldest known sashes originated in Persia and were woven in Kashan in Central Iran. They were exported via Constantinople by Armenian merchants. From the 18<sup>th</sup> century onwards, the demand for Iranian sashes grew to such proportions that local manufactories of what is known as *persiarnie* were launched in Poland. Among the most famous of these centres of production was a manufactory located in the town of Sluck (Slutsk) in modern-day Belarus, in the region of Minsk. Founded in 1757, it was taken over in 1758 by an Armenian named Jan Madjarski, then by the latter’s son, Leo in 1780 (Mulhouse 1972). The names of Sluck and Leo Madjarski are woven in Cyrillic alphabet, in positive and negative, into each of the four corners of this long sash.

## POLISH SASH

The decoration’s composition follows the traditional reversible pattern in which two long bands of complementary colours are overlapped by horizontally repeating friezes. Each of the sash’s extremities, meant to dangle at the front of the outfit, is adorned with two large oval medallions containing a radiating floral composition.



**30. Plumier, qalamdan, à décor marbré**

**Iran qajar, vers 1860**

Papier mâché, décor peint, doré, et vernis (laque).

Encrier et cuillère en laiton

L. 22 cm ; H. 4 cm

**Provenance :** Christian Graeff (1925-2022),

Ambassadeur de France, Aix-en-Provence

PLUMIER, QALAMDAN,  
À DÉCOR MARBRÉ  
& PLUMIER, QALAMDAN,  
AUX PAMPRES

**31. Plumier, qalamdan, aux pampres**

**Iran qajar, vers 1890**

Papier mâché, décor peint, doré, et vernis (laque).

Encrier en argent

L. 21 cm ; H. 3,5 cm

**Provenance :** M. T, ambassadeur, Paris

Le « laque » qajar, technique qui imite les laques d'Extrême-Orient, permet de protéger les objets et les rendre brillants en les recouvrant d'un vernis composé d'une résine naturelle végétale (Lens 2018, p. 248).

Le premier plumier est décoré de cartouches polylobés rouges sur un fond à effet « marbré », un motif très particulier caractéristique du peintre Abu Taleb, qui exerça vers 1860. Quant au second plumier, son décor de pampres dorés sur un fond rouge est quasiment identique à celui qui orne deux reliures de manuscrits qajars : l'un daté 1893 conservé au musée Aga Khan, Toronto (inv. AKM276), et l'autre offert en 1894, actuellement à la Bibliothèque Nationale de France, Paris (inv. Supplément persan 2171) (Lens 2018, cat. 250-51, pp. 261-62).

**30. Pencase, qalamdan, with a marbled design  
Qajar Iran, circa 1860**

Pasteboard papier-mâché, watercolour, gold-coloured pigments and lacquer. Inkwell and spoon in brass

L. 22 cm; H. 4 cm

**Provenance:** Christian Graeff (1925-2022),

Ambassador of France, Aix-en-Provence

PENCASE, QALAMDAN,  
WITH A MARBLED DESIGN  
☞ PENCASE, QALAMDAN,  
WITH A VINE MOTIF

**31. Pencase, qalamdan, with a vine motif  
Qajar Iran, circa 1890**

Pasteboard papier-mâché, watercolour, gold-coloured pigments and lacquer. Inkwell in silver

L. 21 cm ; H. 3.5 cm

**Provenance:** Mr T., ambassador, Paris

Qajar "lacquer", a technique that imitates Far-Eastern lacquer, is meant to give gloss and protection to objects by painting them with a varnish made from a natural vegetable resin (Lens 2018, p. 248).

The first pencase is decorated with red polylobed cartouches on a "marbled" ground, a rather unusual motif very characteristic of the work of Abu Taleb, a painter who was active around 1860. The decoration on the second pencase consists of a gilded running vine on a red ground and is very similar to that of the bindings of two Qajar manuscripts: one, dated 1893, is kept in the Aga Khan Museum, Toronto (inv. AKM276) and the other, donated in 1894, is today in the Bibliothèque Nationale de France (inv. Supplément persan 2171) (Lens 2018, cat. 250-51, pp. 261-62).



**32. Feuille de Coran *bihârî*  
Inde des Sultanats, première moitié du XV<sup>e</sup>  
siècle**

Encre et or sur papier, 13 lignes par page en écriture *bihârî*  
H. 22,5 cm ; L. 21 cm

Sourate XXXIX (*al-Zumar*, les Groupes), versets 73-75 ;  
Sourate XL (*al-Mu'min*, Le Croyant), titre de Sourate et  
versets 1-5

La graphie de cette page de Coran, appelée *bihârî*, est une écriture particulière caractérisée par des lettres terminales épaissies et étirées le long de la ligne de base. Le choix d'une palette chromatique vive pour les enluminures, l'alternance de lignes de texte de plusieurs couleurs – ici bleu, noir et or –, ainsi que la glose marginale en *naskhî-dîwânî* disposée en diagonale sont caractéristiques de l'Inde des sultanats.

L'origine du terme *bihârî* est énigmatique et a fait l'objet de diverses hypothèses. Il fait improprement référence à la région de Bihar où aucune tradition de copie de manuscrits n'est pourtant avérée (Brac de la Perrière 2008, pp. 132-33).

## FEUILLET DE CORAN BIHÂRÎ

Développée dans l'Inde pré-moghole à partir du XIII<sup>e</sup> siècle et utilisée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la calligraphie *bihârî* est exclusivement réservée à la copie du Coran. Le nombre important de manuscrits coraniques en écriture *bihârî* (environ deux cents spécimens connus), présentant des caractéristiques textuelles et décoratives communes, et un système herméneutique complexe, suggère que l'usage de cette calligraphie s'est développé dans des contextes spécifiques, en relation avec des communautés soufies (Brac de la Perrière 2016, pp. 63-90).

Plusieurs feuillets de ce même Coran sont aujourd'hui conservés dans différentes collections à travers le monde : la David Collection, Copenhague (inv. 54/1998) ; Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 1992.145.1) ; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (inv. 2014.9) ; Collection Schøyen, Oslo (inv. Ms 4595). D'autres feuillets apparaissent aussi régulièrement sur le marché de l'art londonien.

**32. Bihari Qur'an folio  
Indian Sultanates, first half 15<sup>th</sup> century**

Ink and gold on paper, 13 lines to the page in *bihari* script  
H. 22.5 cm; W. 21 cm

Surah XXXIX (*al-Zumar*, The Hordes), verses 73-75;  
Surah XL (*al-Mu'min*, The Believer), surah heading and  
verse 1-5

The unusual script on the page of this Qur'an, known as *bihari*, is typified by the thickening and stretching along the baseline of the terminal letters. The choice of a bright palette for the illuminations and alternating colors for the lines of text - here in blue, black and gold - and the diagonal layout of the commentaries in *naskhi-diwani* in the margin are all characteristic of the Indian Sultanates.

The origin of the denomination *bihari* remains conjectural and has given rise to various hypotheses. It refers misleadingly to the Bihar region though no tradition of manuscript copying has been averred to have existed there (Brac de la Perrière 2008, pp. 132-33).

*Bihari* calligraphy was developed in pre-Mughal India in the 13<sup>th</sup> century and remained in use until the 19<sup>th</sup> century. It was exclusively reserved for copying texts of the Qur'an. The fact that many manuscripts of the Qur'an calligraphied in *bihari* (about two hundred known copies) share the same decorative and textual characteristics and the same complex hermeneutics system suggests that the use of this calligraphy arose within specific contexts and in connection with Sufi communities (Brac de la Perrière 2016, pp. 63-90).

Several folios from this Qur'an are today in various collections throughout the world: the David Collection, Copenhagen (inv. 54/1998); the Metropolitan Museum of Art, New York (inv. 1992.145.1); the Virginia Museum of Fine Arts (inv. 2014.9); the Schøyen Collection, Oslo (inv. Ms 4595). Other folios regularly turn up on the London market.

BIHARI  
QUR'AN FOLIO

ابوأيها وقال لهم خذتها  
سلامة عليكم من طينتم فادخلوها  
خالدة وقالوا الحمد لله  
الذي صدقنا وعده وأورثنا  
الأرض نتوب من الجنة  
حيث نشأ بطينهم أجر العالمين  
وترى الملائكة خائفين  
من حول العرش يسبحون  
بحمدي ربهم وقصبة بدهم بالحج  
وقيل الحمد لله رب العالمين

الحمد لله رب العالمين  
الذي صدقنا وعده وأورثنا  
الأرض نتوب من الجنة  
حيث نشأ بطينهم أجر العالمين  
وترى الملائكة خائفين  
من حول العرش يسبحون  
بحمدي ربهم وقصبة بدهم بالحج  
وقيل الحمد لله رب العالمين

سورة قاف

**33. Guépard aux yeux bandés sur un char**  
**Inde, époque moghole, vers 1630–40**

Pigments et or sur papier

H. 7 cm ; L. 12,5 cm

Plusieurs peintures représentant le même sujet et datant de la même période sont connues. Deux d'entre elles, dont une quasiment identique à celle-ci, datée vers 1630, présentent cette scène où, dans le cadre d'une partie de chasse, un guépard est assis sur un char les yeux bandés. Elles sont conservées à la India Office Library, British Library, Londres (Falk & Archer 1981, cat. 30, p. 58, ill. p. 367, et cat. 63, p. 68, ill. p. 374). Ces deux miniatures proviennent d'albums ayant appartenu à Richard Johnson (1753-1807), un citoyen britannique qui arriva en poste à Calcutta en 1770, et dont l'immense collection d'albums à peinture et de manuscrits fut acquise en 1807 par la East India Company.

GUÉPARD AUX YEUX  
BANDÉS SUR UN CHAR

*BLINDFOLDED CHEETAH  
IN A CHARIOT*

**33. Blindfolded cheetah in a chariot**  
**Mughal India, circa 1630-40**

Pigments and gold on paper

H. 7 cm; W. 12.5 cm

*Several paintings depicting the same subject and from the same period are known. Two of them, one of which, dated circa 1630, is nearly identical to the present one, show a hunting scene in which a blindfolded cheetah sits in a chariot. They are kept at the India Office Library, in the British Library in London (Falk & Archer 1981, cat. 30, p. 58, pl. p. 367, and cat. 63, pl. p. 374). Both paintings are from albums having belonged to Richard Johnson (1753- 1807), an Englishman posted to Calcutta in 1770 whose substantial collection of painting albums and manuscripts was acquired by the East India Company in 1807.*



### 34. Portrait présumé de Nasiruddin Mahmud Chiragh Dehlavi

Inde, Deccan, Hyderabad, fin XVIII<sup>e</sup> siècle

Pigments et or sur papier

Peinture 16,4 x 10,3 cm ; Page 24,5 x 18,5 cm

**Provenance :** Sotheby's, *Islamic Art and Indian Painting*, Londres, 15 octobre 1998, lot 509

Il existe de nombreux portraits indiens de religieux musulmans, souvent accompagnés d'attributs tel qu'un chapelet, un manuscrit et des lampes. L'homme est ici auréolé, indiquant clairement sa qualité de saint homme. Son extrême ressemblance avec un portrait de Chiragh Dehlavi (Dihlawi), anciennement dans la collection de Saeed Motamed, est frappante. Ce dernier portrait est formellement identifié par une inscription en *naskh* dans la marge (Christie's 2013, lot 236) (voir ill.).

## PORTRAIT PRÉSUMÉ DE NASIRUDDIN MAHMUD CHIRAGH DEHLAVI

Nasiruddin Mahmud Chiragh Dehlavi (vers 1274-1337) est un poète mystique et un éminent soufi indien de la confrérie chishtiya, né dans le sultanat de Delhi. Il fut le disciple puis le successeur du saint soufi Hazrat Nizamuddin Auliya. Il reçut le titre « *Roshan Chirag-e-Delhi* » qui signifie en hindi et en ourdou « lampe illuminée de Delhi » suite notamment à un miracle où il permit d'allumer des lampes la nuit. Il est enterré à Delhi dans un quartier qui porte désormais son nom.



A portrait of Nasir al-Din Chiragh Dihlawi, with an identification inscription  
(© 2013 Christie's Images Limited)

## ALLEGED PORTRAIT OF NASIRUDDIN MAHMUD CHIRAGH DEHLAVI

### 34. Alleged portrait of Nasiruddin Mahmud Chiragh Dehlavi

India, Deccan, Hyderabad, late 18<sup>th</sup> century

Pigments and gold on paper

Painting 16.4 x 10.3 cm; Page 24.5 x 18.5 cm

**Provenance:** Sotheby's, *Islamic Art and Indian Painting*, London, 15 October 1998, lot 509

There are many Indian portraits of Muslim holy men that depict them with attributes such as lamps, manuscripts and rosary beads. The halo above the head of the man portrayed here indicates his holiness. This portrait bears a striking resemblance to that of Chiragh Dehlavi (Dihlawi), formerly in the collection of Saeed Mohamed. This latter portrait was formally identified thanks to a *naskh* inscription in the margin (Christie's 2013, lot 236) (see illustration).

Nasiruddin Mahmud Chiragh Dehlavi (circa 1274-1337), born in the Sultanate of Delhi, was a mystic poet and a renowned Indian Sufi from the Chishti Order. He was formerly a follower of the Sufi saint Hazrat Nizamuddin Auliya before later succeeding him. He was bestowed the title "Roshan Chirag-e-Delhi", "the illuminated lamp of Delhi" in Hindi and Urdu, owing among others to a miracle performed by him in which he lit lamps in the nighttime. He was buried in Delhi in a neighborhood that has since borne his name.



# BIBLIOGRAPHIE

## OUVRAGES

### Allan 1986

James W. Allan, *Metalwork of the Islamic World. The Aron collection*, Sotheby's Publications, Londres, 1986.

### Arseven 1939

Celal Esad Arseven, *L'art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Devlet Basımevi, Istanbul, 1939.

### Atasoy & Raby 1989

Nurhan Atasoy, Julian Raby, *Iznik: the Pottery of Ottoman Turkey*, Londres, Thames & Hudson, 1989.

### Behrens–Abouseif 2021

Doris Behrens-Abouseif, *Metalwork from the Arab World and the Mediterranean*, Thames & Hudson, Londres, 2021.

### Bilgi & Zambak 2012

Hülya Bilgi, İdil Zambak, ... *Skill of the hand, delight of the eye. Ottoman Embroideries in the Sadberk Hanım Museum Collection*, Sadberk Hanım Museum, Büyükdere, Istanbul, 2012.

### Bongianino 2021

Umberto Bongianino, « Gold in the Qur'an » in *Smarthistory*, 5 juillet, 2021, <https://smarthistory.org/gold-in-the-quran> [consulté le 24 juillet 2024].

### Brac de la Perrière 2008

Éloïse Brac de la Perrière, *L'Art du livre dans l'Inde des sultanats*, Les Presses de l'Université Paris Sorbonne, Paris, 2008.

### Brac de la Perrière 2016

Éloïse Brac de la Perrière, « Manuscripts in Bihari calligraphy. Preliminary Remarks on a Little-known Corpus », *Muqarnas* 33 (2016), pp. 63-90.

### Caiger–Smith 1973

Alan Caiger-Smith, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faïence and Delftware*, Faber & Faber, Londres, 1973.

### Caiger–Smith 1985

Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery. Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, Faber & Faber, Londres, 1985.

### Crowe 2002

Yolande Crowe, *Persia and China. Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria and Albert Museum, 1501-1738*, Thames & Hudson, Londres, 2002.

### Ellis & Wearden 2001

Marianne Ellis, Jennifer Wearden, *Ottoman Embroidery*, V&A Publications, Londres, 2001.

### Falk & Archer 1981

Toby Falk, Mildred Archer, *Indian Miniatures in the India Office Library*, Sotheby Parke Bernet Publications, Londres, 1981.

### Fayzi et al 1972

Mustafa Fayzi et al (eds), *Divan-i Hakim Afzal al-Din Muhammad Muraqqi Kashani (Baba Afzal)*, Téhéran, 1351 H.sh./1972.

### Hellal et al 2023

Salima Hellal, Sandra Aube, Eloïse Brac de la Perrière (ed.), *Les Arts de l'Islam au musée des Beaux-Arts de Lyon*, Snoeck, Gent, 2023.

### Lings 1976

Martin Lings, *The Quranic art of Calligraphy and Illumination*, World of Islam Festival Trust, Londres, 1976.

### Makariou 2002

Sophie Makariou (dir.), *Nouvelles Acquisitions, Arts de l'Islam, 1988-2001*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2002.

### Mustakimzade 1926

Süleyman Sa'deddin Efendi Mustakimzade, *Tuhfe-i Hattatin*, Klasik Yayinilari, Istanbul, 1926.

### Osmanoglu 1991

Aïche Osmanoglu (Ayşe Osmanoğlu), *Avec mon père le Sultan Abdulhamid. De son palais à sa prison*, Editions L'Harmattan, Paris, 1991.

### Rashidi Tabrizi 2007

Yar Ahmad Rashidi Tabrizi, *Ruba'iyat-i Hakim Khayyam*, Abdalbaki Gölpınarlı (ed), Téhéran, 1386 H.Sh./2007.

### Robinson 1988

B.W. Robinson (ed.), *Islamic Art in Keir Collection*, Faber & Faber, Londres, 1988.

### Shirvani 1996

Jamal Khalili Shirvani, Nuzhat al-Majalis, Muhammad Amin Riyahi (ed), *Intishārāt-i Zuvvār*, Téhéran, 1375 H.Sh./1996.

### Sönmez 2021

Nesim Sönmez, « Kurdish Works Written on the Field of Islamic Jurisprudence », *International Journal of Kuriname* 4 (avril 2021), pp. 67-91.

### Soustiel 1985

Jean Soustiel, *La céramique islamique. Le guide du connaisseur*, Office du Livre, Fribourg, 1985.

**Srántó 2013**

Iván Srántó, « Warrior under the Glaze: A Ceramic Panel from Ottoman Aleppo », *More modoque. Die Wurzeln der europäischen Kultur und deren Rezeption im Orient und Okzident. Festschrift für Miklos Maroth zum siebzigsten Geburtstag*, Argentum, Budapest, 2013, pp. 369-375.

**Taylor 1993**

Roderick Taylor, *Ottoman Embroidery*, Marston House Publishers, Londres, 1993.

**Terzioğlu 2013**

Derin Terzioğlu, « Where Ilm-i Hal Meets Catechism: Islamic Manuals of Religious Instruction in the Ottoman Empire in the Age of Confessionalization », *Past & Present* 220 (1) (août 2013) The Past and Present Society, Oxford, pp. 79-114.

**Tuzcan 2000**

Hülyan Tuzcan (et al.), *Topkapı Palace*, AKBank Culture and Art Publications 68, Istanbul, 2000.

**Ward 1993**

Rachel Ward, *Islamic Metalwork*, British Museum Press, Londres, 1993.

**Watson 1985**

Oliver Watson, *Persian Lustre Ware*, Faber & Faber, Londres, 1985.

**Wilkinson 1973**

Charles K. Wilkinson, *Nishapur. Pottery of the Early Islamic Period*, New York Graphic Society, New York, 1973.

## CATALOGUES D'EXPOSITIONS

**Boulogne–Billancourt 1993**

Marthe Bernus-Taylor (éd.) *Turquie. Au nom de la tulipe*. Exposition du 30 avril au 4 juillet 1993, Centre culturel de Boulogne-Billancourt, Editions de l'Albaron, 1993.

**IMA 2003**

*Icônes arabes, art chrétien du Levant*. Exposition du 6 mai au 17 août 2003, Institut du Monde Arabe, Paris, Editions Grégoriennes, 2003.

**IMA 2014**

*Hajj. Le pèlerinage à La Mecque*. Exposition du 23 avril au 17 août 2014. Institut du Monde Arabe, Paris, Snoeck, Gand, 2014.

**British Museum 2012**

Venetia Porter (dir.), *Hajj, journey to the heart of Islam*. Exposition du 26 janvier au 15 avril 2012. British Museum, Londres, The British Museum Press, Londres, 2012.

**Lens 2018**

Gwenaëlle Fellingier (ed.), *L'empire des roses. Chefs-d'œuvre de l'art persan du XIX<sup>e</sup> siècle*. Exposition du 28 mars au 23 juillet 2018. Louvre-Lens, Lens, Snoeck, Gand, 2018.

**Lyon 1877**

*Exposition Rétrospective de Lyon. Notice sommaire des Objets d'Art exposés dans le Palais du Commerce*, Lyon, Imprimerie Alf. Louis Perrin et Marinet, Lyon, 1877.

**Lyon 1990**

*Les dossiers du Musée des tissus / 4. 1890-1990. Centenaire du musée des tissus. Edouard Aynard, le fondateur du musée*, Musée historique des Tissus, Lyon, catalogue d'exposition, 1990.

**Mulhouse 1972**

*Ceintures et costumes polonais*, Exposition du 23 mai au 30 septembre 1972, musée de l'Impression sur Etoffes, Mulhouse, 1972.

**Renard 2015**

Alexis Renard, *La Belle et la Bête*. Exposition du 8 au 13 septembre 2015, Galerie Alexis Renard, Paris, 2015.

**Renard & Soustiel 2011**

Alexis Renard et Laure Soustiel, *Autour de l'Art Turc*. Exposition d'art ottoman et islamique. Exposition du 19 septembre au 18 octobre 2011, Galerie Alexis Renard, Paris, 2011.

**SFECO 2006**

*Orients-Occident, Dix Siècles de Voyages Céramiques. Trésors de collections privées européennes*. Exposition du 20 septembre au 21 octobre 2006, Société Française d'Étude de la Céramique Orientale, Paris, 2006.

**Soustiel 2008**

Laure Soustiel, *Florilège d'Orient. Objets d'art de l'Islam*. Exposition du 11 au 17 septembre 2008. Galerie Antoine Laurentin, Paris, 2008.

**Soustiel 2009**

Laure Soustiel, *Astrolabe inédit, par Muhammad ibn Ahmad al-Battûfi, Maghreb, daté 1139 de l'hégire (1726-27)*, Laure Soustiel et Pierre-Guilhem Métayer, juin 2009.

**Soustiel 2012**

Laure Soustiel, *Islam et Calligraphie. Florilège d'Orient 3*. Exposition du 11 au 22 septembre 2012. Galerie Antoine Laurentin, Paris, 2012.

**Soustiel 2022**

Laure Soustiel, *L'Orient des Collectionneurs. Florilège d'Orient 4*. Exposition du 20 au 24 septembre 2022. Carré Rive-Gauche invitée chez Gabrielle Laroche, Paris, 2022.

**Ward 1993**

Rachel Ward, *Islamic Metalwork*, The British Museum Press, Londres, 1993.

**Washington 1985**

Esin Etil, W.T. Chase et Paul Jett, *Metalwork in the Freer Gallery of Art*. Exposition du 27 septembre 1985 au 5 janvier 1986, Smithsonian Institution, Washington D.C., 1985.

## CATALOGUES DE VENTES

**Artcurial 2021**

*Archéologie, Arts d'Orient et Art précolombien*, Artcurial, Hôtel Dassault, Paris, 2 novembre 2021.

**Christie's 2006**

*Mobilier, Objets d'Art, Tableaux Anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle, Art Islamique, Céramiques Européennes et Verre*, Christie's, Paris, 11-12 avril 2006.

**Christie's 2007**

*Art of the Islamic and Indian Worlds*, Christie's, Londres, 17 avril 2007.

**Christie's 2013**

*Art of the Islamic and Indian Worlds Including a Private Collection Donated to Benefit The University of Oxford, Part IV*, Christie's, South Kensington, Londres, 7 octobre 2013.

**Christie's 2014**

*Arts & Textiles of the Islamic & Indian Worlds*, Christie's South Kensington, Londres, 10 octobre 2014.

**Christie's 2015a**

*Arts & Textiles of the Islamic & Indian Worlds*, Christie's South Kensington, Londres, 24 avril 2015.

**Christie's 2015b**

*Arts & Textiles of the Islamic & Indian Worlds*, Christie's South Kensington, Londres, 9 octobre 2015.

**Christie's 2016**

*Arts & Textiles of the Islamic & Indian Worlds*, Christie's South Kensington, Londres, 22 avril 2016.

**Collection Aynard 1913**

*Catalogue des Tableaux Anciens ... Tableaux Modernes, Dessins et Pastels Anciens et Modernes, Objets d'Art de Haute Curiosité et d'Ameublement composant la collection de feu M. Edouard Aynard*, Maître Lair-Dubreuil, Galerie Georges Petit, Paris, 1er-4 décembre 1913.

**Ricqlès 1996**

*Miniatures et manuscrits orientaux*, François de Ricqlès, Hôtel Drouot-Richelieu, Paris, 22 mars 1996.

**Sotheby's 1998**

*Arts of the Islamic World*, Sotheby's, Londres, 15 octobre 1998.

**Sotheby's 2004**

*Arts of the Islamic World*, Sotheby's, Londres, 28 avril 2004.

**Sotheby's 2012**

*Arts of the Islamic World*, Sotheby's, Londres, 25 avril 2012.

**Sotheby's 2016**

*Arts of the Islamic World*, Sotheby's, Londres, 19 octobre 2016.

**Sotheby's 2017**

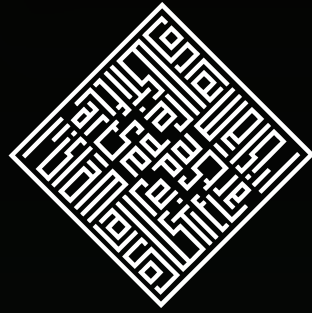
*Arts of the Islamic World*, Sotheby's, Londres, 26 avril 2017.

Achévé d'imprimer en septembre 2024

Imprimerie Arlys

Éditions Roxelane, Aix-en-Provence, 2024 – ISBN 978-2-9532617-5-2





LAURE SOUSTIEL  
ARTS DE L'ISLAM  
ET DE L'INDE



185 rue Bâtonnier Boutière, 13090 Aix-en-Provence - FRANCE  
65 boulevard de Beauséjour, 75016 Paris  
Tél. : + 33 (0)4 42 64 33 45 - Mob. : + 33 (0)6 09 47 27 31  
Courriel : laure@soustiel.com - www.laure-soustiel.com

Editions Roxelane, Aix-en-Provence, 2024

