

L'ART OTTOMAN DANS LES COLLECTIONS PRIVÉES | OTTOMAN ART IN PRIVATE COLLECTIONS



TURKOPHILIA

RÉVÉLÉE | REVEALED

L'ART OTTOMAN DANS LES COLLECTIONS PRIVÉES | OTTOMAN ART IN PRIVATE COLLECTIONS

TURKOPHILIA

RÉVÉLÉE | REVEALED



sous la direction de directed by
Frédéric Hitzel

avec la collaboration de with the collaboration of
Eric Grunberg
Alexis Renard
Nicholas Shaw





Le présent catalogue a été publié à l'occasion du 14^e Congrès international d'art turc qui s'est déroulé au Collège de France du 19 au 21 septembre 2011. L'exposition a été présentée chez Sotheby's France, Galerie Charpentier, du 19 au 23 septembre 2011 grâce au mécénat privé, avec le soutien de Sotheby's France.

The present catalogue is published on the occasion of the 14th International Congress of Turkish Art that took place at the Collège de France from the 19th to the 21st of September, 2011. The exhibition is held at Sotheby's France, Galerie Charpentier, from the 19th to the 23rd September, 2011, thanks to private patronage and with the support of Sotheby's France.

EDITEUR RESPONSABLE / EDITED BY

Frédéric Hitzel

TRADUCTION ANGLAISE DE / ENGLISH TRANSDUCTION BY

David Radzinowicz / Nicholas Shaw

PHOTOGRAPHIES

Luiz Gonzalez

Suzanne Nagy

Stéphane Olivier

Nicolas Suk

GRAPHISME / GRAPHISM

Polygraph' - www.polygraph.be

IMPRESSION

Magentacolor

© Paris 2011

ISBN : 978-2-9536615-1-4

Les textes repris dans ce catalogue sont publiés sous la responsabilité de leurs auteurs.
© Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés, réservés pour tous les pays.

En 1^{ère} de couverture et pages 4-5 / On the 1st cover and pages 4-5:

Intérieur oriental de l'appartement de Hakky Bey / Oriental Interior in the Apartment of Hakky Bey,

from / *Collection Hakky Bey. Objets d'art et de haute curiosité arabes et européens.*

Anciennes faïences italiennes, hispano-moresques et orientales, bronzes arabes, manuscrits orientaux, émaux de Limoges, étoffes,
Paris, Hôtel Drouot, ventes 5-10 mars 1906.

En 4^{ème} de couverture / On the 4th cover:

Hanap à décor d'animaux mythiques et scènes de chasse (détail de la p. 34-35)

Tankard with mythical animals and hunting scenes (detail of p. 34-35).

TURKOPHILIA

RÉVÉLÉE | REVEALED



L'ART OTTOMAN DANS LES COLLECTIONS PRIVÉES | OTTOMAN ART IN PRIVATE COLLECTIONS



8•11

AVANT-PROPOS | FOREWORD

12•19

TURKOPHILIA : AUX SOURCES DES ARTS TURCS
TURKOPHILIA : THE SOURCES OF TURKISH ART

20•35

PART 1

ARGENTERIE | SILVERWARE

36•51

PART 2

CÉRAMIQUES | CERAMICS

52•65

PART 3

TEXTILES | TEXTILES

66•73

PART 4

CALLIGRAPHIES | CALLIGRAPHY

74•97

PART 5

TURQUERIES | TURQUERIES

98•100

BIBLIOGRAPHIE | BIBLIOGRAPHY

REMERCIEMENTS | ACKNOWLEDGEMENTS

◀

Personnage en costume turc

Jean-Jacques François Rivière (1653-1747)

Huile sur toile

Signé : « Jean Jacques François Rivière à Alep - 1697 - le 24 septembre »

H. 118 cm ; L. 88 cm.

A figure in Turkish Costume

Jean Jacques François Rivière (1653-1747)

Signed: "Jean Jacques François Rivière in Aleppo - 1697 - September 24 »

Oil on canvas

H. 118 cm ; W. 88 cm.



AVANT-PROPOS

Frédéric HITZEL

FOREWORD

À l'origine, les collections des arts de l'islam qui se sont formées en Europe dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ont été constituées par des amateurs portés par l'ambition d'offrir aux regards un panorama historique cohérent, couvrant toutes les techniques et toutes les périodes. Ces collections ont également un but pratique : elles doivent servir de source d'inspiration pour des théoriciens et des praticiens des arts appliqués, que ce soit à Paris, à Londres ou dans d'autres pays européens. Elles contribuent à donner ainsi une dignité et une vitalité au décor, quel qu'il soit. Dans ce contexte, les arts ottomans sont le reflet de cette fonction de modèle conférée à des œuvres qui sont appelées à agir sur le présent autant qu'à éclairer le passé. Les goûts de ces collectionneurs vont naturellement vers les tapis chatoyants, les céramiques colorées, les tissus associant une polychromie éclatante. *A contrario*, la valeur documentaire des objets, témoins de cultures anciennes, complexes et hétérogènes, n'est pas perçue, et donc le plus souvent ignorée. Mais il n'est pas loin le moment où les historiens de l'art vont tenter d'introduire des classements, suivis de tentatives d'interprétation. La tâche ne sera pas facile car les « arts orientaux » ne se laissent pas facilement appréhender, tant en ce qui concerne la datation, les lieux d'origine, qu'en raison des préjugés existants.

At the outset, collections of Islamic art formed in Europe in the second half of the nineteenth century were assembled by keen amateurs with the aim of presenting a coherent historical account covering all techniques and periods.

At the same time, these collections served a practical purpose, that they should be a source of inspiration for both scholars and craftsmen working either in Paris, London or other European countries. In this way, the collections helped to confer a dignity and vitality to the decorative arts of Europe. In this context, Ottoman art acted in the present as a model for contemporary work of art as well as a means of shedding light upon the past.

The taste of these collectors was naturally drawn towards shimmering carpets, colourful ceramics, and textiles woven in striking colours. In contrast, the historical value of these objects, witnesses to ancient cultures, complex and varied, was rarely sensed and when it was, it was more often ignored. And yet it was not long before art historians began to attempt to impose classifications on this art along tentatively drawn distinctions. The task would not be an easy one as 'Oriental Art' did not allow for simple apprehension, particularly in matters of date and determining origin, and in the face of existing prejudices.

◀
Brûle parfum architecturé à décor de dômes
Turquie, XVII^e siècle
Tombak, cuivre doré au mercure
H. 26 cm.

Incense burner decorated with domes
Turkey, XVIIth century
Tombak, mercury gilded copper
H. 26 cm.

En 1902, sous le titre *Les arts et métiers en Turquie*, paraissait à Istanbul la première histoire générale sur les arts turcs en français. Son auteur, Prétextat Lecomte s'exprimait ainsi sur le sujet : « L'Encyclopédie, un journal de Paris qui s'occupe de beaux-arts, publia, à l'occasion de l'exposition de l'art musulman au Palais des Champs-Élysées à Paris, un article où se trouve exposée une théorie qui rapporte tous les arts orientaux aux Arabes seuls et qui forme de l'Égypte le pôle d'où ils rayonnent sur le monde. Cela est faux indiscutablement ». Un peu plus loin il poursuivait : « La Turquie occupe une place importante dans le monde des arts. Donc si on paraît méconnaître injustement en Europe son effort artistique, cela tient sans doute à ce que cette nation ne se fait pas assez connaître¹. »

C'est inspirés de ces paroles que nous avons été tentés, un siècle plus tard, de dresser ce modeste catalogue qui retracera l'évolution des arts décoratifs turcs au cours du XX^e siècle. À l'occasion du 14^e Congrès international d'art turc, cette exposition nous donne l'occasion de retracer le chemin parcouru dans le domaine de la connaissance des arts turcs et de faire le point sur l'avancée de la recherche.

In 1902, under the title “Les arts et métiers en Turquie”, there appeared in Istanbul the first general history of Turkish art in French. Its author, Prétextat Lecomte, expressed the view as follows:

« L'Encyclopédie, a Parisian journal concerned with the fine arts, published, on the occasion of the first exhibition of Muslim art at the Palais des Champs-Élysées in Paris, an article in which the theory was proposed that the source of all Oriental art was the Arabs only, and that an artistic epicentre was formed in Egypt which then shone out on the world. This is indisputably wrong. »

A little later he continues: « The Turk occupies an important place in the world of art. So, if we appear to be unjustly unaware in Europe of his artistic efforts then be in no doubt that this nation has not yet been sufficiently understood¹. »

It is inspired by such words that we are attempting, a century later, with this modest exhibition to retrace the evolution of Turkish decorative art history over the course of the twentieth century.

On the occasion of the 14th International Congress of Turkish Art, this exhibition gives us the opportunity to map the development of this knowledge of Turkish art and to take stock of the advances in research.

(1) PRÉTEXTAT-LECOMTE, *Les arts et métiers en Turquie*, Constantinople, 1902.



Grand carreau de revêtement

Turquie, Iznik, ca 1575

Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
H. 35,9 cm ; L. 32,8 cm.

Large tile

Turkey, Iznik, ca 1575

Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
H. 35,9 cm ; W. 32,8 cm.



TURKOPHILIA : AUX SOURCES DES ARTS TURCS

TURKOPHILIA : THE SOURCES OF TURKISH ART

Frédéric HITZEL

Les liens privilégiés de la France avec l'Empire ottoman depuis le XVI^e siècle, notamment sur le plan culturel, ont drainé vers Constantinople des diplomates, des commerçants, des savants et des artistes qui, au fil des siècles, ont constitué sur place des collections expédiées plus tard à Paris ou vers d'autres capitales européennes. Il faut cependant relativiser leur quantité. Avant le XIX^e siècle, on ne constate pas d'arrivées massives d'œuvres d'art ottomanes sur le territoire européen à l'exception des butins de guerre qui enrichissent quelques cabinets de curiosité ou *kunstkammern* en Europe centrale. Dans le cas français, la Révolution va conduire à l'essor de collections publiques à vocation universelle où sont rassemblées toutes sortes d'objets somptueux ou objets d'apparat à vocation politique, en particulier les cadeaux offerts à l'occasion de nombreux échanges diplomatiques entre la France et l'Empire ottoman. À partir des années 1830, la présence coloniale française en Algérie et du Royaume-Uni sur le sous-continent indien, ainsi que le développement des

The special relationship that has existed between France and the Ottoman Empire since the XVIth century, in particular on the cultural level, served to attract many diplomats, merchants, scientists, and artists to Constantinople. Over the centuries, these individuals amassed collections in the Turkish city that were later dispatched to Paris and to other European capitals. Their quantity should not, however, be overstated. Prior to the XIXth century it seems that Ottoman works of art did not make their way in Europe en masse—except for the case of war booty enriching the curio cabinets, the *Kunstkammern*, of Central Europe. In France, the Revolution led to the rise of public collections open to all that amassed every kind of luxury object as well as articles of pageantry of political import, for the majority gifts presented on the occasion of the regular diplomatic exchanges that took place between France and the Ottoman Empire. From the 1830s on, the French colonial presence in Algeria and the British Raj in the Indian subcontinent, in conjunction with developments

◀ **Sikke ou porte turban de derviche (?)**
Turquie, XVIII^e siècle
Bois, partiellement laqué, décoré de rinceaux et fleurs en or, socle peint et orné de calligraphies poétiques du poète Mahtumi Vahidi (m. 1732)
H. 26,5 cm.

Sikke or Dervish's turban stand (?)
Turkish, XVIIIth century
Wood, partially lacquered, decorated in gilt with formal friezes of flowers and foliage, the base painted and decorated with poetical calligraphy composed by the poet Mahtumi Vahidi (d. 1732)
H. 26,5 cm.

transports maritimes encouragent la multiplication des voyages. De plus en plus d'occidentaux rapportent des « souvenirs d'Orient » qui enrichissent les collections européennes. Les plus notables sont certainement la collection d'art musulman du duc de Blacas acquise par le British Museum en 1866 ; celle des céramiques Iznik rapportées de l'île de Rhodes par Auguste Salzmänn, acquises par le musée des Thermes de Cluny en 1865-1866 et exposées à partir de 1878, actuellement présentées au musée de la Renaissance du château d'Ecouen ; la collection de manuscrits enluminés de Charles Schefer, sans oublier celles des célèbres marchands de la place parisienne, Hakky Bey et surtout Dikran Kelekian dont la galerie de la place Vendôme attirait les représentants des plus grands musées du monde. Paris devient à cette époque la plaque tournante d'un marché de l'art qui, après avoir commencé par se fournir directement à Istanbul, au Caire, à Damas, par l'intermédiaire de voyageurs, marchands et aventuriers, vivait de plus en plus d'échanges internes entre collections européennes¹.

Dans ce contexte, on peut s'interroger sur ce que signifiait art turc ou art ottoman. En effet, autant les amateurs d'art oriental au XIX^e siècle faisaient la distinction entre art persan et art purement arabe, autant la notion d'art turc leur était étrangère, voire incompréhensible ; pour eux cet art était dérivé de la Perse, tout en y incorporant des éléments arabes, byzantins, voire de la Grèce antique. Ainsi, les plats Iznik découverts par Auguste Salzmänn dans les intérieurs Rhodiens furent désignés sous l'appellation « faïence persane » ou « céramique persane » par les collectionneurs occidentaux, d'autant que l'on n'avait pas pu localiser l'emplacement des fours². La Perse était considérée comme la source et

in maritime transport, encouraged travelling and increasing numbers of Westerners began to bring back "Oriental souvenirs" that were soon filling European collections. Among the most notable are surely the collection of Muslim art that once belonged to the Duke of Blacas acquired by British Museum in 1866; the Iznik ceramics recovered from the island of Rhodes by Auguste Salzmänn that were acquired by the Musée des Thermes de Cluny in 1865-1866, where they were exhibited in 1878, and which are now on display in the Musée de la Renaissance at the Château d'Ecouen; Charles Schefer's collection of illuminated manuscripts, not forgetting others belonging to such celebrated merchants on the Paris market as Hakky Bey, and especially Dikran Kelekian, whose gallery on the Place Vendôme attracted representatives from many of the foremost museums in the world. By that time Paris had become the hub in an art market which, having begun with travellers, merchants, and adventurers supplying it directly from Istanbul, Cairo and Damascus, was increasingly being replenished internally, through interchange between European collections¹.

In this context, one might wonder what Turkish or Ottoman art might actually have meant. Indeed, though 19th century lovers of Oriental art made a distinction between Iranian and purely Arab art, the concept of a Turkish art was alien, even incomprehensible, to them. In their eyes, such an art derived solely from Persia, incorporating Arabic, Byzantine, and even Ancient Greek elements. Thus, the Iznik dishes discovered in houses on Rhodes by Auguste Salzmänn were referred to as "Persian faïence" or "Persian ceramics" by Western collectors, understandably perhaps since the sites of the kilns

(1) Rémi LABRUSSE, « Paris, capitale des arts de l'Islam ? Quelques aperçus sur la formation des collections françaises d'art islamique au tournant du siècle », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1998, p. 275-311.

(2) Frédéric HITZEL & Mireille JACOTIN, *Iznik. L'aventure d'une collection*, Paris, RMN, 2005.

l'origine des arts du feu islamiques. Cette étiquette générique fut d'ailleurs longtemps employée pour caractériser l'ensemble des céramiques islamiques. Dans leur description des monuments ottomans d'Istanbul, les célèbres guides de voyage Joanne de 1886 précisaient d'ailleurs que les Ottomans :

« ont emprunté aux Persans un procédé d'ornementation qui produit, parfois, un effet merveilleux, ainsi qu'on peut s'en rendre compte en visitant la Mosquée verte et le turbé de Mustafa, à Brousse, et le turbé de ShahZadé, à Constantinople : nous voulons parler des carreaux de faïence. Les plus beaux sont connus sous le nom de faïences persanes, et sont constitués par des carreaux vernissés à fond blanc, sur lequel se détachent des guirlandes de fleurs du dessin le plus délicat et d'une harmonie de tons qu'il est impossible de surpasser (...) Aussi les amateurs se disputent-ils à grand renfort de livres turques les échantillons des anciennes faïences qui, arrachées par des gardiens infidèles des murs des mosquées, alimentent les boutiques des marchands de curiosités du bazar de Constantinople³. »

Tout un débat se déroulait simultanément sur l'existence ou non d'une esthétique spécifique aux peuples Turcs. Aux préjugés raciaux sur la supériorité des Persans, d'origine indo-européenne, s'ajoutait une turcophobie remontant aux critiques des Lumières contre le « despotisme oriental » et encore accentuée par le déclin de l'Empire ottoman à la fin du XIX^e siècle. Même les efforts solitaires de l'architecte Léon Parvillée pour acclimater la notion « d'art turc » l'ont largement renvoyée à des ascendances

where they had been fired remained unknown.² Persia was regarded as the fount and origin of all Islamic ceramics and the generic label "Persian" was long employed to designate Islamic ceramics as a whole.

In a description of the Ottoman monuments of Istanbul, the vademecum published by the famous Guides-Joanne in 1886 explained that the Ottomans:

"have borrowed from the Persians a manner of ornamentation that sometimes produces the most marvellous effects, as can be seen when visiting the Green Mosque or the *turbe* of Mustafa in Bursa, and the *turbe* of the Shahzade in Constantinople: we are referring to earthenware tiling. The finest is known as Persian faïence and consist in glazed tiles with a white ground and contrasting garlands of flowers of the most delicate line and unsurpassed harmony of tone [...]. Amateurs waving wads of Turkish pounds vie with one another for examples of such historic earthenware which, ripped by unscrupulous guards from the walls of the mosques, supply the curio shops run by the merchants in the Constantinople bazaar."³

Simultaneously, a wide-ranging debate raged as to the existence, or not, of an aesthetics peculiar to the Turkish people. Compounding a racial prejudice as to the superiority of the Persians (of Indo-European origin), a "Turkophobia" dating back to the Enlightenment critique of "Oriental despotism" was by the end of the 19th century being accentuated by the decline of the Ottoman Empire. Even the pioneering efforts of architect Léon Parvillée to gain acceptance for the concept of a "Turkish art" had to trace it back for the most part to Iranian, Greek or Arabic models

(3) Guides-Joanne, *De Paris à Constantinople*, Paris, Hachette et Cie, 1883, pp. 11-12.

iraniennes, grecques ou arabes, valorisant un art hybride. En 1874, Viollet-le-Duc, l'architecte français bien connu, dans la préface de l'ouvrage de Léon Parvillée sur *l'Architecture et décoration turques au XV^e siècle* se demandait même s'il existait un art turc!

« Que les Turcs aient adopté l'art ou les arts qui s'accommodent le mieux à leurs habitudes et à leur religion, rien de plus naturel ; mais qu'ils aient été les pères d'un art local, cela me paraît difficile à démontrer. En effet, dans tous les exemples fournis par Mr Parvillée, je trouve de l'arabe, du persan, peut-être quelques influences hindoues, mais du turc ? Quoi qu'il en soit, et sans insister sur le point de savoir exactement la part qui revient aux Turcs en cette affaire, on reconnaîtra facilement qu'il y a dans ces compositions, soit comme tracé, soit comme coloration, un art très développé et savant. »

En conclusion de sa démonstration, Viollet-le-Duc s'opposait fermement à l'idée d'un « art turc » qui n'était, selon lui, que le résultat d'heureux mélanges entre des sources étrangères au peuple conquérant :

« Le plan, la construction et la sculpture furent l'œuvre du Grec ; les détails de la décoration et des inscriptions, celle de l'Arabe, dont les connaissances en mathématiques et en géométrie sont connues. Les décorations de la faïence, aussi remarquables sous le rapport des dessins que sous celui de la fabrication des céramiques, furent apportées par les Persans. Toutes ces connaissances variées venant de l'Inde, de la Perse, de la Haute Asie, etc., jointes au travail laborieux des byzantins, produisirent rapidement un art unique⁴. »

Viollet-le-Duc n'est pas le seul à penser ainsi. De son côté, le critique

and extolled it as a hybrid art. In 1874, in a foreword to Parvillée's volume, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, the celebrated French architect Viollet-le-Duc even wondered whether Turkish art actually existed.

“That the Turks might adopt the art or arts best adapted to their lifestyle and religion, all well and good; but that they might be fathers to a local art – in my eyes, that appears more difficult to demonstrate. In effect, in all the examples provided by M. Parvillée, I find Arabic, Persian, some Hindu influences perhaps, but Turkish? In any event, and without labouring the point as to what is Turkish exactly in all this, it can be readily accepted that these compositions exemplify, in terms of line or colouring, a highly developed and cultured art.”

Concluding his demonstration, Viollet-le-Duc firmly rejects the notion of “Turkish art,” which, in his eyes, is merely the outcome of a happy mix of sources alien to the conquering people:

“Planning, construction and sculpture were the work of the Greek; the decorative details and inscriptions that of the Arab, whose knowledge of mathematics and geometry is widely accepted. The decorations on earthenware, as remarkable in design as in manufacture, were a Persian contribution. Such extensive knowhow, issuing from India, Persia, Upper Asia, etc., combined with the meticulousness of the Byzantine, soon spawned a unique art.”⁴

Viollet-le-Duc was not the only scholar to think along these lines. For his part, the French art critic Victor Champier, in his introduction to Collinot and Beaumont's volume

(4) Léon PARVILLÉE, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, préface d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Paris, A. Morel et Cie, 1874, p. III.

d'art français Victor Champier, dans son introduction au volume de Collinot et de Beaumont sur les ornements turcs, se fait l'écho de ces hésitations contemporaines :

« Dans les classifications encore vagues et mal définies que l'on a imaginées pour les arts orientaux, la Turquie n'a pas une part bien nette. [...] Dans cette contrée troublée par tant de guerres, habitée par des races si diverses, [...] point d'unité, partant point d'originalité absolument distincte. La même confusion qu'on observe dans les origines et dans les divisions politiques du pays se retrouve dans ses arts. De quelles influences ceux-ci procèdent-ils, de quels mélanges singuliers se sont-ils formés ? Comment le style byzantin, production bâtarde d'une civilisation mourante, s'est-il combiné avec cette fantaisie inouïe de formes et de couleurs éclatante ? Dans quelle mesure les arts arabe, persan, hindou, etc. se sont-ils associés et donnés rendez-vous ?⁵ »

À défaut de réponse précise, Victor Champier referme cette interrogation en proposant de voir l'identité de l'art turc avant tout dans sa « fonction d'intermédiaire entre deux civilisations », celle de l'Europe et celle de l'Asie.

En 1909, la notion « d'art turc » est pour la première fois employée par un auteur turc, en l'occurrence Celâl Esad, jeune étudiant en histoire de l'art, qui deviendra quelques années plus tard professeur d'histoire de l'architecture et de l'urbanisme à l'Académie des Beaux-Arts d'Istanbul⁶. Son ouvrage provoqua des observations chez certains critiques qui ne voulaient pas se rallier à l'idée de l'existence d'un art turc en dehors de l'art persan et arabe.

L'image du turc à cette époque ne pouvait être que celle d'un guerrier

on Turkish ornamentation, again voices misgivings typical of the period:

“Within the still vague and poorly defined classifications that have been created for the arts of the Orient, Turkey does not quite possess a place of its own [...]. In a region that has been prey to so many wars and inhabited by various races [...], there is no unity, and therefore no absolutely distinct originality.

The same confusion that one observes in the country's origins and political divisions recurs in its arts. From what influences did they issue? From what singular admixtures are they composed? How did the Byzantine style, that bastard product of a dying civilization, blend in with such unparalleled formal imagination and such dazzling colours? To what extent did the Arab, Persian, Hindu arts, etc. combine and make contributions of their own?”⁵

In the absence of any firm conclusions, Victor Champier brought his investigation to an end by proposing that the identity of Turkish art be viewed above all in its “function as an intermediary between two civilizations,” – those of Europe and Asia.

A Turkish author employed the concept of “Turkish art” for the first time in 1909: his name was Celal Esad, a young art history student, who a few years later was to become professor of the history of architecture and town planning at the School of Fine Arts in Istanbul.⁶ His work drew reactions from a number of critics that betray a reluctance to take on the idea of Turkish art as a separate entity from Iranian or Arab.

The image of the Turk during this period was one either of a warrior or of a man in a turban stretched out on a sofa languidly puffing at a hookah. This image à la Pierre Loti was if

(5) Eugène COLLINOT et Adalbert de BEAUMONT, *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient. Ornements turcs*, Paris, Canson, 1883.

(6) Celâl ESAD, *Constantinople. De Byzance à Stamboul*, Paris, H. Laurens, 1909.

(7) Celâl Esad ARSEVEN, *L'Art Turc, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, Devlet Basimevi, 1939, p. 5.

ou d'un homme en turban, fumant négligemment le narguilé allongé sur un sofa. Cette image à la Pierre Loti est d'ailleurs accentuée par l'exposition *La Turquerie au XVIII^e siècle* qui ouvre ses portes au musée des arts décoratifs en mai 1911. Elle souligne qu'à la même époque, deux facettes de l'Orient apparaissent et continuent, encore de nos jours, à entretenir une différence : d'un côté des fantaisies orientales, faciles à apprécier ; de l'autre, une rigueur scientifique dédiée à l'art islamique. Il faudra attendre 1939 pour que paraisse enfin *L'art Turc, depuis son origine jusqu'à nos jours*, écrit par le même Celâl Esad, devenu « l'amoureux des arts », d'où son patronyme Arseven. Ses conclusions sont hésitantes mais témoignent de la difficulté de l'auteur à définir l'art turc :

« L'œuvre arabe, pleine de luxe, se noyant souvent dans les détails, nous impressionne par la complication de ses lignes et la lourdeur de ses formes ; l'œuvre persane, pleine de fantaisie décorative, exalte l'âme et exagère la spéculation émotive ; les œuvres hindoues différentes des autres par le mysticisme de leurs formes et par la multitude de leur excroissances qui rappellent les végétations luxuriantes des forêts de l'Hindoustan. L'œuvre turque se distingue entre toutes, par sa simplicité de composition, par son harmonie et par son rationalisme exempt de toute exagération⁷. »

C'est cette double facette de l'art turc, qualifié volontiers d'art ottoman, que nous avons voulu présenter dans le cadre de cette exposition. D'un côté, une vision « orientaliste » plaisante, qui fait la joie de nombreux collectionneurs ; d'autre part, une facette plus « scientifique » qui nous permet de rappeler que tout au long

anything exacerbated in the exhibition “La Turquerie au XVIII^e siècle” that opened its doors at the Musée des Arts Décoratifs in May 1911. This event underlined how at that time two facets of the Orient were emerging, facets which remain relatively distinct even today: on the one side, the ever-popular Oriental fantasy; on the other, a rigorous scientific approach applied to Islamic art.

One had to await the year 1939 for the appearance of *L'art Turc, depuis son origine jusqu'à nos jours*, written by the aforementioned Celal Esad, who now declares himself a “lover of the arts,” – as implied by his newly chosen patronym “Arseven” (from the French *art*, combined with a form of the Turkish verb ‘to love’). His conclusions, if hesitant, testify to the difficulties he experienced in defining a truly Turkish art:

“The Arab artwork, awash with luxury, often drowning in detail, impresses us with its intricate lines and weighty forms; Persian works, teeming with decorative imagination, exalt the soul and lay the stress on emotive speculation; Hindu works differ from the others in the mysticism of their forms and their countless excrescences redolent of the luxuriant vegetation of the forests of Hindustan. Turkish work is distinguished from all others by a simplicity of composition, a harmony, and a rationalism free of all exaggeration.”⁷

It is this dual face of Turkish art – often termed Ottoman art – which we have sought to present at this exhibition. On the one hand, the charming “Orientalist” vision that delighted so many collectors; on the other, the “scientific” aspect that reminds us how, in the course of the XXth century, art historical knowledge has developed. What was once dubbed

(7) Celâl Esad ARSEVEN, *L'Art Turc, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, Devlet Basımevi, 1939, p. 5.

du XX^e siècle, nos connaissances en histoire de l'art ont évolué. Ce que l'on appelait autrefois faïence persane est désormais la céramique Iznik ; les tapis de Lotto, des tapis d'Uşak. Mais comment qualifier les broderies qui ont été réalisées par des particuliers ? Peut-on distinguer la soie de Bursa d'autres centres de production ? Et que dire de ce merveilleux travail d'argenterie dont on découvre à l'occasion de cette exposition de fortes influences Balkaniques, Centrasiatiques, voire Chinoises ? Nous voyons ainsi que l'art turc, désormais appelé art ottoman depuis une trentaine d'année, n'est pas figé mais qu'il se nourrit de nombreuses sources d'inspiration, variables du reste selon les disciplines. Les historiens de l'art se doivent d'interpréter et apporter de nouvelles études pour affiner nos connaissances sur le savoir-faire des artistes et artisans d'antan.

"Persian faience" is now called Iznik ceramic; "Lotto" carpets are today Uşak. But how should one designate embroidery woven by individuals? Can Bursa silk be distinguished from that made in other centres of production? And how should one account for the marvellous silverware presented at this exhibition with its strong Balkan, Central Asian, and even Chinese influences?

Thus we can see that Turkish art – known as Ottoman art for about the last thirty years – is not fixed, but nourished from many sources of inspiration which vary moreover depending on the discipline concerned. It is then the task of art historians to come up with new studies and interpretations, and to perfect our understanding of the mastery of the artists and craftsmen of ages past.



PART 1

ARGENTERIE SILVERWARE

Nicholas SHAW

INFLUENCE DE L'ORFÈVREURIE BALKANIQUE SUR L'ART OTTOMAN

L'expansion ottomane, du XIV^e au XVI^e siècle, entraîna la main-mise sur les riches mines d'argent des Balkans, dont celles de Novo Brdo et Srebrenica. Les Balkans étaient le centre d'une grande tradition d'orfèvrerie. Vers la fin de l'Empire byzantin, le travail de l'argent était très répandu dans les Balkans avec des spécificités locales mêlant les techniques byzantines ancestrales auxquelles s'ajoutèrent d'autres influences, principalement en provenance de Venise et d'Europe centrale. La force de ces influences dépendait de plusieurs facteurs : proximité géographique, interaction entre foyers culturels et permanences religieuses. Au XVI^e siècle, tandis que les Ottomans étendaient et asseyaient leur emprise, ces multiples traditions semblent avoir fusionné pour créer un style que l'on pourrait qualifier de pan-balkanique.

La familiarité des Ottomans avec l'orfèvrerie des Balkans et, plus largement, la relation de cet artisanat avec l'art ottoman demeurent toutefois assez obscures malgré de nombreux travaux. L'étude de l'orfèvrerie primitive ne va pas de soi. Il est difficile d'en dresser un

INFLUENCE OF BALKAN SILVER ON OTTOMAN ART

Amongst the rewards of Ottoman expansion into the Balkans from the fourteenth to the sixteenth centuries were the potentially lucrative silver mines in this region, such as that at Novo Brdo and Srebrenica. With these came the rich traditions of the Balkan silversmith that had flourished here. In the later Byzantine Empire, these traditions appear to have existed as local variations that continued earlier Byzantine practice but incorporated influence from other sources, principally Venice or Northern Europe, in varying degrees depending on their proximity to or interaction with these influences and religious affiliations. As the Ottoman embrace of the Balkans became more fully encompassing and permanent in the sixteenth century, these various traditions appear to have become more integrated into something approaching a pan-Balkan style. The Ottoman familiarity with this tradition of silver craftsmanship and its relation to Ottoman art in a wider context has been the subject of some investigation in the past and yet the nature of this relationship remains somewhat obscure. The study of early silver necessarily has the



◀ ▲
Hanap en argent à décor animalier et floral
Balkans, fin XVI^e siècle
Décor animalier sur deux registres. Marque d'une *tuğra*,
probablement du sultan Ahmed I (1603-1617)
Argent ciselé, traces de dorure, martelé, repoussé, gravé
H. 13,2 cm ; P. 178 gr.

Tankard with beasts and foliage
Balkans, late XVIth century
Decorated with beasts and flowers on two registers
Stamped with *tuğra*, possibly of Ahmed I (1603-1617)
Silver, embossed, chased, traces of gilding, engraved on
punched ground
H. 13,2 cm ; W. 178 gr.

tableau exhaustif et cohérent car les objets en argent sont peu nombreux, particulièrement vulnérables avec le temps et facilement refondus, notamment en période de disette. Ces difficultés, auxquelles s'ajoutent la pauvreté des archives et des informations épigraphiques, incitent à aborder l'impact de l'orfèvrerie sur l'art ottoman primitif par le biais de son influence sur des domaines plus connus et mieux circonscrits tels que la céramique Iznik.

Un examen stylistique approfondi de la céramique Iznik de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle permet de souligner sans ambiguïté le fait que les potiers n'ignoraient rien du travail des métaux précieux et s'en inspiraient de manière significative. À la même époque, l'accession de grandes familles balkaniques aux plus hautes fonctions de l'État ottoman laisse supposer que l'argenterie était largement utilisée dans les plus hautes sphères de la société.

Dans la première moitié du XVI^e siècle, l'influence balkanique paraît moins évidente, en raison de l'apparition de nouvelles sources d'inspiration dans les ateliers impériaux ainsi que d'un certain désintérêt de la cour pour ce type d'articles. Cette impression générale peut en partie expliquer le nombre réduit des pièces d'orfèvrerie de cette période parvenues jusqu'à nous.

En revanche, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, le travail de l'argent semble de nouveau exercer une influence notable. On voit resurgir des thèmes antérieurs propres à l'orfèvrerie : un motif observé sur le médaillon central d'un plat d'argent est repris sur un plat Iznik bleu et blanc réalisé vers 1480, et sur un couvercle polychrome des années 1560-1565 exposé au musée du Louvre (inv. 5960). Dans un autre genre décoratif, une série de pichets à bandes verticales semble emprunter

potential for difficulty in arriving at a consistent and coherent account since the intrinsic value that silver retains in most cultures leaves wares made from it particularly vulnerable in subsequent periods of need.

These difficulties combined with a lack of recorded archival or epigraphic information encourages attempts to understand the evolution and significance of the silver in early Ottoman artistic culture through its influence on the more recognizable and frequently scrutinized areas such as Iznik pottery.

It would seem clear from the close stylistic comparisons with Iznik pottery from the later fifteenth and early sixteenth centuries that the potters were aware of this silverware in that period and took a significant influence from works in precious metals. The succession of prominent Balkan nobility in senior positions at the Ottoman court in this period makes likely a conspicuous role for this form of silver in these higher circles.

In the first half of the sixteenth century, the influence of precious metal objects becomes less obvious in pottery. This may reflect a change in the source of designs as a result of a new supply of artistic ideas from court workshops. Equally, it may reflect a drop in Ottoman court patronage for such wares or simply a lack of extant examples of silver from this period.

In the second half of the sixteenth century, the influence of silver on Iznik pottery again becomes apparent. Designs from earlier silver reappear: a design sourced from the print (applied roundel) at the centre of silver dish that appears at the centre of an Iznik blue and white charger of about 1480 is used again on a polychrome lid in the Louvre of about 1560-65 (inv. 5960). Following another form of decoration, a series of jugs with vertical banding seem to take their

ses formes et ses motifs à des objets d'argent (p.28).

Un ensemble de céramiques relativement fourni et distinct puise également son inspiration directe dans le style animalier de l'orfèvrerie balkanique.

On ignore pourquoi ce type de décor plaisait tant aux potiers de cette période. Il indique peut-être une adaptation au marché au moment où ces artisans se tournaient vers l'exportation. Mais on peut aussi supposer que, même à cette époque, les articles en argent suscitaient un intérêt qui s'étendait bien au-delà des Balkans et conservaient un prestige lié à leur statut d'objets de cour, tandis que les imitations Iznik en constituaient une version plus accessible, destinée à des acheteurs moins fortunés.

La forme de mécénat dont bénéficiaient ces orfèvres reste à déterminer. Leur production est surtout présente dans les collections d'institutions balkaniques. Cela n'exclut pas qu'elle ait pu être appréciée dans une partie beaucoup plus étendue de l'Empire ottoman, voire au-delà. De même, la disparition de certaines pièces a pu fausser notre idée sur leur dispersion géographique. Ce point nous ramène à l'attitude de la cour ottomane vis-à-vis de la prohibition qui frappait l'utilisation d'objets domestiques en métal précieux et sur les conséquences qu'elle a pu avoir sur leur financement dans l'Empire.

Enfin, les emprunts de la céramique à l'orfèvrerie soulèvent une autre question. Bien que la cruche et le pot soient entrés dans le vocabulaire formel d'Iznik, la pièce d'orfèvrerie la plus répandue parvenue jusqu'à nous, la coupe ou coupelle, n'apparaît dans aucune production céramique de cette période. Son usage et sa remarquable survivance demandent encore à être éclaircis.

form and design from silver pieces such as cat. p.28.

A relatively numerous and noticeable group that also follows this trend are the pieces of pottery that adopt quite directly what has become known as the 'Animal Style' from Balkan silver. It remains unclear as to how or why this form of decoration should have been of such appeal to the potters at this moment. Perhaps it is an indication of the intended market for the ceramic wares at a time that the potters are known to have engaged in export orders. On the other hand, there is also the possibility that Balkan silver was of more than regional interest even at this date and that it remained of courtly status, the Iznik imitation providing a more affordable version for those of lesser means.

The pattern of patronage for Balkan silver ware is not yet fully understood. Although the most numerous holdings of Balkan silver are to be found in the institutional collections in that region, this does not preclude the possibility that these wares also enjoyed popularity over a much greater part of the Ottoman Empire and even elsewhere and that subsequent losses in these regions have distorted our view of sixteenth century dispersals. This also draws our attention to the attitude of the Ottoman court to religious prohibition of the use of precious metal wares and the extent to which this may have shaped the patronage of such pieces across the Empire.

The transference of forms from silver raises another curiosity requiring further investigation. Although the pitcher and jug forms pass into the Iznik vocabulary, the most common form of extant silver, the small bowl, does not appear in pottery pieces of the period. The near ubiquity of this form, its function and its remarkable survival all remain to be clearly explained.



Coupelle aux animaux mythiques dorés
 Balkans, probablement Bulgarie, XII^e ou XIII^e siècle
 Argent partiellement doré, ciselé, gravé, maté
 D. 14,6 cm ; P. 140 gr.

Bowl with gilt mythical animals
 Balkans, possibly Bulgaria, XIIth / XIIIth century
 Silver with partial gilding, chased, engraved on punched ground
 D. 14,6 cm ; W. 140 gr.



▲▲
Coupelle à l'étoile centrale, entourée de mandorles lisses et bosselées
Balkans, fin XV^e - début XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, maté
D. 16 cm ; P. 130 gr.

▲
Coupelle aux deux cerfs et au feuillage
Balkans, fin XV^e ou début XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, ciselé, maté
D. 14 cm ; P. 158 gr.

▲
Coupelle aux lions et aux végétaux
Balkans, fin XV^e ou début XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, ciselé, gravé, maté
D. 14,7 cm ; P. 94 gr.

▲▲
Coupelle à l'étoile centrale, entourée de mandorles lisses et de perles
Balkans, XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, maté
D. 16,8 cm ; P. 132 gr.

Bowl with a central star surrounded by smooth and beaded cusped swirls
Balkans, late XVth - early XVIth century
Silver, embossed, chased on punched ground
D. 16 cm ; W. 130 gr.

Bowl with two deer and stylised foliage
Balkans, late XVth / early XVIth century
Silver, embossed, chased on punched ground
D. 14 cm ; W. 158 gr.

Bowl with heraldic lions and plants
Balkans, late XVth / early XVIth century
Silver, embossed, punched, chased
D. 14,7 cm ; W. 94 gr.

Bowl with a central star surrounded by smooth cusped medallions and beading
Balkans, XVIth century
Silver, embossed, chased on punched ground.
D. 16,8 cm ; W. 132 gr.



Coupelle aux losanges

Balkans, probablement Macédoine, début XVI^e siècle

Argent, repoussé végétal, ciselé, gravé et emboutissage géométrique sur les parois

D. 14,2 cm ; P. 194 gr.

Bowl with lozenges

Balkans, possibly Macedonia, early XVIth century

Parcel-gilt silver, embossed, chased, engraved

D. 14,2 cm ; W. 194 gr.



▲▲
Coupelle aux oiseaux et mandorles dorées
 Balkans, XVI^e siècle
 Argent partiellement doré, repoussé, gravé
 D. 12,7 cm ; P. 92 gr.

Bowl with raised birds and gilt mandorlas
 (cusped medallions)
 Balkans, XVIth century
 Parcel-gilt silver, embossed, engraved
 D. 12,7 cm ; W. 92 gr.



▲
Coupelle aux animaux et oiseaux
 Balkans, peut être Macédoine, fin XV^e - début XVI^e siècle
 Argent partiellement doré, martelé, repoussé, gravé, maté
 D. 13,8 cm ; P. 208 gr.

Bowl with birds and beasts
 Balkans, possibly Macedonia, late XVth - early XVIth century
 Parcel-gilt silver, embossed, chased, engraved on punched ground
 D. 13,8 cm ; W. 208 gr.



Aiguière couverte aux godrons avec anse à tête de dragons

Probablement Istanbul, XVI^e siècle

Argent martelé, décor repoussé, gravé, maté, trace de dorure

H. 17,8 cm ; P. 428 gr.

Covered jug with gadrooning and dragon headed handle

Possibly Istanbul, XVIth century

Silver embossed, punched, chased, engraved, traces of gilding

D. 17,8 cm ; W. 428 gr.



Coupelle aux oiseaux et animaux mythiques
 Balkans, probablement Raguse, fin XIV^e - début XV^e siècle
 Argent doré, martelé, décor repoussé, gravé, maté
 D. 13 cm ; P. 144 gr.

Bowl with mythical birds and beasts
 Balkans, possibly Ragusa, late XIVth - early XVth century
 Parcel-gilt silver, embossed, chased, engraved on punched ground
 D. 13 cm ; W. 144 gr.



▲▲
Coupelle au réseau fleuri
Balkans, XVI^e siècle
Argent ciselé, gravé
D. 13,2 cm ; P. 140 gr.

▲
Coupelle au réseau fleuri central
Balkans, XVI^e siècle
Argent ciselé, gravé
D. 15,2 cm ; P. 200 gr.

▲▲
Coupelle à décor floral et palmes tourbillonnantes
Balkans, fin XV^e - début XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, ciselé, maté
D. 12,8 cm ; P. 140 gr.

▲
Coupelle aux tiges fleuries et palmes tourbillonnantes
Balkans, fin XV^e - début XVI^e siècle
Argent martelé, repoussé, ciselé, maté
D. 12,5 cm ; P. 136 gr.

Bowl with floral pattern
Balkans, XVIth century
Silver, chased, engraved
D. 13,2 cm ; W. 140 gr.

Bowl with floral pattern
Balkans, XVIth century
Silver, chased, engraved
D. 15,2 cm ; W. 200 gr.

Bowl with a floral center and cusped
swirls
Balkans, late XVth - early XVIth century
Silver, embossed, chased on punched
ground
D. 12,8 cm ; W. 140 gr.

Bowl with an interweaving floral
center and cusped swirls
Balkans, late XVth - early XVIth century
Silver, embossed, chased on punched
ground
D. 12,5 cm ; W. 136 gr.



Coupelle à décor floral et mandorles fleuries

Balkans, fin XV^e ou début XVI^e siècle

Argent martelé, ciselé, repoussé, maté

D. 12,3 cm ; P. 94 gr.

31

Bowl with floral center and floral medallions

Balkans, late XVth - early XVIth century

Silver, embossed, chased on punched ground

D. 12,3 cm ; W. 94 gr.



Coupelle au lion et grenades entourés d'animaux mythiques
 Balkans, fin XVI^e - début XVII^e siècle
 Marque d'une *tuğra*, probablement du sultan Mehmed IV (1648-1687)
 Argent repoussé, ciselé, gravé
 D. 16,3 cm ; P. 176 gr.

Bowl with a lion and pomegranates with a frieze of mythical beasts
 Balkans, late XVIth - early XVIIth century
 Stamped with *tuğra*, possibly of Mehmed IV (1648-1687)
 Silver, embossed, chased, engraved
 D. 16,3 cm ; W. 176 gr.



Coupelle au cerf en relief

Balkans, XVII^e ou XVIII^e siècle

Argent partiellement doré, martelé, repoussé, ciselé, gravé

D. 11,2 cm ; P. 154 gr.

Bowl with applied gilt stag with rotating head

Balkans, XVIIth or XVIIIth century

Silver, partially parcel-gilt, embossed, chased, engraved

D. 11,2 cm ; W. 154 gr.



Coupelle au cerf à la tête amovible

Balkans probablement Serbie, XVII^e siècle

Argent martelé, repoussé, ciselé, gravé, maté

D. 12,5 cm ; P. 146 gr.

Bowl with applied stag with rotating head

Balkans, possibly Serbia, XVIIth century

Silver, embossed, chased, engraved on punched ground

D. 12,5 cm ; W. 146 gr.



▲▶
Hanap à décor d'animaux mythiques et scènes de chasse

Probablement Balkans, XVI^e siècle

Décor animalier sur trois registres. Marque de la *tuğra* du sultan Soliman le Magnifique (1520 - 1566)

Argent doré, martelé, décor repoussé, ciselé, gravé, maté

H. 12,2 cm ; P. 266 gr.

Tankard with mythical animals and hunting scenes

Possibly Balkans, XVIth century

Decorated with animals on three registers, *tuğra* of Suleiman the Magnificent (1520 – 1566)

Parcel-gilt silver, embossed, chased, engraved on punched ground

H. 12,2 cm ; W. 266 gr.





CÉRAMIQUES

CERAMICS

Les céramiques Iznik sont certainement parmi les plus belles réalisations des arts décoratifs ottomans. Elles jouirent très tôt d'une réputation dans tout le bassin méditerranéen. Si les carreaux étaient essentiellement destinés à décorer les intérieurs des mosquées, des mausolées (*türbe*), des hammams, des harems, il existe toute une production d'objets destinée aux usages locaux et à l'exportation comme vases, plats, aiguières, chopes, gourdes, lampes, encriers, etc. Entre 1573 et 1578, on rapporte que l'ambassadeur autrichien David Ungnad dépensa des sommes considérables pour se faire envoyer via Venise des objets et des carreaux d'Iznik destinés à décorer l'intérieur de ses châteaux. Les collections européennes conservent également un grand nombre d'hanaps réalisés en céramique Iznik ajustés d'un couvercle et d'une monture métallique. Ces objets témoignent de l'estime dans laquelle était tenue cette production et cela malgré la concurrence des importations chinoises.

Iznik ceramic is surely one of the most splendid achievements of all Ottoman decorative art, and from an early stage it enjoyed a considerable reputation throughout the Mediterranean Basin. If the tiles were made primarily to decorate mosque interiors, mausoleums (*türbe*), *hammams*, and harems, there was also a flourishing output of everyday ware intended for the local market and for export alike, including vases, dishes, ewers, tankards, flasks, lamps, inkwells, etc.

It is recorded that, between 1573 and 1578, the Austrian ambassador David Ungnad spent large sums dispatching Iznik objects and tiles via Venice to adorn the interiors of his various castles. Testifying to the regard in which, despite competition from Chinese imports, such articles were held, European collections boast a large number of Iznik ceramic hanaps fitted with lids and metal mounts. The growing taste for Islamic art generally in Western Europe in the second half of the 19th century offered

◀
Albarelo
Turquie, Iznik, ca 1510 - 1515
Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
H. 17 cm.

Albarelo
Turkey, Iznik, ca 1510 - 1515
Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
H. 17 cm.

L'essor du goût pour les arts de l'islam en Europe occidentale dans la seconde moitié du XIX^e siècle encouragea la redécouverte de la céramique Iznik. Cet intérêt va notamment se développer à l'occasion des grandes opérations de modernisation des espaces urbains menées par l'État ottoman à la suite de catastrophes naturelles telles les incendies, les tremblements de terre — comme celui de Bursa en 1855 ou d'Istanbul en 1894 —, qui encouragèrent le démontage d'ensembles de céramiques architecturales, lesquels enrichirent les collections privées et publiques occidentales.

De son côté, l'archéologue alsacien Auguste Salzmänn (1824-1872), installé sur l'île de Rhodes entre 1857 et 1865, constitua une magnifique collection de 467 plats de « faïence persane », qu'il vendit au musée des Thermes de Cluny en 1865-1866. Présentée au public à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, cette collection suscita aussitôt des réactions enthousiastes et devint une source d'inspiration pour un grand nombre d'artistes, en particulier les céramistes. C'est de cette époque que date l'engouement des collectionneurs pour les « faïences persanes » ou « plats de Rhodes », production que l'on a pris, depuis, l'habitude d'appeler « céramique Iznik » à la suite de la découverte des ateliers de poteries et des fours dans ladite ville d'Iznik.

a further spur to the rediscovery of Iznik ceramics. Interest further increased in the wake of major urban modernization plans carried out by the Ottoman state following disasters such as fires or earthquakes (Bursa was hit in 1855 and Istanbul in 1894), during which vast ensembles of architectural ceramics were taken down, eventually making their way to the West where they enriched private and public collections.

Elsewhere, an archaeologist from Alsace, Auguste Salzmänn (1824-1872), who lived on the island of Rhodes between 1857 and 1865, was amassing a splendid collection of some 467 "Persian faience" dishes that he was to sell to the Musée des Thermes in the Hôtel de Cluny in Paris in 1865-1866. Publicly unveiled at the World Fair of 1878, the collection was enthusiastically received, becoming a source of inspiration for a great number of artists, ceramists in particular. The event also marked the onset of the vogue for collecting "Persian faience" or "Rhodes dishes," a production that it has since become customary to call "Iznik ceramic," following the discovery of pottery workshops and kilns in the town of that name.



▲
Disque aux chiens pourchassant lapins et oiseaux
 Turquie, Iznik, ca 1520
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 10 cm.

Disk with dogs chasing rabbits and birds
 Turkey, Iznik, ca 1520
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 10 cm.



▲ ▲
Plat à bordure de tulipes
 Turquie, Iznik, ca 1560 - 1565
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 30,2 cm.

Dish with a tulip border
 Turkey, Iznik, ca 1560 - 1565
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 30,2 cm.



▲
Grand plat au vase d'égantines
 Turquie, Iznik, ca 1570 - 1575
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 36,8 cm.

Large dish with a vase holding eglantine flowers
 Turkey, Iznik, ca 1570 - 1575
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 36,8 cm.



▲
Plat aux fleurs de prunus sur fond rouge
 Turquie, Iznik, ca 1590
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 29, 8 cm.

Dish with prunus flower springs on red ground
 Turkey, Iznik, ca 1590
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 29, 8 cm.

▲ ▲
Plat à la feuille saz garnie de fleurs de prunus
 Turquie, Iznik, ca 1575 - 1585
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 32 cm.

Dish with a saz leaf decorated with prunus flowers
 Turkey, Iznik, ca 1575 - 1585
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 32 cm.



Plat aux œillets et tulipes

Turquie, Iznik, ca 1570 - 1575

Céramique siliceuse à décor peint sur engobe
et sous glaçure plombifère

D. 34,5 cm.

Dish with carnation and tulips

Turkey, Iznik, ca 1570 - 1575

Fritware, underglaze painted decoration
on an opaque white glaze

D. 34,5 cm.



Plat au bouquet chinois

Turquie, Iznik, ca 1560 - 1570

Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
D. 30 cm.

Dish with a chinese flower bouquet

Turkey, Iznik, ca 1560 - 1570

Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
D. 30 cm.



Plat à la rosace d'écailles vertes et rouges
 Turquie, Iznik, ca 1575 - 1580
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 30,8 cm.

Dish with green and red fish scales
 Turkey, Iznik, ca 1575 - 1580
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 30,8 cm.



Plat au bateau
 Turquie, Iznik, première moitié du XVII^e siècle
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 30 cm.

Dish with a boat
 Turkey, Iznik, first half of the XVIIth century
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 D. 30 cm.





◀
Pichet aux spirales dit de la Corne d'Or
 Turquie, Iznik, ca 1540 - 1545
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous
 glaçure plombifère
 H. 20 cm.

Jug decorated with spirals known as "Golden Horn ware"
 Turkey, Iznik, ca 1540 - 1545
 Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
 H. 20 cm.

▲
Bol aux nuages chinois et fleurs
 Turquie, Iznik, ca 1530 - 1540
 Céramique siliceuse à décor peint sur
 engobe et sous glaçure plombifère
 H. 11 cm ; D. 19 cm

Footed bowl with chinese clouds and flowers
 Turkey, Iznik, ca 1530 - 1540
 Fritware, underglaze painted decoration on an
 opaque white glaze
 H. 11 cm ; D. 19 cm



Plat aux quatre fleurs

Turquie, Iznik, ca 1575

Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
D. 31,5 cm.

Dish with the "four flowers"

Turkey, Iznik, ca 1575

Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
D. 31,5 cm.



▲▲
Plat à la feuille saz et aux quatre fleurs
 Turquie, Iznik, ca 1560 - 1570
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 30 cm.

Dish with an undulating
 four saz leaf and flowers
 Turkey, Iznik, ca 1560 - 1570
 Fritware, underglaze painted decoration
 on an opaque white glaze
 D. 30 cm.



▲
Plat à la feuille saz ondulante
 Turquie, Iznik, ca 1575
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 30,5 cm.

Dish with an undulating saz
 Turkey, Iznik, ca 1575
 Fritware, underglaze painted decoration
 on an opaque white glaze
 D. 30,5 cm.



▲
Plat aux roses et tulipes
 Turquie, Iznik, ca 1575
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 28 cm.

Dish with roses and tulipes
 Turkey, Iznik, ca 1575
 Fritware, underglaze painted decoration
 on an opaque white glaze
 D. 28 cm.



▲▲
Plat au paon, caille et roses épanouies, fleurs églantines
 Turquie, Iznik, ca 1580
 Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
 D. 27,5 cm.

Dish with a peacock, a quail and
 flowers
 Turkey, Iznik, ca 1580
 Fritware, underglaze painted decoration
 on an opaque white glaze
 D. 27,5 cm.



▲
Carreau aux çintamani et « lèvres de Bouddha »
Turquie, Iznik, deuxième moitié du XVI^e siècle
Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
H. 15,3 cm ; L. 35,6 cm.

A tile with çintamani and Budha lips
Turkey, Iznik, second half of the XVIth century
Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
H. 15,3 cm ; W. 35,6 cm.

►
Grand pichet aux nuages colorés
Turquie, Iznik, ca 1585-1590
Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
H. 30 cm.

Large jug with coloured clouds
Turkey, Iznik, ca 1585 - 1590
Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
H. 30 cm.





Plat aux fleurs chinoises

Turquie, Iznik, ca 1560 - 1570

Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
D. 28 cm.

Dish with chinese flowers

Turkey, Iznik, ca 1560 - 1570

Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
D. 28 cm.



Plat au grand oiseau bleu
Turquie, Iznik, ca 1610
Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
D. 26,5 cm.

Dish with a large blue bird
Turkey, Iznik, ca 1610
Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
D. 26,5 cm.



Plat aux six lièvres
Turquie, Iznik, ca 1610 - 1620
Céramique siliceuse à décor peint sur engobe et sous glaçure plombifère
D. 29 cm.

Dish with six hares
Turkey, Iznik, ca 1610 - 1620
Fritware, underglaze painted decoration on an opaque white glaze
D. 29 cm.



TEXTILES

TEXTILES

Dès le XVI^e siècle, les textiles ottomans ont fasciné les voyageurs, tant par la richesse des tapis, des tentures, des intérieurs de tentes que par la tenue vestimentaire, particulièrement les luxueux caftans, sans oublier les drapeaux et bannières de toute sorte, le plus souvent couvertes de calligraphies, qui furent saisis sur les champs de bataille.

Ce sont surtout les tissus façonnés — somptueuses soieries et velours alourdis de fils d'or et d'argent — qui, pour des raisons techniques et artistiques sont les plus intéressants car beaucoup font partie des dons accordés par le souverain à de grands personnages de la cour ou à des étrangers de haut rang.

L'industrie textile faisait l'objet d'un fructueux commerce dont le centre était Bursa. C'est de là que les produits partaient pour l'Orient et l'Occident, et l'on sait leur influence sur le développement des productions italiennes.

From the 16th century travellers have been fascinated by Ottoman textiles, be they rich carpets, hangings, and tent interiors, or else garments – luxurious caftans in particular, – not forgetting flags and banners of every kind (generally illustrated with calligraphy) captured on the battlefield.

It is above all figured fabrics – sumptuous silks and velvets weighed down with gold and/or silver thread, – which proved the most interesting technically and artistically, since many were gifts presented by the sovereign to important members of the court or to high-ranking foreigners.

The textile industry was the object of a profitable trade that centred on Bursa. It was from there that the products left for both East and West, their influence, for example, on the development of Italian weaving being well-documented.

◀
Tapis de selle
Turquie, Bursa ou Istanbul, XVII^e siècle
Velours de soie, brodé de fils d'or, d'argent
et de soie colorée
H. 198 cm ; L. 197 cm.

Saddle blanket
Turkey, Bursa or Istanbul, XVIIth century
Silk velvet embroidered in silver and gold thread,
coloured silk yarn
H. 198 cm ; W. 197 cm.



Tenture aux brins fleuris

Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton, fils de soie de couleur
H. 233 cm ; L. 140 cm.

Embroidered panel with flower sprigs

Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured silk yarn
H. 233 cm ; W. 140 cm.

De nombreux exemples figurent dans les musées, les trésors royaux (chasubles conservées au musée de l'Armurerie du Kremlin) et les trésors d'églises européennes (notamment en Pologne : Carmélites de Piasek à Cracovie, archidiocèse de Varsovie), résultats de cadeaux princiers mais aussi de butin de guerre.

À la fin du XIX^e siècle, les textiles ottomans connurent un engouement auprès de nombreux collectionneurs. Des panneaux de velours rectangulaires, meublés le plus souvent de larges œillets épanouis en éventails, aux pétales ornés de petites fleurs, furent acquis par les musées. Les plus grands modèles servaient de tentures et de dessus de divan, tandis que les plus petits étaient des housses de coussin (*yastık*), élément indispensable à l'aménagement des intérieurs orientaux.

Il existe une autre catégorie de textiles ottomans qui, quoique moins connue en Occident jusqu'au XX^e siècle, n'en est pas moins fascinante sur le plan de la création. Ce sont les broderies, c'est-à-dire des textiles consistant en un fond tissé, monochrome ou écru, uni, sur lequel le dessin est appliqué à l'aiguille avec des fils de différentes couleurs. Cet art traditionnel, très prisé, est non seulement développé par les ateliers impériaux d'Istanbul et de Bursa, ainsi que par les grands centres provinciaux, mais également dans les maisons, loin du marché organisé à grande échelle. Elle offre de merveilleuses serviettes, ceintures, enveloppes ou mouchoirs brodés.

Countless examples appear in museums, in royal depositories (Kremlin Armoury Museum holds a number of chasubles), and in treasuries in European churches (particularly in Poland: the Carmelite Church of Piasek in Krakow, the archdiocese of Warsaw), some being princely gifts, while others are spoils of war.

By the end of the 19th century, Ottoman textiles were being collected enthusiastically. Rectangular velvet panels, generally featuring large, fan-like carnations with petals further embellished with tiny flowers, were acquired by museums. The larger examples served as hangings or were placed above a divan, while the smaller ones were that essential component of every Oriental interior: the cushion cover (*yastık*).

There exists yet another category of Ottoman textiles, which, though less familiar in the West until the 20th century, boasts creations no less fascinating: embroidery – that is to say, textiles consisting of a plain woven ground, monochrome or unbleached, over which is sewn a design using threads of various colours. Highly prized, examples of this traditional art (including stunning embroidered napkins, belts, envelopes, and handkerchiefs) were woven not only in imperial workshops in Istanbul and Bursa, as well as in other major provincial centres, but also in private houses far from any large-scale organized marketplace.



Broderie aux tulipes et arbres fleuris

Turquie, XVIII^e siècle
Satin de soie, fils de soie de couleur
H. 100 cm ; L. 100 cm.

Embroidery with tulips and trees in blossom

Turkey, XVIIIth century
Silk ground, coloured silk yarn
H. 100 cm ; W. 100 cm.





▲
Broderie aux *çintamani* rouges et bleus
 Turquie, XVII^e siècle
 Lin, fils de soie
 H. 234 cm ; L. 143 cm.

Embroidered cover with red and blue
çintamani
 Turkey, XVIIth century
 Linen, silk yarn
 H. 234 cm ; W. 143 cm.

▲
Broderie aux tulipes et œillets
 Turquie, XVII^e siècle
 Toile de coton ou de lin brodée de fils de soie
 H. 90 cm ; L. 90 cm.

Embroidery with tulips and carnations
 Turkey, XVIIth century
 Cotton ground embroidered with coloured silk yarn
 H. 90 cm ; W. 90 cm.





◀
**Tenture aux brins fleuris
rouges et bleus**
Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton, fils de soie
de couleur
H. 219 cm ; L. 141 cm.

Embroidered panel with red
and blue flowers
Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured
silk yarn
H. 219 cm ; W. 141 cm.



▲▲
Broderie aux fleurs
Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton, fils de soie
de couleur
H. 112 cm ; L. 110 cm.

Embroidery with flowers
Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured
silk yarn
H. 112 cm ; W. 110 cm.

▲
**Broderie aux fleurs
tourbillonnantes**
Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton ou de lin brodée
de fil de soie
H. 97 cm ; L. 90 cm.

Embroidery with swirling
flowers
Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured
silk yarn
H. 97 cm ; W. 90 cm.

▲
**Broderie aux œillets rouges,
feuilles bleus**
Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton ou de lin brodée
de fil de soie
H. 108 cm ; L. 103 cm.

Embroidery with red
carnations, blue leaves
Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured
silk yarn
H. 108 cm ; W. 103 cm.

▲▲
**Broderie aux fleurs rouges,
feuilles bleus**
Turquie, XVIII^e siècle
Toile de coton, fils de soie de
couleur
H. 87 cm ; L. 87 cm.

Embroidery with red flowers,
blue leaves
Turkey, XVIIIth century
Cotton ground, coloured
silk yarn
H. 87 cm ; W. 87 cm.



▲
Petit dessus de coussin aux tulipes et œillets
 Turquie, Bursa ou Istanbul, ca 1600
 Soie, fil d'argent, velours coupé double corps, broché
 H. 40 cm ; L. 66 cm.

Small cushion cover with tulips and carnations
 Turkey, Bursa or Istanbul, ca 1600
 Silk cut velvet, silk yarn
 H. 40 cm ; W. 66 cm.



▲
Petit dessus de coussin au médaillon central
 Turquie, Bursa ou Istanbul, ca. 1600
 Soie, fil d'argent, velours coupé double corps, broché
 H. 68 cm ; L. 58 cm.

Small cushion cover with a central medallion
 Turkey, Bursa or Istanbul, ca. 1600
 Silk, cut velvet, silk yarn
 H. 68 cm ; W. 58 cm.



▲
Panneau aux tulipes ondulantes
 Turquie, ca 1600
 Soie, lampas sur fond satin
 H.172 cm ; L. 66,8 cm.

Panel with undulating tulips
 Turkey, ca 1600
 Silk lampas, coloured silk yarn
 H. 172 cm ; W. 66,8 cm.



▲
Panneau aux grosses tulipes rouges
 Turquie, XVIII^e siècle
 Lin brodé aux fils de soie de couleur
 H. 202 cm ; L. 99,5 cm.

Embroidered cover with large red tulips
 Turkey, XVIIIth century
 Linen ground, coloured silk yarn
 H. 202 cm ; W. 99,5 cm.





◀ **Panneau aux tulipes épanouies**
Turquie, Bursa ou Istanbul, ca 1600
Soie, fils d'or, velours coupé double
corps, broché
H. 160 cm ; L. 125 cm.

Velvet panel with blossoming tulips
and floral medallions
Turkey, Bursa or Istanbul, ca 1600
Silk cut velvet, gold thread, coloured
silk yarn
H. 160 cm ; W. 125 cm.

▲ **Panneau aux tulipes
et œillets épanouis**
Turquie, Bursa ou Istanbul, ca 1600
Soie, fil d'or, velours coupé double
corps, broché
H. 180 cm ; L. 130 cm.

Velvet panel with tulips and
blossoming carnations
Turkey, Bursa or Istanbul, ca 1600
Silk cut velvet, gold thread, coloured
silk yarn
H. 180 cm ; W. 130 cm.



▲ **Tenture aux tulipes stylisées**
Turquie, fin XVI^e siècle
Toile de coton, fils de soie de couleur
H. 230 cm ; L. 103 cm.

Embroidered panel with stylized tulips
Turkey, late XVIth century
Cotton ground, coloured silk yarn
H. 230 cm ; W. 103 cm.



▲
Lampas aux sequins et mandorles fleuries
 Turquie, Bursa ou Istanbul, XVI^e siècle
 Soie, fils d'or brochés
 H. 126 cm; L. 47cm.

Silk lampas with sequins and floral medallions
 Turkey, Bursa or Istanbul, XVIth century
 Silk, gold thread
 H. 126 cm; W. 47 cm.



▲
Panneau aux palmes fleuries et çintamani
 Turquie, Bursa ou Istanbul, XVI^e siècle
 Soie, fils de couleur, velours coupé, gaufré
 H. 240 cm ; L. 62 cm.

Velvet panel with flowery palms and *çintamani*
 Turkey, Bursa or Istanbul, XVIth century
 Silk cut and embossed velvet, coloured silk yarn
 H. 240 cm ; W. 62 cm.



▲
Lampas aux tulipes çintamani et lèvres de Bouddha
 Turquie, Bursa ou Istanbul, XVI^e siècle
 Soie, fils de soie de couleur, fils d'or
 H. 76 cm ; L. 41 cm.

Silk lampas with tulips *çintamani* and Buddha lips
 Turkey, Bursa or Istanbul, XVIth century
 Silk, gold and coloured thread
 H. 76 cm ; W. 41 cm.



▲
Lampas aux grandes mandorles décorées de fleurs et de plumes de paon
 Turquie, Bursa ou Istanbul, fin XVI^e siècle
 Soie et fils de soie de couleurs
 H. 90 cm ; L. 61 cm.

Silk lampas with large medallions decorated with flowers and peacock feathers
 Turkey, Bursa or Istanbul, end of the XVIth century
 Silk, silk yarn
 H. 90 cm ; W. 61 cm.

PART 4

CALLIGRAPHIE CALLIGRAPHY

Nulle part et jamais l'art de la calligraphie islamique n'atteignit la perfection qui fut la sienne à Istanbul entre le XV^e et le XVI^e siècle. Les Ottomans, derniers venus d'une longue succession de grandes dynasties médiévales, héritèrent des traditions calligraphiques de l'Islam, les entretinrent et les portèrent à un niveau inégalé. D'ailleurs un dicton arabe rappelle que « le Coran fut révélé au Hedjaz, récité en Égypte et écrit à Istanbul ». Mais la calligraphie ottomane, unanimement reconnue dans le monde musulman, est encore loin d'être appréciée en Occident. La calligraphie est en effet un art complexe qui cherche à perpétuer la tradition et non à souligner un style à partir de son originalité. Il faut notamment commencer par comprendre la relation étroite qui unit l'élève à son maître, l'importance de la répétition et le lien presque mystique qui unit l'art de l'écriture

In no other place and at no other time did the art of Islamic calligraphy attain the consummate mastery it acquired in Istanbul in the 15th and 16th centuries. The last in a long line of mighty medieval dynasties, the Ottomans inherited the calligraphic traditions of Islam, sustaining and perfecting them to an unparalleled degree. An Arab saying even recalls how “the Qur'an was revealed in the Hejaz, recited in Egypt, and written down in Istanbul.” And yet Ottoman calligraphy, unanimously hailed in the Muslim world, is still far from being justly esteemed in the West. Calligraphy is a complex art that seeks less to promote an original style than to perpetuate a tradition. To understand it one has to take into account the close links between pupil and master, the importance of repetition and the almost mystical bond between the art of writing

◀ **Calendrier impérial (*Takvim-i Hümayûn*)**
Composé par Mehmet Sadullah, astrologue en chef du sultan Abdülmecid, Istanbul, 1260 H./1844
Encre, gouache et or sur papier, reliure peinte et laquée à décor de médaillons, 26 p^e
H. 27 cm ; L. 19 cm.

Imperial calendar (*Takvim-i Hümayûn*)
Drafted by Mehmet Sadullah, chief astrologer of sultan Abdülmecid, Istanbul, 1260 H./1844
Ink, gouache and gold on paper, lacquered, painted binding decorated by medallions, 26 p^e
H. 27 cm ; W. 19 cm.

à l'Islam. La richesse est transmise de génération en génération par une chaîne ininterrompue de maîtres, liés par une fidélité en la parole de Dieu révélée par son prophète Mahomet. Cet art sous-entend une « intemporalité » déroutante pour l'œil occidental moderne habitué à identifier le style de chaque artiste à une période donnée de son œuvre, car la grandeur de la calligraphie se juge à la manière dont l'artiste parvient à maîtriser l'héritage du passé. Les contributions individuelles à cet héritage ne sauraient être que de subtils embellissements, accessibles au seul observateur exercé.

and Islam. Its artistic assets handed down from generation to generation through an uninterrupted chain of masters bound in fealty to the Word of God as revealed by his Prophet Mahomet, Islamic penmanship entails a "timelessness" that may puzzle modern Western eyes accustomed to identifying the style of an artist at a given period in his career. Since the grandeur of calligraphy is judged by how the artist manages to make the legacy of the past his own, individual contributions to the heritage can be no more than subtle embellishments, discernable only to seasoned observers.

Table de calligraphie

Turquie, deuxième moitié du XVI^e siècle
Noyer et palissandre, ébène ; décor incrusté
de nacre, d'écaille et d'ivoire
H. 37 cm ; L. 68 cm ; l. 36 cm.

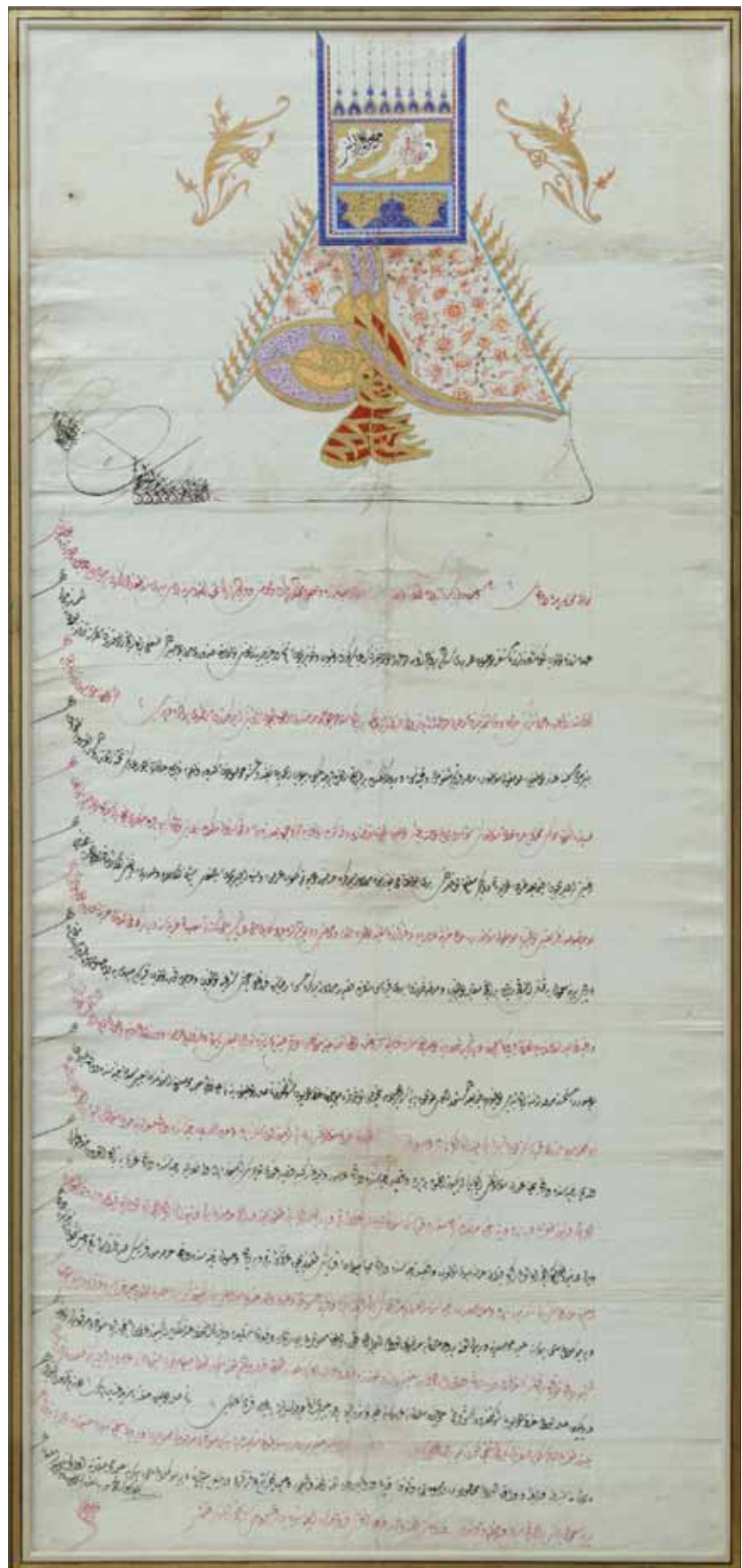
Calligraphers Chest

Turkey, second half of the XVIth century
Walnut, rosewood, ebony, inlaid with ivory,
mother of pearl and tortoise shell.
H. 37 cm; L. 68 cm ; W. 36 cm.



**Berat (lettre patente) du sultan Abdülhamid I^{er}
confirmant le transfert de propriété de la province
d'Alep à Hacı Seyyid Halil, le 25 safer 1193 H./
14 mars 1779**
Encre, aquarelle sur papier poudre d'or
H. 102 cm ; L. 47 cm.

**Berat (letter of patent) of sultan Abdülhamid Ist
confirming the transfer of properties in the province
of Aleppo to Hacı Seyyid Halil, the 25 safer 1193 H./
March, 14th, 1779**
Ink, watercolor on paper, gold powder
H. 102 cm ; W. 47 cm.



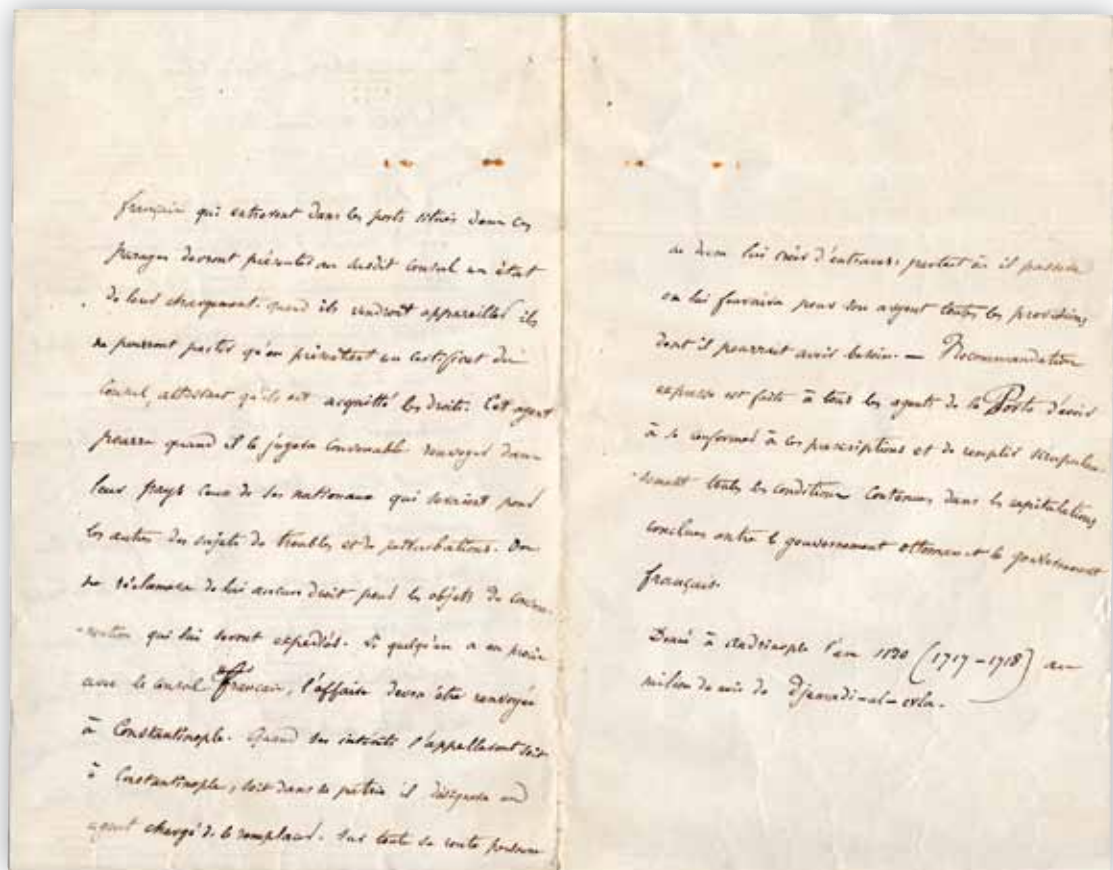
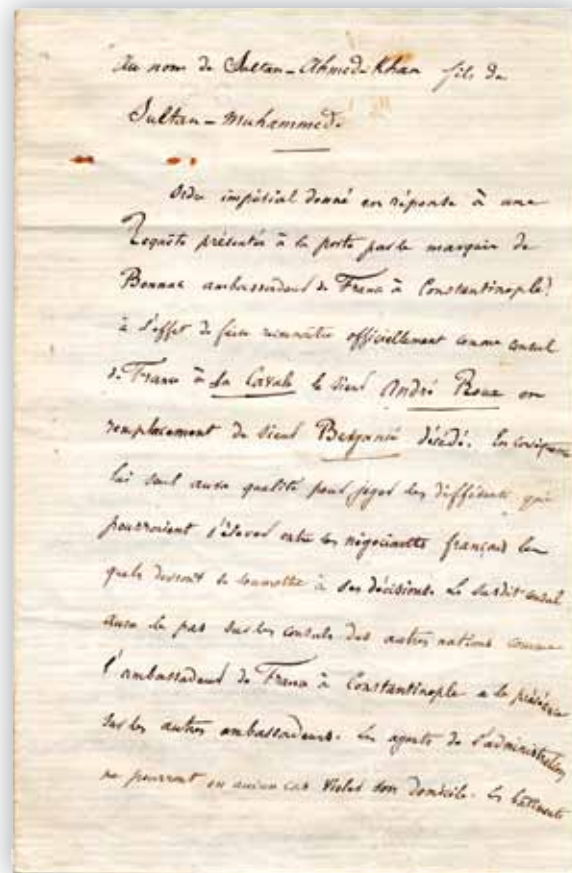




Ordre impérial du sultan Ahmed III nommant le
sieur André Roux consul à Cavala,
fait à Edirne au milieu du mois de djemaziülevvel
1130 H./ 16 avril 1718

Encre, aquarelle sur papier et poudre d'or
H. 102 cm ; L. 58 cm.

Imperial edict of sultan Ahmed III, naming André
Roux, consul in Cavala, written in Edirne in the
middle of the month of djemaziülevvel
1130 H./ April, 16th 1718
Ink, watercolor on paper, gold powder
H. 102 cm ; W. 58 cm.





Album d'une suite de dessins de la Cour Ottomane

Turquie, Istanbul, ca.1660
Encre, aquarelle, or sur papier
H. 32 cm ; L. 21 cm.

Album containing a suite of drawings of the Ottoman Court

Turkey, Istanbul, ca 1660
Ink, watercolor, gold on paper
H. 32 cm ; W. 21 cm.





TURQUERIES

TURQUERIES

Les échanges politiques et commerciaux entre l'Europe occidentale et l'Empire ottoman furent constants, prenant même parfois des liens très étroits, notamment avec la Sérénissime République de Venise. Dès le XVI^e siècle, voire avant, les relations économiques entraînent des échanges artistiques importants dans le domaine des arts décoratifs : textiles, tapis, verres émaillés, céramiques, métaux incrustés, etc. Ces échanges vont se prolonger aux XVII^e et XVIII^e siècles, mais sur un plan plus théâtral, comme l'illustrent les « turqueries ».

Istanbul est sans doute avec Rome, la ville qui suscita l'iconographie la plus riche. La capitale du Grand Turc fascine et attire les voyageurs. Mais au-delà de la fascination, c'est l'appréhension de la puissance menaçante du Turc qui suscite missions et récits. Connaître l'adversaire est la motivation principale dans laquelle se mêlent crainte et admiration pour les

The steady commercial and political toing and froing between Western Europe and the Ottoman Empire sometimes gelled into a tighter bond – as was notably the case for the Most Serene Republic of Venice. As early as the 16th century, and even before, trading relations blossomed into significant artistic exchanges in the field of the decorative arts: textiles, carpets, enamelled glass, ceramics, inlaid metalwork, etc. Such interconnections were to persist in the 17th and 18th centuries, but on a more “theatrical” level, as illustrated by what came to be called *turqueries*. With Rome, Istanbul is surely the city with the richest iconography. The Great Turk's capital enchanted travellers, attracting them like a magnet. But quite apart from fascination with the locale, missions and descriptions were motivated above all by the menacing power of the Turk. “Knowing one's adversary” was the prime motivation – to which were added fear and awe on the part of the ordinary man of Europe, and

Portrait of profile of the sultan Murad Ist,
with cartouche: A MOURATES I,
A. SERVO INTERFECTUS (Mourad Ist,
assassinated by his vassal)
École florentine, entourage de Vasari,
milieu du XVI^e siècle
Huile sur toile, H. 122 cm ; L. 102 cm

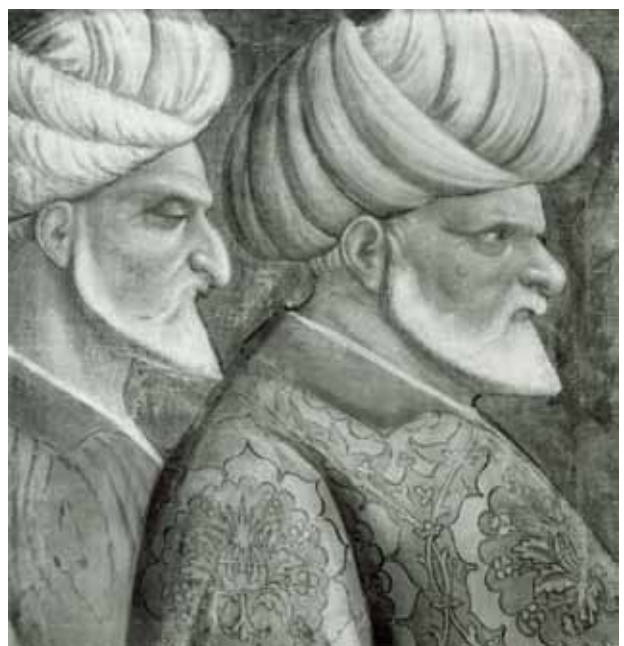
Portrait of sultan Murad Ist inscribed: A
MOURATES I, A SERVO INTERFECTUS
(Mourad Ist, killed by his vassal)
Florentine school, circle of Vasari, mid XVIth
century
Oil on canvas
H. 122 cm ; W. 102 cm.

humbles, plaisir et renseignement pour les puissants de l'Europe. Aux XVI^e-XVII^e siècles, des récits de voyage se multiplient, ainsi que des relations d'ambassade, en principe non publiées, destinées à satisfaire une élite qui cherche à mieux comprendre les « choses turques ». Des portraits de sultans circulent, donnant parfois naissance à de riches séries gravées ou peintes comme cette toile représentant Murad I^{er} de profil, Soliman le Magnifique, ou ce camée de l'amiral Hayreddin Pacha, dit Barberousse.

Des récits de voyage traitent des aspects de la cour et de la vie quotidienne. Enrichis de détails et d'anecdotes, certains sont abondamment illustrés de personnages que les artistes ont pris le temps d'étudier à l'occasion des processions qui entourent le sultan lors des départs en campagne, les cérémonies de circoncision et de mariage, ou plus simplement pour la grande prière du vendredi lorsqu'il se rend de son palais de Topkapi à Sainte-Sophie.

pleasure and information-gathering for the rich and powerful.

The 16th and 17th centuries witnessed a burgeoning number of traveller's accounts, as well as ambassadorial reports – in theory unpublished, – intended to satisfy the curiosity of an elite who sought to improve their understanding of all things “*turquesque*”. Portraits of the sultans were circulated and sometimes resulted in opulent series of engravings or in paintings, such as this canvas representing Murad I in profile, various likenesses of Suleiman the Magnificent, or this cameo of the admiral Hayreddin Pacha Barbarossa. Travellers' descriptions treat of sundry aspects of court and everyday life. Enriched with telling details and anecdotes, some are abundantly illustrated with figures the artist would have studied in processions of the entourage of the sultan as he left on campaign, for a ceremony of circumcision or weddings, or simply on his way from the Topkapi Palace to the Hagia Sophia for the great Friday prayer.





Camée représentant Hayreddin Pacha, dit « Barberousse »

Probablement Italie ou Istanbul, XVI^e siècle.

Cornaline ?

H. 2,5 cm ; L. 2 cm.

- ◀ Ce camée s'inspire probablement d'un portrait de l'amiral Hayreddin Barbarossa conservé dans la collection Paolo Giovio. Si la peinture originale est de nos jours perdue, on possède une copie attribuée à Giovanni Bellini au Art Institute of Chicago (Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, 1947.53). Ce portrait, comme celui de notre camée, représente un double personnage barbu de profil : l'amiral Hayreddin et le juif Sinan.

Cameo representing Hayreddin Pacha, also known as Barbarossa

Possibly Italy or Istanbul, XVIth century

Cornelian?

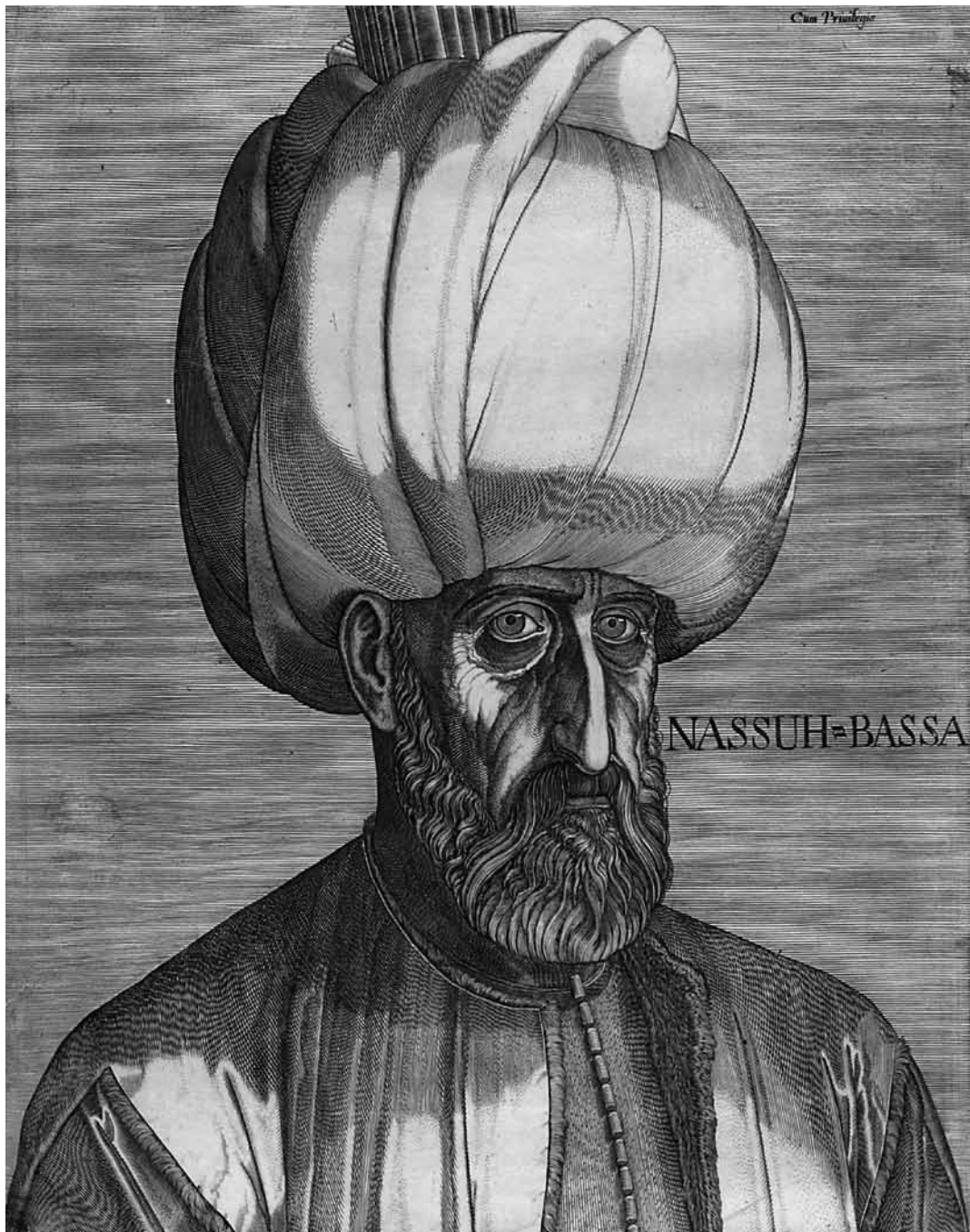
H. 2,5 cm; W. 2 cm.

- ◀ This cameo is probably inspired by a portrait of the admiral Hayreddin Barbarossa in Paolo Giovio's collection. Even though the whereabouts of the original painting is unknown, a version attributed to Giovanni Bellini is in the collections of the Art Institute of Chicago (Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, 1947.53). This painting, as in the above cameo, represents two profiles, one of the admiral Hayreddin and the other, his second in command, Sinan the Jew.



Portrait de profil du sultan Soliman le Magnifique jeune
Monogramme I. H. pour Hieronymus Hopfer (1500 - 1563)
Gravure
H. 22,7 cm ; L. 15,5 cm.

Portrait of sultan Suleiman the Magnificent
Signed IH for Hieronymus Hopfer (1500 - 1563)
Engraving
H. 22,7 cm ; W. 15,5 cm.



▲
Soliman le Magnifique âgé

D'après l'artiste danois Melchior Lorichs (1526 - 1588), ca 1574
Gravure (III^e état)
H. 37 ; L. 29,5 cm.

Portrait of sultan Suleiman the Magnificent

Melchior Lorichs (1526 - 1588), ca 1574
Engraving (IIIrd state)
H. 37 cm ; W. 29,5 cm.



▲ La marche du Grand Seigneur avec sa garde de janissaires et de spahis

Attribué à Johann Wilhelm Baur (1607-1642)

Huile sur toile

H. 31 cm ; L. 67,5 cm.

Reprise partielle d'une composition de Johann Wilhelm Baur conservée au département des arts graphiques du musée du Louvre (inv. 18502) réalisée en 1634 pour le cardinal Mazarin, acquise par Louis XIV des héritiers de Mazarin en 1661. Le trait le plus remarquable de l'œuvre de J. W. Baur est cette finesse du pinceau et cette capacité à réunir dans un petit format une centaine de personnages.

Procession "The march of the Grand Seigneur" with janissary and spahis

Attributed to Johann Wilhelm Baur (1607 - 1642)

Oil on canvas

H. 31 cm ; W. 67,5 cm.

Partial detail of a composition by Johann Wilhelm Baur kept in the department of graphic arts at the Louvre museum (inv.18502) painted in 1634 for the cardinal Mazarin, bought by Louis XIVth. from Mazarin's heirs in 1661. The most remarkable feature in the work of J.W. Baur is the finesse of his brushstroke and the capacity of reuniting in a small format a multitude of characters.

► Procession de janissaires avec leurs haches (*baltaci*)

Fragment de codex

École autrichienne (?), XVI^e siècle

Aquarelle, détrempe, traces d'or sur parchemin

H. 42 cm ; L. 70 cm.

Procession of janissaries with their axes (*baltaci*)
Fragment from a codex. Austrian school, XVIth century

Water colour, tempera, traces of gilding on parchment

H. 42 cm ; W. 70 cm.



À la fin du xvii^e siècle, des artistes de plus en plus nombreux séjournent à Constantinople. Ils sont le plus souvent invités par les ambassadeurs en poste dans la capitale ottomane. Ces « peintres du Bosphore », comme on les surnomme parfois, s'illustrent surtout dans deux genres de peinture : des réceptions d'ambassadeurs et des fantaisies orientales, répondant ainsi à cette vogue des Turqueries qui gagne petit à petit toute l'Europe et fait fureur non seulement sous la brosse des peintres, mais également en musique, en littérature et dans les arts décoratifs.

Le plus connu de ces « peintres du Bosphore » est sans conteste Jean-Baptiste Van Mour (1671-1737), qui s'installa à Istanbul en 1699, à la demande de l'ambassadeur du roi de France, le comte de Ferriol. Les nombreux tableaux réalisés par Van Mour présentent des scènes de rue, des personnages dans leurs costumes traditionnels et des réceptions d'ambassade. La variété des couleurs, le luxe des parures et des ornements permettent à ce peintre d'origine flamande de donner libre cours à son goût de la précision.

Le travail de Van Mour inspira de nombreux artistes, à commencer par Joseph-Marie Vien (1716-1809) qui, lors de son séjour à l'Académie de France à Rome, proposa, à l'occasion du carnaval romain de 1748, une parade sur le thème La Caravane du sultan à La Mecque. Chaque pensionnaire se déguisa en « grand seigneur », « grand vizir », « eunuque noir », « eunuque blanc », etc., en tout vingt-neuf personnages que Vien dessina à la pierre noire et qu'il grava par la suite dans un recueil intitulé *La Caravane du Sultan à La Mecque*.

By the end of the 17th century, more and more artists were taking the opportunity of residing in Constantinople, for the most part at the invitation of ambassadors posted to the Ottoman capital. These “painters of the Bosphorus,” as they are sometimes called, specialized primarily in two types of painting: ambassadorial receptions and Oriental fantasies corresponding to the vogue for *turquerie* that gradually spread to all Europe, flourishing not only in painting, but also in music, literature, and the applied arts. The best-known of these “painters of the Bosphorus” is without question Jean-Baptiste Van Mour (1671-1737), who settled in Istanbul in 1699 at the request of the ambassador of the King of France, the Comte de Ferriol. For the most part Van Mour's many pictures show street scenes, people in traditional costume, and embassy receptions. The variety of colours, the luxury of the ornaments, jewellery and personal adornments afforded ample opportunity for this painter of Flemish extraction to indulge his penchant for exactitude. Van Mour's pieces went on to inspire many artists, beginning with Joseph-Marie Vien (1716-1809). While staying at the Académie de France in Rome as a winner of the painting prize, for the carnival of 1748 Vien proposed a parade on the theme of the “Caravan of the Sultan to Mecca”. Fellow residents of the Academy dressed up as a “great lord”, “grand vizier”, “black eunuch”, “white eunuch”, etc., in all twenty-nine characters that Vien drew in black chalk, subsequently making engravings that were issued in a collection entitled *La Caravane du Sultan à La Mecque*.



Femme de qualité buvant son café
 Entourage de Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Huile sur carton
 H. 26,5 cm ; L. 33 cm.

Noble woman being served coffee
 Circle of Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Oil on board
 H. 26,5 cm ; W. 33 cm.



▲
Portrait du sultan Ahmed III et son « escorte »
 Entourage de Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Huile sur toile
 H. 37 cm ; L. 30,5 cm.

Portrait of Ahmed III and his retinue.
 Circle of Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Oil on canvas
 H. 37 cm ; W. 30,5 cm.



▲
Le Grand Vizir
 Entourage de Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Huile sur toile
 H. 35 cm ; L. 26,5 cm.

The Grand Vizier
 Circle of Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Oil on canvas
 H. 35 cm ; W. 26,5 cm.



▲
Le maître confiturier du Grand Seigneur
 Entourage de Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Huile sur toile
 H. 34,5 cm ; W. 26,5 cm.

The master jam confectioner of the Sultan
 Circle of Jean-Baptiste Van Mour, ca 1720
 Oil on canvas
 H. 34,5 cm ; W. 26,5 cm.



▲
Femme turque conduisant son enfant
 Jean-Baptiste Van Mour
 Huile sur toile
 H. 34,5 cm ; L. 26,5 cm.

Turkish woman leading her child
 Jean-Baptiste Van Mour
 Oil on canvas
 H. 34,5 cm ; W. 26,5 cm.





Femme arménienne (?). En arrière-plan, vue de la Corne d'Or
 Attribué à Georges de la Chapelle, ca 1660
 Huile sur cuivre
 H. 21,5 cm ; L. 16 cm.

An armenian (?) woman. In the background the Golden Horn
 Attributed to Georges de la Chapelle, ca 1660
 Oil on copper
 H. 21,5 cm ; W. 16 cm.



Femme grecque (?) sur son balcon. En arrière-plan, vue de la Corne d'Or
 Attribué à Georges de la Chapelle, ca 1660
 Huile sur cuivre
 H. 20 cm ; L. 14,5 cm.

A greek (?) woman on her balcony. In the background, a view of the Golden Horn
 Attributed to Georges de la Chapelle, ca 1660
 Oil on copper
 H. 20 cm ; W. 14,5 cm.

◀
Femme de notable d'Istanbul dans son intérieur
 Entourage de Jean-Baptiste Van Mour. École française, ca 1730
 Huile sur panneau
 H. 33 cm ; L. 25,5 cm.

Lady of rank from Istanbul in her interior
 Circle of Jean-Baptiste Van Mour. French school, ca 1730
 Oil on panel
 H. 33 cm ; W. 25,5 cm.



▲
La caravane du sultan à la Mecque

Jacques François Martin

Signé « Jacques François Martin »

Huile sur toile

H. 54 cm ; L. 135 cm.

88

The departure of the Sultans Caravan for the pilgrimage

Jacques François Martin

Signed « Jacques François Martin »

Oil on canvas

H. 54 cm ; W. 135 cm.





Au cours du XVIII^e siècle, les ambassades occidentales installées dans le quartier de Péra devinrent de véritables salons qui accueillent toutes sortes d'artistes. Les peintres et dessinateurs réunirent une documentation importante sur la Turquie et la vie des Turcs. Parmi ceux-ci figurent aussi bien des espions, comme l'ingénieur militaire Giovan Francesco Rossini, qui séjourne à Istanbul en 1741 dans la suite du représentant de Venise, le baile Andrea Erizzo, ou de jeunes artistes en quête de nouvelles sources d'inspiration comme Jean-Baptiste Hilair (1753 - ap. 1822) ou Jean-François Duchâteau (1750 - ap. 1805).

In the 18th century, Western embassies situated in the district of Pera developed into genuine *salons* and played host to all sorts of artists whose paintings and drawings compose a revealing record of Turkey and Turkish life. Their number also included spies, such as the military engineer Giovan Francesco Rossini, who resided in Istanbul in 1741 as part of the suite Venice's representative at the Sublime Porte, Andrea Erizzo, as well as young artists in search of new sources of inspiration, like Jean-Baptiste Hilair (1753 - post. 1822) and Jean-François Duchâteau (1750 - post. 1805).

p.92-93 ►►

(en haut) Constantinople, vues du jardin du palais de Venise à Péra
Attribué à Giovan Francesco Rossini, 1741
Encre, crayon et aquarelle sur papier
H. 39 cm ; L. 95 cm.

(above) Constantinople, view from the palace of Venice in Pera
Attributed to Giovan Francesco Rossini, 1741
Ink and pencil on paper
H. 39 cm ; W. 95 cm.

(en bas) Péra et la côte d'Asie vus du palais de Suède
Attribué à Giovan Francesco Rossini, 1742
Encre et crayon sur papier
H. 39 cm ; L. 95 cm.

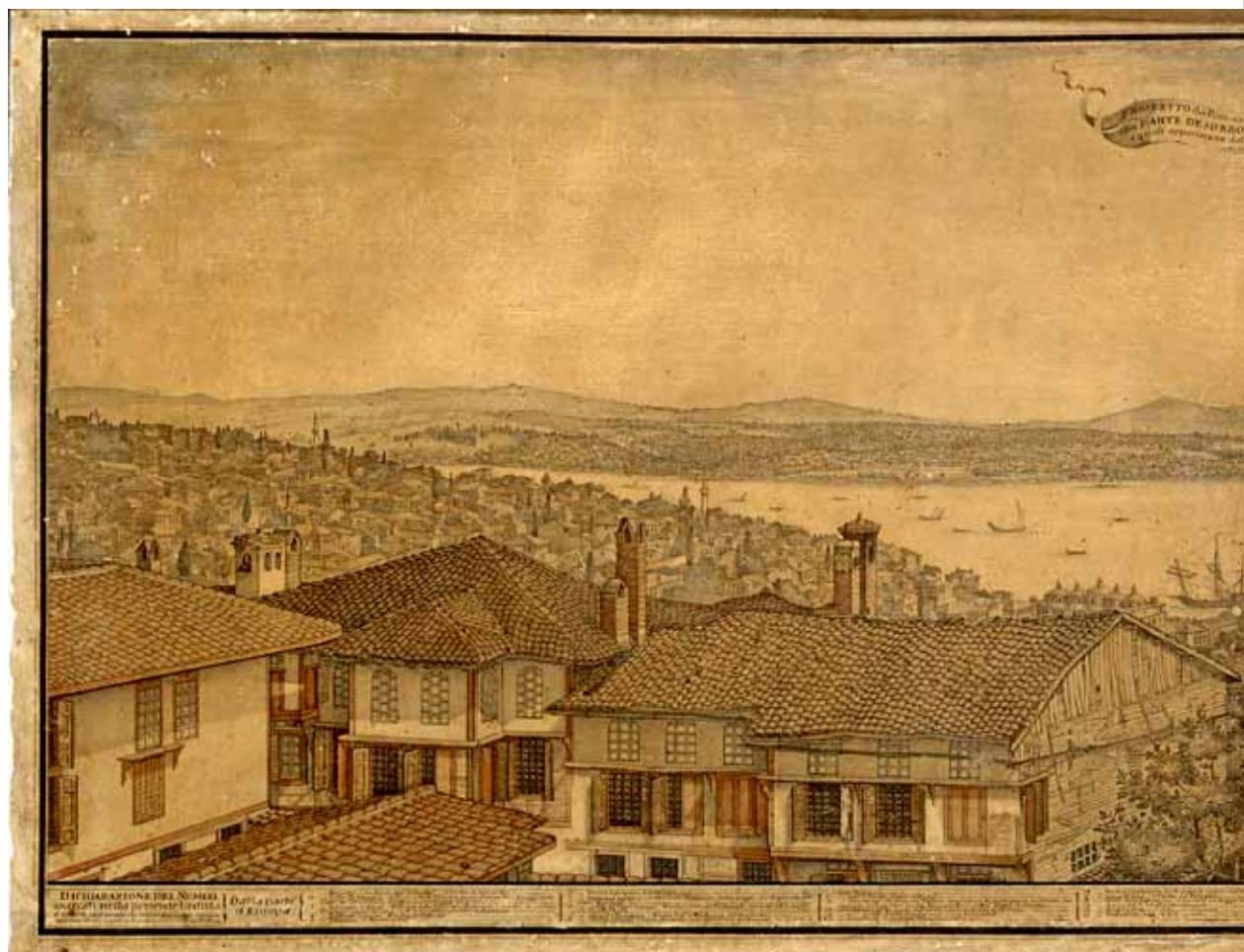
(below) Pera and the Asiatic Coast as seen from the Swedish Palace
Attributed to Giovan Francesco Rossini, 1742
Ink and pencil on paper
H. 39 cm ; W. 95 cm.

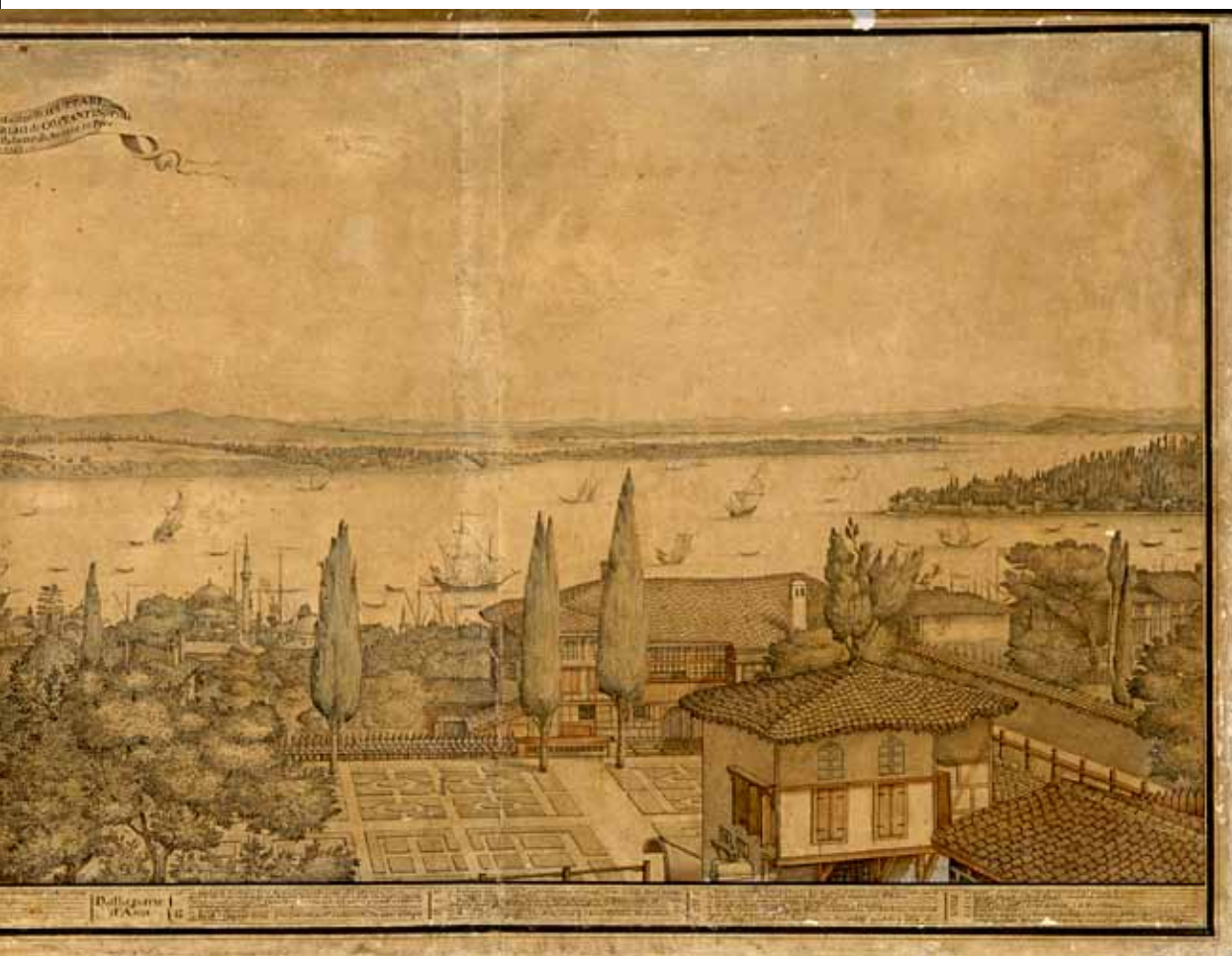
◀
Le peintre Clément en costume de « l'homme de loi »
Attribué à Joseph-Marie Vien
(1716-1809)
Huile sur toile
H. 42,5 cm ; L. 32 cm.

En 1741-1742, sous le règne de Mahmud I^{er}, l'ingénieur militaire Giovan Francesco Rossini séjourne à Istanbul dans la suite du représentant de Venise, le baile Andrea Erizzo. Probablement chargé d'une mission d'espionnage, il dresse à la plume, avec une extrême minutie, des vues de la capitale ottomane depuis les terrasses de l'ambassade vénitienne de Péra. Cette représentation est l'un des rares souvenirs de la ville avant les grands bouleversements urbains de la fin du XVIII^e siècle causés, notamment, par les multiples incendies.

The painter Clément dressed up as "the man of law"
Attributed to Joseph-Marie Vien
(1716-1809)
Oil on canvas
H. 42,5 cm ; W. 32 cm.

In 1741-1742, under the reign of Mahmud I, the military engineer Giovan Francesco Rossini sojourned in Istanbul in the retinue of the bailo Andrea Erizzo. Probably in charge of a spying mission, he drew with extreme thoroughness, views of the ottoman capital from the terraces of the Venetian embassy in Pera. This representation is one of the few remaining urban souvenirs before the major upheavals of the end of the XVIIIth century transformed it, mainly, by multiple fires.







▲
Vue de la mosquée du sultan Ahmed à Constantinople
 Jean-Baptiste Hilair (1751 - après 1822)
 Lavis, pierre noire, encre brune
 H. 21 cm ; L. 35 cm.

View of the Sultan Ahmed mosque, Constantinople
 Jean-Baptiste Hilair (1751 - post 1822)
 Lavis, brown ink
 H. 21 cm ; W. 35 cm.



▲
Fête turque à Eski Hisar
 Jean-Baptiste Hilair (1753 - après 1822)
 Plume et lavis de bistre, pierre noire
 H. 15 cm ; L. 22 cm.

Turkish festivities at Eski Hisar
 Jean- Baptiste Hilair (1753 - post 1822)
 Pen and inkwash
 H. 15 cm ; W. 22cm.



Vue de la pointe du Sérail prise de Galata

Jean-Baptiste Hilair (1753 - après 1822)

Dessin, mine de plomb, pierre noire

H. 34 cm ; L. 21 cm.

View of the Seraglio point as seen from Galata

Jean-Baptiste Hilair (1751 - post 1822)

Drawing, pencil

H. 34 cm ; W. 21 cm.



Vue des ruines de Milet et du cours du Méandre (Menderes)

Jean-Baptiste Hilair (1751 - après 1822)

Dessin à la plume et à l'aquarelle

H. 35 cm ; L. 22 cm.

View of the ruins at Milletus and the valley of the Meander (Menderes)

Jean-Baptiste Hilair (1751 - post 1822)

Pen drawing and watercolour

H. 35 cm ; W. 22 cm.



Portrait of Pierre Iamioglou et de son fils

Jean-François Duchâteau (vers 1750- ap. 1805)

Huile sur toile marouflée

H. 80 cm ; L. 60 cm.

Daté et signé en haut à gauche : « Pierre Iamioglou, né le 19 mai 1727. Fils de Jacques Iamioglou premier interprète et secrétaire de S. M. le Roy de Suède. Peint en Xbre 1787 par Duchâteau ».

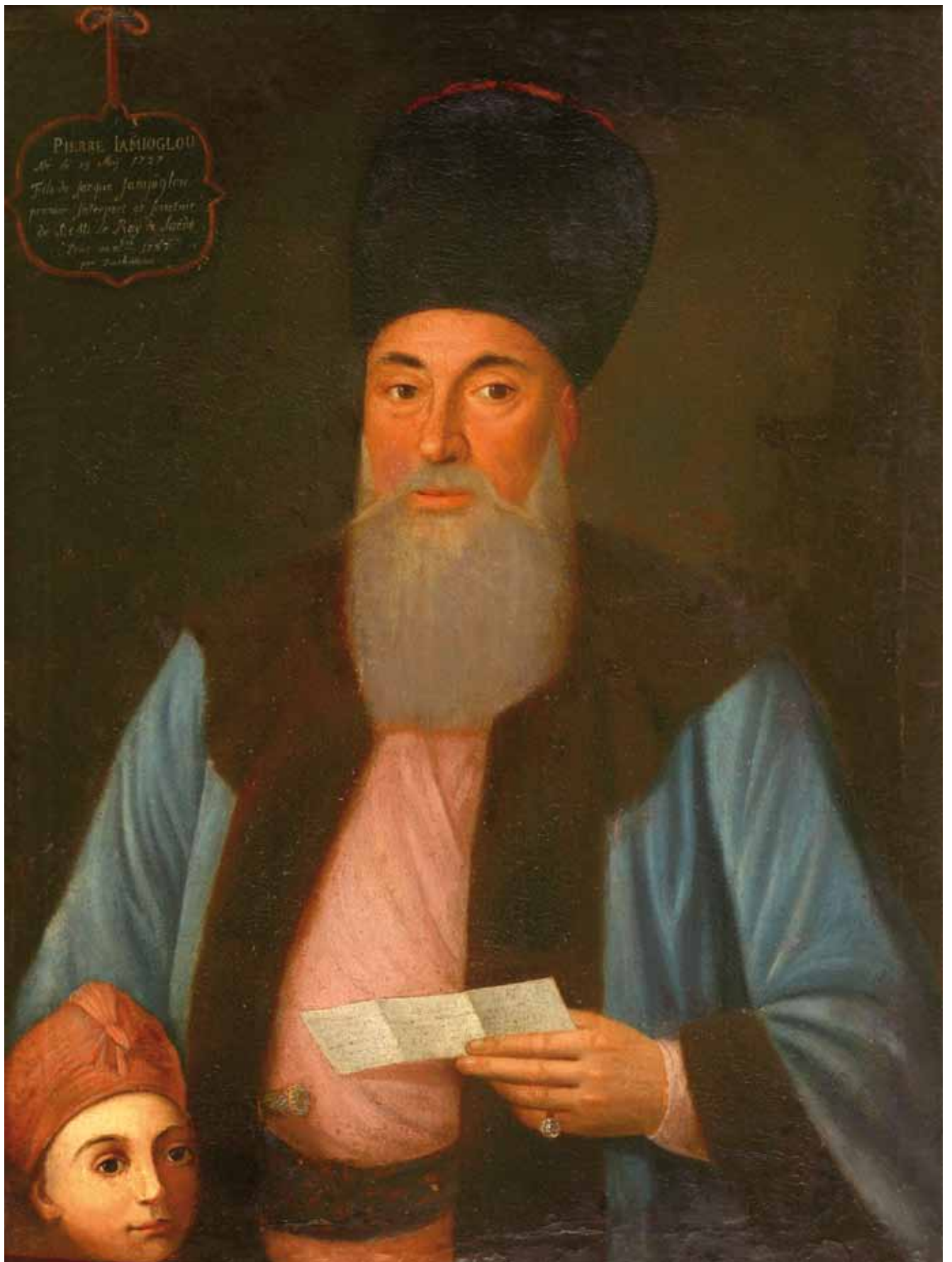
Portrait of Pierre Iamioglou and his son

Jean François Duchâteau (arround 1750 - post 1805)

Oil on canvas

H. 80 cm ; W. 60 cm.

Signed and dated on the top left: « Pierre Iamioglou, born on 19th of May 1727. Son of Jacque Iamioglou first interpreter and secretary S. M. King of Sweden. Painted in December 1787 by Duchâteau ».



BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHY

Bibliographie / Bibliography

[ARSEVEN] Celâl Esad, *Constantinople. De Byzance à Stamboul*, Paris, 1909.

ARSEVEN Celâl Esad, *L'Art Turc, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, 1939.

ARSEVEN Celâl Esad, *Les arts décoratifs turcs*, Istanbul, 1952.

ASLANAPA Oktay, *Turkish Arts: Seljuk and Ottoman Carpets, Tiles and Miniature Paintings*, Istanbul, 1961.

ASLANAPA Oktay, *Turkish Art and Architecture*, Londres, 1971.

ATASOY Nurhan, *A Garden for the Sultan. Gardens and flowers in the Ottoman culture*, Istanbul, 2002.

ATASOY Nurhan, DENNY Walter B., MACKIE Louise W., TEZCAN Hülya, *Ipek. Imperial ottoman Silks and Velvets*, Londres, 2001.

ATASOY Nurhan & Julian RABY, *Iznik. La poterie en Turquie ottomane*, Paris, Éd. Du Chêne, 1990.

ATASOY Nurhan et ÇAGMAN Filiz, *Turkish Miniature Painting*, Istanbul, RCD Cultural Institute, 1974.

ATIL Esin (dir.), *Turkish Art*, Washington-New York, 1980.

ATIL Esin, *Levni and the Surname*, Istanbul, Koç Bank, 2000.

BAKER Patricia L., *Islamic Textiles*, Londres, British Museum, 1995.

BAKER Patricia L., TEZCAN Hülya, WEARDEN Jennifer, *Silks for the Sultans. Ottoman Imperial Garments from Topkapı Palace*, Istanbul, 1996.

BILGI Hülya, *Kütahya tiles and ceramics, Suna and Inan Kiraç Foundation Collection*, Istanbul, Pera Museum, 2006.

BILGI Hülya, *Çatma & Kemha. Ottoman silk textiles*, Istanbul, Sadberk Hanım Müzesi, 2007.

BILGI Hülya, *Dance of Fire. Iznik Tiles and Ceramics in the Sadberk Hanım Museum*, Istanbul, Sadberk Hanım Müzesi, 2007.

BOPPE Auguste, *Les Peintres turcs du Bosphore au XVIII^e siècle*, Paris, 1911 (rééd. par Catherine VIGNE-BOPPE, éd. ACR, 1989).

CARSWELL John & DOWSETT C. J. F., *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1972, 2 vols.

CARSWELL John, *Iznik Pottery*, Londres, British Museum Press, 1998.

COLLINOT Eugène et de BEAUMONT Adalbert, *Encyclopédie des arts décoratifs de l'Orient. Ornaments turcs*, Paris, 1883.

DEGEORGES Gérard & PORTER Yves, *L'Art de la Céramique dans l'Architecture Musulmane*, Paris, Flammarion, 2001.

DENNY Walter B., *La céramique turque et l'art ottoman*, Paris, éd. Citadelles Mazenod, 2004.

DENNY Walter B. & KRODY Sumru Belger, *The Classical Tradition in Anatolian Carpets*, Washington, Textile Museum-Oxford University Press, 2006.

ELLIS Marianne & WEARDEN Jennifer, *Ottoman Embroidery*, Londres, Victoria & Albert Museum, 2001.

ERBER Christian (dir.), *A Wealth of Silk and Velvet, Ottoman Fabrics and Embroideries*, Brême, éd. Temmen, 1995.

ETTINGHAUSEN Richard, *Turkish Miniatures from the Thirteenth to the Eighteenth Century*, New York, 1965.

FAROQHI Suraiya & DEGUILHEM Randhi, *Crafts and Craftsmen in the Ottoman Empire*, Londres, 2005.

FOLSACH Kjeld von, *Art from the World of Islam in the David Collection*, Copenhagen, 2001.

GERVERS Veronika, *The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costume in Eastern Europe*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1982.

GOODWIN Godfrey, *A History of Ottoman Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1971 (réimpr. en 1992).

GOODWIN Godfrey & SCOTT Phillippa, *Reflections of Paradise. Silks and Tiles from Ottoman Bursa*, Istanbul, 1995.

GRUNBERG Eric & TORN E. M., *Four Centuries of Ottoman Taste*, Londres, 1988.

HITZEL Frédéric, *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres voyageurs à la Sublime Porte*, Paris, ACR éd., 2002.

HITZEL Frédéric & JACOTIN Mireille, *Iznik. L'aventure d'une collection. Les céramiques ottomanes du musée national de la Renaissance, Château d'Écouen*, Paris, RMN, 2005.

JOHNSTONE Pauline, *Turkish Embroidery*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1985.

KENAN-KEDAR Nurith, *Birds of Paradise : Marie Balian and the Armenian Ceramics of Jerusalem*, Tel Aviv, 2000.

KENAN-KEDAR Nurith, *The Armenian Ceramics of Jerusalem. Three Generations, 1919-2003*, Tel Aviv, 2003.

KRODY Sumru Belger, *Flowers of Silk & Gold. Four Centuries of Ottoman Embroidery*, Washington, The Textile Museum, 2000.

KRODY Sumru Belger, *Embroidery of the Greek Islands and Epirus Region : Harpies, Mermaids and Tulips*, Londres, The Textile Museum, 2006.

KÜRKMAN Garo, *Ottoman Silver Marks*, Istanbul, Mathusalem Publications, 1996.

KÜRKMAN Garo, *Magic of Clay and Fire. A History of Kütahya pottery and potters*, Istanbul, Suna and Inan Kiraç Foundation, 2006.

MAKARIOU Sophie (dir.), *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam, 1988-2001*, Paris, RMN, 2002.

NECIPOĞLU Gülru, *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Londres, Reaktion Books, 2005.

NEWTON Charles, *Images of the Ottoman Empire*, Londres, V&A Publications, 2007.

PARVILLÉE Léon, *Architecture et décoration turques au XV^e siècle*, préface d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Paris, 1874.

PETSOPOULOS Yanni, *L'art décoratif ottoman: tulipes, arabesques et turbans*, Paris, Denoël, 1982.

PRÉTEXTAT-LECOMTE, *Les arts et métiers en Turquie*, Constantinople, 1902.

QUEIROZ RIBEIRO Maria, *Iznik Pottery and Tiles in the Calouste Gulbenkian Collection*, Lisbonne, Calouste Gulbenkian Foundation, 2009.

ROGERS J. Michael, ÇAGMAN Filiz & TANINDI Zeren, *Topkapı. The Albums and Illustrated Manuscripts*, Londres, Thames and Hudson, 1986.

RABY Julian & EFFENY Alison (dir.), *Ipek. The Crescent & the Rose: Imperial Ottoman Silks and Velvets*, Londres, 2001.

ROGERS J. Michael, *Islamic Art and Design 1500-1700*, Londres, British Museum Publication, 1983.

SOUSTIEL Joseph, *L'art turc, céramiques, tapis, étoffes, velours, broderies*, Paris, 1952.

SOUSTIEL Jean, *La Céramique Islamique. Le Guide du Connaissieur*, Fribourg, Office du Livre, 1985.

SOUSTIEL Jean & PORTER Yves, *Tombeaux de Paradis, Saint-Rémy-en-l'Eau*, éd. Monelle Hayot, 2003.

SOUSTIEL Laure, « Considération sur deux gourdes ottomanes dites "de pèlerin" », *Revue de Sèvres*, 10, 2001, p. 9-16.

SOUSTIEL Laure, *Florilège d'Orient*, Aix-en-Provence, éd. Roxelane, 2008.

SOUSTIEL Laure, « Kütahya-Jérusalem. Pérégrinations de trois carreaux arméniens », *Revue de Sèvres*, 18, 2009, p. 57-67.

STCHOUKINE Ivan, *La Peinture turque d'après les manuscrits illustrés. De Soliman I^{er} à Osman II. 1520-1622*, Paris, P. Geuthner, 1966.

STCHOUKINE Ivan, *La Peinture turque d'après les manuscrits illustrés. De Murad IV à Mustafa III. 1623-1773*, Paris, P. Geuthner, 1971.

TEZCAN Hülya, *Children of the Ottoman Seraglio. Customs and costumes of the princes and princesses*, Istanbul, 2006.

TEZCAN Hülya & DELIBAŞ Selma, *Topkapı: Costumes, Embroideries and other Textiles*, Londres, 1986.

TEZCAN Hülya & DELİBAŞ Selma, *Topkapı Sarayı: Costumes et tissus brodés*, Paris, 1987.

TEZCAN Hülya & OKUMURA Sumiyo, *Textile Furnishings from the Topkapı Palace Museum*, Istanbul, 2007.

THER Ulla, *Floral Messages from Ottoman Court Embroideries to Anatolian Trousseau Chests*, Brême, éd. Temmen, 1995.

TITLEY Norah M., *Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish Art*, Londres, British Library, 1979.

TOKATLIAN Armen, *Soies de Paradis. Tapis et textiles d'Orient du Musée des Tissus de Lyon*, Paris, 2008.

WATSON Oliver, *Ceramics from Islamic Lands, Kuwait National Museum, The Al-Sabah Collection*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

WEARDEN Jennifer M., *Turkish Velvet Cushion Covers*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1986.

WENZEL Marian, « Early Ottoman Silver and Iznik Pottery Design », *Apollo*, sept. 1989, p. 159-165.

YETKIN Kemal, *L'Ancienne Peinture turque du XI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1970.

ZYGULSKY Zdzislaw, *Ottoman Art in the Service of Empire*, New York, 1992.

Expositions / Exhibition

Amsterdam, 2006-2007
Amsterdam, De Nieuwe Kerk
Istanbul. The City and the Sultan, Amsterdam, 2006.

Berlin, 1988
Berlin, Grosse Orangerie, Schloss Charlottenburg
Schätze aus dem Topkapı Serail das Zeitalter Süleymans der Prächtigen, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1988.

Boulogne, 1993
Boulogne, Centre culturel de Boulogne-Billancourt
Turquie, au nom de la Tulipe, 1993.

Budapest 1994
Budapest, Hungarian National Museum
Süleyman the Magnificent and His Age, Budapest, 1994.

Francfort, 2008
Francfort-sur-le-Main, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt
Tulpen, Kaftane und Levni / Tulips, Kaftans and Levni, Francfort-sur-le-Main, 2008.

Genève, 1995
Genève, Musée Rath
Rogers J. Michael (dir.), *L'Empire des sultans. L'art ottoman dans la collection de Nasser D. Khalili*, Genève, The Nour Fondation et Azimut éd., 1995.

Genève, 1995
Genève, Musée d'art et d'histoire
Ceyiz : Broderies de l'Empire ottoman, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1995.

Ingelheim, 1992
Turkei, Abendland begegnet Morgenland, Ingelheim 1992.

Istanbul, 1983
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
Anadolu Medeniyetleri III, Selçuklu/Osmanlı-The Anatolian civilisations III, Seljuk/Ottoman, Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanat Sergisi, Istanbul, 1983.

Istanbul, 2000
İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi
The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman, Istanbul, 2000.

Istanbul, 2005
Istanbul, Musée de la Banque ottomane
Death in Istanbul. Death and its Rituals in Ottoman-Islamic Culture, Edhem Eldem (éd.), Istanbul, 2005.

Istanbul, 2008
Istanbul, musée Sakıp Sabancı
Istanbul, Isfahan, Delhi. 3 Capitals of Islamic Art masterpieces from the Louvre collection, Istanbul, 2008.

Istanbul, 2008-2009
Istanbul, musée du palais de Topkapı
Reformer, Poet and Musician: Sultan Selim Han III, Istanbul, 2008.

Istanbul, 2010
Istanbul, musée Sakıp Sabancı
From Byzantium to Istanbul. 8000 Years of a Capital, Istanbul, 2010.

Istanbul, 2010
Istanbul, musée Sakıp Sabancı
Treasures of the Aga Khan Museum, Istanbul, 2010.

Londres, 1982
Londres, Leighton House
Petsopoulos Yanni (dir.), *Tulips, Arabesques & Turbans, Decorative Arts from the Ottoman Empire*, Londres, Alexandria Press, 1982.

Londres, 1983
Londres, Hayward Gallery
The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century, Londres, 1983.

Londres, 1988
Londres, British Museum
Süleyman the Magnificent, J. Michael Rogers et R. M. Ward (éds.), Londres, British Museum Publications, 1988.

Londres, 2005
Londres, Royal Academy of Arts
Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600, David J. Roxburgh (éd.), Londres, Royal Academy of Arts, 2005.

Lyon, 2011
Lyon, musée des Beaux-Arts
Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam, R. Labrusse (éd.), Paris, Somogy éd., 2011.

Memphis, 1992
Splendors of the Ottoman Sultans, Nurhan Atasoy (éd.), The Memphis International Cultural Series, A Division of the City of Memphis, Wonders, 1992.

Paris, 1989
Paris, Institut du Monde Arabe
Tapis. Présents de l'Orient à l'Occident, Paris, IMA, 1989.

Paris, 1990
Paris, Galeries nationales du Grand Palais
Soliman le Magnifique, Paris, AFAA, 1990.

Paris, 2000
Paris, Musée du Louvre
Calligraphies ottomanes. Collection du musée Sakıp Sabancı, Uğur Derman (éd.), Paris, RMN, 2000.

Paris, 2000
Paris, Musée Jacquemart-André
Splendeurs de la céramique ottomane du XVI^e au XIX^e siècle des collections Suna-Inan Kırac et du musée Sadberk Hanım, Laure Soustiel (éd.), Paris-Istanbul, 2000.

Paris, 2001
Paris, musée du Louvre
L'Étrange et le merveilleux en terres d'Islam, Marthe Bernus-Taylor (dir.), Paris, RMN, 2001.

Paris, 2007-2008
Paris, musée des Arts décoratifs
Purs décors ? Arts de l'Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts décoratifs, Rémi Labrusse (dir.), Paris, 2007.

Paris, 2009-2010
Paris, musée du Louvre
À la cour du Grand Turc. Caftans du palais de Topkapı, Charlotte Maury (dir.), Paris, éd. 5 Continents, 2009.

Paris, 2009-2010
Paris, Grand Palais
De Byzance à Istanbul. Un port pour deux continents, Noémy Levy (dir.), Paris, RMN, 2009.

Tokyo, 1988
The Splendour of Turkish Civilization. Ottoman Treasures of the Topkapı Palace, Tokyo, 1988.

Tokyo, 2007
Tokyo, Metropolitan Art Museum
The Treasures of the Topkapı Palace and the Magnificent Ottoman Dynasty, Tokyo, 2007.

Versailles, 1999
Versailles, Château de Versailles
Topkapı à Versailles. Trésors de la Cour ottomane, château de Versailles, Paris, RMN, 1999.

Washington, 1966
Washington D. C., Smithsonian Institution
Art Treasures of Turkey, Washington D. C., 1966.

Washington, Chicago, New York, 1987-1988
Washington D.C., National Gallery of Art ; Chicago, Art Institute ; New York, Metropolitan Museum of Art, 1987-1988.
The Age of Sultan Süleyman the Magnificent, Esin Atıl (éd.), Washington D.C., National Gallery of Art, New York, Harry N. Abrams, 1987.

Washington, San Diego, Fort Lauderdale, 2000-2001
Washington D. C., The Corcoran Gallery of Art, mars-juin 2000 ; San Diego Museum of Art, San Diego, juil.-sept. 2000 ; Museum of Art, Fort Lauderdale, Floride, oct. 2000-févr. 2001.
Palace of Gold & Light. Treasures from the Topkapı, Istanbul, Washington, 2000.

Washington, 2005-2006
Washington, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution
Style & Status: Imperial Costumes from Ottoman Turkey, Londres, Azimuth éd., 2005.

Zagreb, 1999
Zagreb, Galerija Klovicevi Dvori
Dragocjenosti otomanske umjetnosti, The Treasures of the Ottoman Art, Zagreb, 1999.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier en premier lieu Guillaume Cerutti, Président-directeur général de Sotheby's France, ainsi que Jeremy Durack, secrétaire général, et Nathalie Petit, directeur marketing, pour leur soutien.

Nous tenons à exprimer notre gratitude aux collectionneurs privés qui ont souhaité garder l'anonymat mais ont contribué par leurs prêts au succès de cette exposition.

Nous souhaitons enfin témoigner notre reconnaissance à tous ceux qui nous ont apporté leur aide dans la préparation de cette exposition : Martha Bakara, Pierre Jourdan Barry, Nathalie Binart, Zette Cazalas, Roger Delagarde, Oya Delahaye, Nilüfer Dobra, Edhem Eldem, Andrew Fletcher, Edward Gibbs, Nadine Guillemin, Suzanne Hitzel, Mr & Mme Gérard Khoury, Lynxtrad, Ginette Martagex, Zoé Niang, Rachel Scrivo, Laure Soustiel, Nicholas Suk, Mehmet Baha Tanman, Armen Tokatlian, Philippe Vanreck et Catherine Vigne-Boppe. Enfin, nos remerciements vont à la Maison André et à l'ensemble des collaborateurs de Sotheby's France.

•

ACKNOWLEDGEMENTS

We would first like to express our gratitude to Guillaume Cerutti, President and CEO of Sotheby's France, together with Jeremy Durack, Senior Director, and Nathalie Petit, Marketing Director, for their support.

We would also wish to address our thanks to the private collectors who wish to remain anonymous, but who have contributed to the success of the exhibition through their loans.

We gratefully acknowledge the help of all those who have assisted in the preparation of this exhibition:

Martha Bakara, Pierre Jourdan Barry, Nathalie Binart, Zette Cazalas, Roger Delagarde, Oya Delahaye, Nilüfer Dobra, Edhem Eldem, Andrew Fletcher, Edward Gibbs, Nadine Guillemin, Suzanne Hitzel, Mr and Mrs Gérard Khoury, Lynxtrad, Ginette Martagex, Zoé Niang, Rachel Scrivo, Laure Soustiel, Nicholas Suk, Mehmet Baha Tanman, Armen Tokatlian, Philippe Vanreck, and Catherine Vigne-Boppe.

Finally, our thanks go to the Maison André and the staff of Sotheby's France.

•

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES / PHOTOGRAPHIC ACKNOWLEDGEMENTS

Luiz Gonzalez : p. 6, 88-89, 94-95, 97.

Suzanne Nagy : p. 8.

Stéphane Olivier : p. 11, 40-42, 47.

Nicolas Suk : p. 1, 5, 12, 20, 24-36, 39-40, 42, 44-52, 54-66, 68-74, 77-81, 83-87, 90, 96.

Chicago, The Art Institute of Chicago : p. 76

