Tulipes, œillets et *maghribî* : évolutions et conservatisme de l'art du livre maghrébin à l'épreuve de l'expansion ottomane

Tulips, Carnations, and Maghrebi: The Evolutions and Conservatism of the Art of the Maghrebian Book during the Challenges of Ottoman Expansion

Tulpen, Nelken und Maghrîbi: Evolution und Konservatismus der maghrebinischen Buchkunst in Zeiten der osmanischen Expansion

Tulipani, garofani e maghribi: evoluzione e conservatorismo dell'arte del libro maghrebino davanti all'espansione ottomana

Tulipanes, claveles y el maghribi: evoluciones y conservadurismo del arte del libro magrebí ante la expansión otomana

Hiba Abid

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7643>

DOI : 10.4000/perspective.7643

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 173-188

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Hiba Abid, « Tulipes, œillets et *maghribî* : évolutions et conservatisme de l'art du livre maghrébin à l'épreuve de l'expansion ottomane », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7643> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7643>

Tulipes, œillets et *maghribî*¹ : évolutions et conservatisme de l'art du livre maghrébin à l'épreuve de l'expansion ottomane

Hiba Abid

La recherche sur l'art du livre à l'époque pré-moderne (XVI^e-XIX^e siècles) au Maghreb demeure étonnamment frêle² par rapport à celle qui concerne les périodes antérieures. Si plusieurs publications scientifiques ont été consacrées à cette question en Occident musulman, comme celles de François Déroche³, Marianne Barrucand⁴ ou Élisabeth Dandel⁵, elles en couvrent d'ordinaire les périodes fondatrices anciennes (X^e-XI^e siècles) et médiévales (XII^e-XV^e siècles) et achèvent leurs investigations à l'aube du XVI^e siècle. Il est possible que ce relatif désintérêt pour l'époque pré-moderne trouve son origine dans le postulat que l'art, dans l'ensemble du monde musulman, entame alors une phase de déclin, particulièrement à partir de 1700⁶.

En ce qui concerne le Maghreb, on rattache la période pré-moderne à une stagnation des innovations dans l'art du livre qui serait due à un hermétisme local conduisant les artistes à une inlassable répétition de formules élaborées à l'époque médiévale. Par conséquent, les manuscrits d'Afrique du Nord produits entre le XVI^e et le XIX^e siècle font seulement l'objet de commentaires ponctuels et succincts au sein d'ouvrages consacrés soit à l'art maghrébin, soit à l'art islamique pré-moderne. Pourtant, à partir du XVI^e siècle, les manuscrits maghrébins présentent des innovations et des changements discrets qui semblent être nourris par des influences orientales, plus spécifiquement ottomanes. Cette tendance

artistique doit alors nécessairement être mise en relation avec l'expansion turque en Afrique du Nord qui a conduit à l'intégration de la Tunisie, de l'Algérie et de la Lybie au vaste Empire ottoman, à l'exception du Maroc, où *Maghrib al-Aqsâ*, qui maintient son indépendance grâce à la résistance de la dynastie saadienne au pouvoir.

L'ambition de cet article est d'esquisser une histoire de l'art du livre maghrébin au lendemain de la période médiévale. Dans quelle mesure la pénétration ottomane en Méditerranée a-t-elle pu influencer l'évolution des arts du livre au Maghreb ? Si le *Maghrib al-Aqsâ* a échappé à la tutelle ottomane et affirmé son indépendance en Méditerranée, l'art du livre a-t-il pour autant suivi une tendance similaire ? Il s'agira alors d'observer l'importance du legs médiéval ibéro-maghrébin, notamment dans le domaine de l'enluminure, et d'examiner les signes d'une influence étrangère dans l'agencement des compositions, le répertoire ornemental ou le schéma chromatique des productions marocaines. D'autre part, le statut des régence ottomanes du Maghreb oriental incluait naturellement des échanges politiques, diplomatiques, commerciaux et culturels dynamiques avec la Sublime Porte et facilitait la circulation, dans les deux sens, de savants, d'artistes, de travailleurs mais également d'objets d'art et de livres. Comment se manifestent alors ces rapports privilégiés dans le domaine artistique et plus particulièrement dans les arts du livre ?

Nous aborderons donc des ouvrages produits entre le XVI^e siècle et la fin du XIX^e siècle. Après avoir étudié l'exemple du Maroc dont nous questionnerons le conservatisme artistique dans le contexte méditerranéen pré-moderne, nous examinerons le cas particulier de la Régence de Tunis et des répercussions de sa situation politique, dès 1574, sur l'art du livre. Dans les exemplaires dont nous traiterons, notre intérêt se portera essentiellement sur le décor enluminé tandis que d'autres aspects du livre, tels que l'écriture ou la reliure, seront évoqués de manière plus ponctuelle.

L'art du livre hispano-maghrébin médiéval jusqu'à la veille du xvi^e siècle

Si la période médiévale a suscité un intérêt certain auprès des spécialistes de l'art du livre maghrébin, c'est notamment parce qu'elle correspond à la mise en place de l'essentiel des formules de la production manuscrite qui seront réemployées pendant les siècles suivants et singulariseront la région par rapport au reste du monde arabo-musulman. En effet, après une première phase pendant laquelle l'Occident et l'Orient musulmans suivent des tendances plus ou moins communes dans l'art du livre (viii^e-x^e siècles)⁷, le Maghreb montre vite des signes de distinction. C'est d'abord dans l'écriture que cette originalité s'est manifestée. Le « coufique », ou « écritures livresques abbassides », jusqu'alors pratiqué dans l'ensemble du monde musulman, est progressivement abandonné par les copistes hispano-maghrébins dès le troisième quart du x^e siècle⁸, au profit du *maghribî*, une graphie spécifique à l'Occident musulman⁹, qui commence à être employée dans les corans seulement au cours du siècle suivant¹⁰. Après quelque temps de coexistence du « coufique » occidental et du *maghribî*, le premier est progressivement délaissé en faveur du second dans le corps du texte et atteint son plein développement au cours du xii^e siècle¹¹. Il ne cesse d'être utilisé comme écriture livresque et documentaire jusqu'à des époques récentes.

L'autre spécificité régionale qui marque la tradition manuscrite en Occident musulman concerne un aspect matériel du livre. En effet, dès la fin du xi^e siècle, des corans de forme carrée auraient commencé à circuler dans la péninsule Ibérique, parallèlement aux formats oblong et vertical, et se seraient généralisés tout au long du xii^e siècle¹². Revêtant généralement de petites dimensions et préférablement écrits dans une variante du *maghribî* de petit module appelée *andalusî*, ils étaient très vraisemblablement destinés à être portés comme des amulettes. Si, à cette période, ce trait concerne spécifiquement les copies coraniques, notons que quelques rares exemplaires du *Muwattâ'*¹³ sont produits selon un mode similaire, à l'instar de la copie de Rabat exécutée en 1325-1326 (BG inv. 939, 275 × 273 mm)¹⁴. Le format carré est ensuite abandonné à partir du xv^e siècle au profit d'un format exclusivement vertical¹⁵ pour réapparaître dès le xviii^e siècle dans quelques manuscrits coraniques ou dans des livres de prières destinés à être portés par leur

possesseur¹⁶. Toutefois, il convient de préciser qu'il ne s'est jamais manifesté ailleurs qu'au Maghreb, puisque la tradition orientale accorde exclusivement sa prédilection au codex vertical¹⁷.

Dans les manuscrits islamiques, l'enluminure joue un rôle esthétique majeur d'embellissement du texte, mais elle agit également comme une forme d'aide-mémoire et de repère pour le lecteur puisqu'elle accompagne les titres des grandes divisions du texte et ses articulations mineures¹⁸. Par exemple, dans le Livre saint, elle se présente dans l'*incipit* sous la forme d'un frontispice en pleine page ou d'un large bandeau pour le titre (*'unwân*), elle indique les sourates en entourant le titre d'un panneau rectangulaire enluminé, signale les *ahzâb* par des médaillons placés dans la marge et sépare les versets au moyen de petits motifs dorés circulaires ou pyramidaux insérés entre les lignes de texte. Au Maghreb, le décor enluminé des plus anciens ouvrages maghrébins qui nous soient parvenus (ix^e et début du x^e siècles) suit des tendances similaires à celles qui s'exercent dans l'Orient musulman, même s'il laisse déjà apparaître quelques traits étrangers à la tradition orientale¹⁹. Toutefois, tout comme l'écriture, l'enluminure hispano-maghrébine commence à se singulariser dès la fin du xi^e siècle et le début du xii^e siècle et voit ses caractéristiques se fixer tout au long de la période almohade (1116-1269). Dans les frontispices, une préférence est accordée aux schémas centrés sur le cercle, dessinés par un entrelacs géométrique serré et délimités par une fausse tresse épaisse dans la bordure extérieure. Les espaces secondaires ainsi circonscrits par l'entrelacs accueillent un remplissage végétal très géométrisé et rigide généralement tracé à l'or. À cette teinte dominante dans le schéma chromatique viennent s'ajouter le blanc et le bleu.

L'essentiel des formules mises en place pendant cette période sont réutilisées pendant les siècles suivants. On assiste néanmoins, par la suite, à une simplification des compositions au sein desquelles l'entrelacs géométrique forme des réseaux moins denses. C'est le cas de l'enluminure du Maroc mérinide (1269-1465) et de celle de l'Espagne nasride (1237-1492) qui se signalent par un réseau géométrique plus délié, formant des figures moins élaborées, tandis que les compositions, centrées sur un champ carré, évoluent vers le format vertical, évoquant ainsi des solutions qui jouissaient alors d'une véritable faveur en Orient²⁰. Dans l'enluminure mérinide, le recul de la géométrie laisse

plus de place à l'élément végétal, mis à l'honneur à travers des motifs très divers (feuilles trifides, bifides et fleurons) traités désormais avec davantage de réalisme au moyen de petits traits matérialisant leurs digitations ou leurs stries.

D'une manière générale, les tendances développées dans la production manuscrite mérinide s'observent dans le reste du Maghreb. Ainsi, très peu de choses (voire rien) distinguent les thèmes de l'enluminure pratiqués par leurs voisins Abdalwadides d'Algérie des formules utilisées à Fès, la capitale mérinide²¹. Bien que les témoignages manuscrits tunisiens de la période hafside soient extrêmement rares, le matériel subsistant laisse entrevoir une certaine stagnation dans le décor enluminé avec des réminiscences de thèmes almohades andalous et des références à l'art mérinide²².

C'est donc à la période almohade que l'essentiel des formules ornementales ont été fixées dans l'art du livre maghrébin. Outre l'enluminure, l'art de la reliure atteint également son plein essor aux XII^e et XIII^e siècles²³. Les spécimens qui nous parviennent de cette époque présentent généralement un décor couvrant, obtenu par un entrelacs géométrique doré déterminant, en leur centre, un polygone étoilé dont les pointes génèrent un réseau géométrique complexe formé de figures hexagonales, triangulaires ou en flèches. Initialement associé aux ouvrages de format carré, le thème de l'entrelacs polygonal couvrant reste récurrent jusqu'à la fin du XIX^e siècle²⁴. La période almohade a fourni les plus beaux exemplaires manuscrits au Maghreb, devenus les modèles de référence pour les artisans du livre des siècles suivants. Toutefois, l'attachement à cet art n'interdit pas l'émergence, dès le XIII^e siècle, d'innovations discrètes dans le décor enluminé, annonciatrices des évolutions artistiques du XVI^e siècle. Il est dès lors très tentant d'expliquer ces évolutions par les événements politiques qui agitent alors le pourtour méditerranéen.

Le XVI^e siècle correspond à l'avènement de deux pouvoirs en Méditerranée : l'affirmation du pouvoir chérifien au Maroc et l'installation turque dans la partie orientale du Maghreb²⁵. Devenus maîtres de l'Égypte, les Ottomans aspirent à étendre leur hégémonie vers l'Ouest. Au terme d'affrontements avec les Espagnols qui contrôlaient alors la plupart des ports maghrébins, ils sont présents à Alger dès 1518 et prennent Tlemcen en 1551, parviennent à occuper Tripoli en 1560 et à mettre fin, en 1574, au règne tourmenté des

Hafsides de Tunis (1228-1574). Dès lors, la situation géographique et politique des trois Régences permet entre autres le développement de relations culturelles dynamiques avec la Sublime Porte²⁶, dont les expressions sont particulièrement notables dans le domaine des arts²⁷. Dans le *Maghrib al-Aqsâ*, le déclin des Mérinides-Wattassides et la montée du pouvoir confrérique ont permis l'accession au pouvoir de la dynastie chérifienne des Banû Sa'd grâce à leur alliance avec la confrérie soufie fondée par al-Jazûlî, la Jazûliyya²⁸. Les Saadiens parviennent alors non seulement à libérer les côtes marocaines du joug portugais mais réussissent également à éloigner la menace ottomane, sous le règne du plus célèbre d'entre eux, le sultan Ahmad al-Mansûr (r. 1578-1603).

Le livre marocain pré-moderne et le goût pour l'Orient

Tout au long de ces événements qui ont conduit à l'intégration de Tunis, Tripoli et Alger au vaste territoire de l'Empire ottoman, les relations diplomatiques entre le Maroc et la Turquie s'interrompent et ne reprennent qu'à partir de 1589, pour des motifs stratégiques. Face à l'ennemi espagnol en Méditerranée, il paraissait nécessaire pour les deux pouvoirs d'allier leurs forces afin de former une sorte de coalition islamique. Dès lors, les échanges d'ambassades se multiplient²⁹, notamment sous le règne du sultan ottoman Mehmed II (1595-1603) à partir duquel les relations entre les deux royaumes s'améliorent nettement. Dans ce contexte, des manuscrits sont échangés en guise de cadeaux diplomatiques. Bien qu'antérieures au règne de Mehmed II, les miniatures de *L'Histoire du Roi des Rois* (SehinSahname), ouvrage en langue persane consacré aux importants événements qui se sont déroulés pendant le règne du sultan ottoman Murad III (1580-1584), offrent un témoignage iconographique précis de ce type d'échange³⁰. L'une d'elles (fol. 142b-143a) représente la réception d'une ambassade de Fès à la cour du Sultan à Istanbul en 1582, avec quelques personnages tenant entre leurs mains des manuscrits rapportés du Maroc. Il est permis de penser que les manuscrits maghrébins produits essentiellement durant le Moyen Âge et conservés aujourd'hui à la bibliothèque du palais du Topkapi aient fait partie de ces présents³¹, offerts notamment sous les Saadiens³².

La circulation des ouvrages s'est aussi et surtout opérée dans le sens contraire, comme en atteste le nombre important de manuscrits orientaux

conservés dans les bibliothèques marocaines. Certains ont pu être offerts par des délégations ottomanes au Maroc mais beaucoup ont également été acquis par les sultans marocains eux-mêmes, comme le sultan saadien Ahmad al-Mansûr, mécène et bibliophile. Sensible aux développements artistiques en dehors des frontières du Maroc³³, ce dernier envoyait régulièrement des émissaires dans les provinces ottomanes afin d'acheter les livres susceptibles de l'intéresser³⁴. La constitution de la bibliothèque sultanienne de Ahmad al-Mansûr et de Mulay Zaydân, conservée aujourd'hui au monastère de San Lorenzo de El Escorial, en est le témoin le plus éloquent puisqu'elle contient davantage d'ouvrages écrits dans une graphie orientale que de manuscrits en *maghribî*³⁵. Les manuscrits orientaux pouvaient également parvenir au Maroc par d'autres voies. Il était d'usage que les savants marocains partent eux-mêmes en Orient afin de parfaire leur enseignement et de se faire connaître dans cette autre partie du monde musulman³⁶, retournant dans le Royaume chérifien avec des manuscrits acquis dans les marchés orientaux³⁷. D'autre part, en raison de son illustre résistance et de son insoumission à l'envahisseur turc notamment, le Maroc exerce une certaine fascination auprès des intellectuels orientaux³⁸ qui entretiennent des correspondances dynamiques avec les savants marocains. Les savants généralement originaires des villes saintes de Turquie ou d'Iran se rendent régulièrement à Marrakech « pour prendre part à des activités dans le domaine de l'exégèse, le *hadîth* et la littérature³⁹ ». Il est alors autorisé de penser qu'ils aient apporté avec eux des ouvrages produits dans leur pays d'origine dans le *Mashriq*.

Les circulations des manuscrits entre ces deux parties du monde musulman ont permis aux artistes marocains de prendre connaissance des développements artistiques en Orient et les ont vraisemblablement conduits à des expérimentations et à l'introduction dans le livre marocain, dès le xvi^e siècle, d'éléments empruntés à l'art ottoman. C'est tout d'abord dans le domaine de l'écriture que s'exprime de manière éloquent l'influence orientale, avec l'affirmation de la graphie *thuluth* aux côtés du *maghribî* traditionnel dès la deuxième moitié du xvi^e siècle. Traditionnellement utilisée en Orient où elle a été élaborée à la fin du ix^e siècle par le calligraphe originaire de Bagdad, Abû 'Alî Muhammad b. Muqlah (m. 940)⁴⁰, l'écriture commence en

réalité à être employée au Maghreb à l'époque mérinide sur divers supports. Elle est alors élégamment réadaptée aux esthétiques locales⁴¹, désignée par les spécialistes sous les appellations de *thuluth maghribî*⁴² (« *thuluth* marocain ») ou *mashriqî mutamaghrib*⁴³ (soit « graphie orientale de style maghrébin »). Les possibilités ornementales de ses lettres monumentales et élancées sont alors exploitées dans les épitaphes des stèles funéraires ou sur les plaques sculptées circulaires ou polylobées des madrasas, à l'instar de la madrasa Bû 'Inâniyya de Fès⁴⁴. On la rencontre également dans l'Espagne musulmane, notamment dans les décors des parois de la salle des Deux Sœurs du palais de l'Alhambra⁴⁵. Dans les manuscrits maghrébins de la même période, son utilisation est réservée à l'écriture de certains titres ou des colophons enluminés dans les exemplaires de luxe⁴⁶.

Dès la fin du xvi^e siècle, les copistes maghrébins y ont presque systématiquement recours dans le corps du texte pour les mots importants ou dans les '*unwân*-s (bandeau de titre enluminé), en l'adaptant aux goûts locaux⁴⁷. En effet, comme le décrit Muhammad al-Manûnî, la version maghrébine du *thuluth* est constituée de lettres plutôt « épaisses et entremêlées⁴⁸ », souvent trapues, comme segmentées, à la différence de sa forme orientale, élancée et monumentale. Par opposition à sa relative rigidité lorsqu'elle est utilisée dans le corps du texte, la graphie semble s'autoriser une plus grande liberté une fois insérée dans le décor enluminé : les courbes des lettres finales sont plus prononcées et le tracé plus délié (fig. 1). Il est assez difficile de déterminer une évolution linéaire de la graphie ou d'en établir une description plus précise dans la mesure où sa forme relève davantage d'une recherche esthétique du copiste que d'une typologie codifiée. On remarque toutefois, dès la fin du xviii^e siècle, une tendance au rapprochement progressif vers les formes orientales du *thuluth*, avec des lettres plus élancées, créant un effet plus aéré et moins tassé que la variante précédemment décrite.

C'est également durant la même période que l'on observe l'insertion d'un encadrement, ou *jadwal*, venant délimiter la zone d'écriture sur les pages de texte, un élément jusqu'alors inexistant dans les manuscrits hispano-maghrébins et que les historiens de l'art du livre rattachent à l'influence orientale s'exerçant alors au Maroc⁴⁹. Dans un premier temps, ce trait demeure réservé aux copies luxueuses du Coran et à quelques exemplaires de

livres de prières de qualité, avant de se généraliser dès la fin du XVII^e siècle et pendant toute la période alaouite⁵⁰.

Une évolution similaire se manifeste dans le décor enluminé des manuscrits marocains à partir du début du XVII^e siècle. La palette chromatique hispano-maghrébine dominée par les couleurs franches et mates s'étend vers un déploiement exubérant de teintes pastel, plus nuancées, propres à l'enluminure orientale. Dans le décor, c'est d'une part la mise à l'honneur de l'élément végétal et le recul de la géométrie et, d'autre part, le recours croissant à l'élément floral sous une forme stylisée qui témoignent le mieux de ces tendances. En effet, dans les frontispices et les pages-tapis de quelques ouvrages de grand luxe produits à cette période, de longues feuilles lancéolées aux bords dentelés apparaissent aux côtés des palmettes stylisées chargeant les circonvolutions de la tige des arabesques. Étrangères à l'art décoratif maghrébin, ces feuilles appelées *hançeri* ont été élaborées au XVI^e siècle dans le répertoire ornemental ottoman⁵¹ avant d'être introduites au siècle suivant dans les décors des manuscrits maghrébins. Elles sont alors réadaptées aux goûts locaux et bénéficient d'un traitement stylisé et quasi-géométrisé par l'application de l'or en aplat et d'une touche de couleur distincte au cœur du motif. Néanmoins, en lui attribuant un profil légèrement lancéolé et souple, l'enlumineur maghrébin anime le motif d'un mouvement proche de celui d'une feuille réelle : c'est ainsi

qu'il se présente par exemple dans le panneau rectangulaire supérieur du frontispice du livre de prières *Dalâ'il al-Khayrât*⁵² Hassaniya 5920 (fig. 1). Si, contrairement à ce que l'on observe dans le vocabulaire décoratif oriental⁵³, la fleur fut rare dans l'enluminure maghrébine médiévale, elle y joue un rôle croissant à partir du XVI^e siècle, notamment au Maroc. L'élément floral est alors représenté par plusieurs variétés : la fleur à quatre ou six pétales, la tulipe, les pétales polychromes ou les fleurs, boutons et feuilles en réserve dans les cartouches de titres. De la même manière que les feuilles *hançeri*, la tulipe est le motif décoratif ottoman par excellence, développé également dès le XVI^e siècle et employé sur divers supports⁵⁴. Elle semble avoir été introduite dans l'enluminure marocaine dès le XVII^e siècle pour être, elle aussi, réadaptée aux formes locales. En effet, à la différence du mouvement naturel et du traitement chromatique réaliste que lui affectent les artistes ottomans, la tulipe apparaît sous une forme stylisée et raide, constituée de deux folioles affrontées fuselées ou légèrement courbées à leurs extrémités. C'est ainsi que le motif apparaît également dans le *sarlowh*⁵⁵ d'une copie marocaine du *Muwattâ'* datée de 1777 (BNT 11745, fig. 2), témoignant ainsi de son succès dans l'enluminure maghrébine pré-moderne.

1. *Dalâ'il al-Khayrât*, copié vers le XVIII^e siècle, Maroc (Fès ?), Rabat, Bibliothèque royale al-Hassaniya, Hassaniya 5920.

2. *Al-Muwattâ'*, daté du 24 octobre 1777, Fès, Tunis, Bibliothèque nationale de Tunisie, BNT 11745.

Outre ces éléments apparaît également la fleur simple, constituée d'un bouton central à la surface duquel se greffent quatre à huit pétales. Son aspect formel ne change pratiquement pas d'un manuscrit à un autre. Toutefois, son traitement chromatique n'obéit pas à un code précis et dépend des choix de l'enlumineur. Si le bouton central est généralement coloré, les pétales lisses sont tantôt dorés tantôt peints dans une couleur vive. Parfois, des points colorés ou des éléments de forme fuselée sont intercalés entre les pétales. Il arrive aussi que l'enlumineur anime ces derniers d'un fin trait noir, leur conférant ainsi une profondeur et un modelé imitant le pli naturel du pétale, rompant dès lors nettement avec la géométrisation traditionnelle des éléments végétaux, propre à l'enluminure almohade.⁵⁶

Hormis quelques cas exceptionnels, si l'art du livre marocain à l'époque pré-moderne témoigne d'une réelle ouverture aux tendances extérieures, il maintient son caractère hispano-maghrébin en perpétuant, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, des codes hérités de la période almohade. Ces grandes tendances s'observent par ailleurs dans l'art des Awlād al-Hilū, une famille fassie de copistes, enlumineurs et relieurs marocains vraisemblablement actifs du milieu XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle⁵⁷. La première activité connue de la famille date de la deuxième période alaouite, correspondant au règne du sultan Muhammad III (r. 1757-1790) : il s'agit de Muhammad b. Muhammad al-Mahdī b. Ahmad al-Hilū (m. 1817) qui a notamment copié

un manuscrit pour la bibliothèque du sultan⁵⁸. Nous en apprenons davantage sur l'un de ses fils, 'Abd al-'Azīz b. Muhammad b. Muhammad al-Mahdī al-Hilū, actif pendant les règnes des trois successeurs de Muhammad III, al-Yazid (r. 1790-1792), Hishām (r. 1792-1798) et Abū al-Rabī' Sulaymān (r. 1798-1822). En effet, ce dernier rapporte que son père « appréciait particulièrement la copie des *hadīths* et des *Dalā'il al-Khayrāt* de Sīdī b. Sulaymān al-Jazūlī. Il exécuta de nombreuses copies du *Sahīh* d'al-Bukhārī, dont il écrivit deux exemplaires en utilisant la même plume⁵⁹. » Il donne également des indications sur son attachement à produire des ouvrages particulièrement soignés, décrivant des copies « écrites avec minutie et perfection, brillamment enluminées et reliées⁶⁰ ». Dans le domaine de l'enluminure, le style de cette famille semble être assez reconnaissable si l'on en juge par le commentaire de Nabil F. Safwat à propos de la copie d'un livre de prières marocain de la collection Ghassan I. Shaker, de très petit format carré (71 × 80 mm), sans signature ni datation, qui possède les traits de la production fassie des Awlād al-Hilū des XVIII^e et XIX^e siècles⁶¹. En effet, son format, le décor polygonal couvrant de sa reliure se développant à partir d'un polygone étoilé à huit pointes doré, l'application et la minutie caractérisant la graphie de petit module, la richesse des couleurs et l'abondance de l'or rehaussant les compositions géométriques des pages-tapis rapprochent sensiblement cette copie d'un exemplaire du Coran conservé à Tunis, le BNT 8754 (fig. 3), signé en 1850 de la main de « Muhammad b. Abd al-'Azīz b. Muhammad al-Hilū », soit l'un des membres de la famille, qui aurait vécu sous le règne du sultan marocain Abū Zayd 'Abd al-Rahmān b. Hishām (1822-1859)⁶².

Toutefois, les al-Hilū s'autorisent des innovations dans leur travail créatif et intègrent, eux aussi, des éléments turquisans. Ainsi, dans une copie inédite du *Muwattā'* (BNT 11745, fig. 2) par Muhammad al-Mahdī al-Hilū datée d'octobre 1777, le début du texte est couronné par un large panneau enluminé servant de réceptacle pour le titre en *thuluth*. Il est alors délimité par une épaisse bande ornée d'une frise de cartouches ovales et quadrilobés bleus et rouges ornés chacun d'une arabesque jaune, tandis qu'une coupole hémicirculaire et deux demi-coupoles triangulaires aux bords festonnés surmontent l'ensemble, agrémentées chacune d'une arabesque jaune s'enlevant sur un fond rouge ou bleu. Une telle

3. Coran, copié en avril 1869, Fès, Tunis, Bibliothèque nationale de Tunisie, BNT 8754.

présentation, associant un panneau rectangulaire et un couronnement de coupoles à bords festonnés, est en réalité une réinterprétation locale des décors d'*incipit* développés dans les manuscrits perso-ottoman depuis le XVI^e siècle⁶³, comme nous le verrons dans les lignes qui suivent. Malgré le recours à un type d'agencement oriental, l'enlumineur a ici rehaussé son décor au moyen d'une palette tout à fait locale (jaune, bleu et rouge vifs) et d'un vocabulaire végétal maghrébin classique constitué de l'arabesque dorée dont la tige porte des nodosités et des palmettes bifides stylisées.

L'activité de la famille al-Hilû est le signe que la production manuscrite au Maroc était florissante jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les plus beaux exemplaires enluminés proviennent alors essentiellement de la ville de Fès qui continue de jouer un rôle central similaire à celui qu'elle jouait aux siècles précédents. D'autre part, le dernier exemple manuscrit BNT 11745 montre également le maintien de l'intérêt des artistes pour les motifs orientaux jusqu'à une période tardive et depuis leur introduction sous le règne des Saadiens.

En effet, bien qu'ils aient été en perpétuelle concurrence avec les Ottomans, les Saadiens s'intéressaient de près aux développements artistiques dans le *Mashriq* et ont certainement contribué au transfert de formes turquises dans les productions marocaines. Il convient de rappeler que le goût pour cette esthétique émane d'abord des souverains marocains, comme le montre le cas du sultan saadien 'Abd al-Malik al-Mu'tasim (r. 1576-1578) qui réorganise l'administration et l'armée en s'appuyant sur le modèle ottoman et va jusqu'à adopter un style vestimentaire d'inspiration ottomane⁶⁴. Nous l'avons vu à travers l'exemple de la bibliothèque sultanienne d'Ahmad al-Mansûr et de Mulay Zaydân, la part imposante d'ouvrages provenant de l'Empire ottoman ou produits au Maroc dans un style d'inspiration ottomane dans la collection révèle, d'une part, l'intérêt des sultans marocains pour cet art et, d'autre part, le rôle que ces derniers ont exercé dans l'introduction de ces influences dans le livre marocain. Or, nous pourrions nous interroger sur les raisons pour lesquelles ces tendances ne s'observent quasiment pas sur des supports autres que les manuscrits. Dans le domaine de l'architecture, les Saadiens ainsi que leurs successeurs chérifiens, les Alaouites, ont veillé à maintenir un attachement fort aux traditions médiévales hispano-maghrébines les plus pures, consolidé par

l'arrivée des Musulmans expulsés de Grenade⁶⁵. Les grandes réalisations architecturales sous les règnes de ces deux dynasties mettent en effet à l'honneur les décors de stucs extrêmement chargés⁶⁶, les *zelliges*⁶⁷ polychromes dominés par l'entrelacs recticurviligne et les polygones étoilés parant les bases des murs ou encore les toits de tuile verte. Nous pourrions tout au plus évoquer l'apparition, dès les XVI^e-XVII^e siècles, dans les bois sculptés de demeures marocaines ou encore dans le tombeau des Saadiens à Marrakech, d'éléments turquises tels que les palmettes dentelées, les œillets et les tulipes⁶⁸. Si les expérimentations de ce type restent assez occasionnelles au Maroc, elles s'affirment pleinement dans les provinces ottomanes du Maghreb oriental.

L'élaboration d'un art provincial : le cas de la régence de Tunis

Avec la prise de Tunis et de la Goulette qui met fin au Royaume hafside, la Tunisie devient dès septembre 1574 une province turque en Afrique du Nord, à l'instar des régences voisines d'Alger et de Tripoli, et voit son destin intimement lié à celui de l'Empire ottoman. Les différents types d'autorité qui se succèdent alors à la tête de la Régence, particulièrement les souverains des dynasties beylicales mouradite (1613-1705) et husseinite (1705-1881), font construire des mosquées, des madrasas, des édifices de bienfaisances, des palais et dotent plusieurs institutions de bibliothèques de manuscrits. Tout en restant assez fidèle à son passé hafside et à la tradition hispano-maghrébine, le paysage architectural de la capitale de la Régence, Tunis, s'enrichit de références andalouses grâce à l'intervention des Morisques, arrivés en nombre à la suite de la Reconquista, chassés d'Espagne par Philippe II⁶⁹, tandis que des emprunts turcs commencent à se multiplier dès le début du XVII^e siècle. Ainsi, les mosquées sont dotées de minarets de forme octogonale⁷⁰ se distinguant des minarets hispano-maghrébins carrés tandis que les claveaux des arcs se parent de marbres bicolores. Dans l'ornementation architecturale, nous retrouvons ces apports par le recours à la flore turque, au marbre sculpté⁷¹, au stuc, aux boiseries ou à la céramique⁷².

Une coexistence semblable s'observe dans le décor enluminé des manuscrits de la même période dans lequel il est possible d'identifier deux tendances distinctes. La première est celle

4. Coran, copié vers le XVIII^e siècle, Tunisie (Tunis ?), Raqqâda, Musée des arts islamiques, BS 34.

que nous rencontrons dans le reste du Maghreb et se caractérise par l'usage de formules dans le droit fil de la tradition médiévale hispano-maghrébine. Ainsi, l'entrelacs géométrique demeure omniprésent et régit la répartition du décor végétal et de l'épigraphie dans la composition ; la palette chromatique est essentiellement constituée de l'or, du bleu et du rouge, s'exprimant dans des teintes vives et sourdes, et l'élément végétal maintient son aspect stylisé. Toutefois, tout comme dans l'enluminure marocaine de la même période, les emprunts orientaux transparaissent de manière discrète dans le recours à une flore étrangère au répertoire ornemental local et à l'élargissement de la palette chromatique à des teintes plus douces et pastel. C'est le cas par exemple des panneaux de titre du *Sahîh al-Bukhârî* BS 63/5 (Musée des arts islamiques de Raqqâda) dans lesquels sont reprises des dispositions particulièrement prisées dans l'enluminure maghrébine des XII^e et XIII^e siècles⁷³. De forme rectangulaire, les bandeaux voient leur espace intérieur fractionné par l'entrelacement géométrique de rubans blancs déterminant plusieurs compartiments de tailles et de figures géométriques diverses : étoilés, cruciformes, hexagonaux ou quadrilobés. Au centre, le cartouche de forme tantôt ovale, tantôt hexagonale, contient le titre en *thuluth* doré se détachant sur un fond bleu animé d'une arabesque tracée à l'encre rose. Une vignette marginale prolonge le décor dans la marge au moyen d'un pédoncule droit et accueille un décor d'arabesque faite de tiges dorées en circonvolutions, chargées de palmettes bifides et de demi-palmettes. Si l'enlumineur s'est ici référé à un agencement

maghrébin classique, il introduit des éléments nouveaux en élargissant la palette traditionnelle au rose clair et en animant les arabesques de petites feuilles dont l'aspect naturaliste est créé par leur forme chaque fois différente et leur profil courbé et souple. Le même principe a été utilisé pour la constitution des décors d'un autre manuscrit de la même collection⁷⁴ dans lesquels des fleurs à quatre pétales et des feuilles *hançeri* ottomanes stylisées s'insèrent dans le large panneau à cartouches quadrilobés et ovales, lui-même flanqué d'une vignette marginale à arabesque dorée.

Parallèlement à ce groupe, se dessine une deuxième tendance représentée par les manuscrits tunisiens dont le décor enluminé rompt de manière significative avec la tradition hispano-maghrébine et fait appel à des mises en page et à un langage ornemental d'inspiration ottomane. Parmi eux, le coran BS 34 du Musée des Arts islamiques de Raqqâda, copié vers la fin du XVIII^e siècle, en est un témoin tout à fait éloquent (fig. 4). Son frontispice inaugural reproduit une forme de décor classique dans les corans ottomans, en faveur depuis le XVI^e siècle⁷⁵. Il s'agit d'un double frontispice en miroir accompagnant la première sourate (*al-Fâtiha*) et le début de la deuxième sourate coranique (*al-Baqara*) et faisant l'objet d'une division tripartite. La zone de texte rectangulaire est en effet flanquée en haut et en bas de deux panneaux rectangulaires horizontaux et de deux cartouches rectangulaires verticaux sur les côtés droit et gauche. L'ensemble est surmonté d'une coupole polylobée entièrement peinte à l'or accueillant un entrelacement de tiges vertes chargées d'épaisses feuilles de la même couleur et de fleurs à pétales roses animés d'une touche blanche. Ces mêmes fleurs sont disposées sur une tige dorée ondulante située dans chacun des deux cartouches placés de part et d'autre du texte. Ici, outre la mise en page du décor, c'est dans le traitement du remplissage végétal et dans la palette chromatique que s'exprime l'intérêt pour l'enluminure ottomane. Face à la géométrisation de l'élément végétal propre à la tradition hispano-maghrébine, l'enlumineur rehausse les pétales des fleurs et les feuilles de petits traits noirs, leur octroyant ainsi un effet naturaliste. C'est aussi dans ce but que

des teintes réalistes sont attribuées aux éléments végétaux : le vert pour la tige ou le rose traité en dégradé pour les fleurs qui viennent se poser à sa surface. Enfin, la prédominance du bleu et de l'or est encore une formule en faveur auprès des artistes ottomans. Toutefois, malgré la reproduction de l'essentiel des formules prisées dans l'art oriental, ce manuscrit laisse aisément entrevoir l'intervention d'une main locale, particulièrement dans le traitement accordé à l'élément végétal. En effet, l'enlumineur tunisien évite les mouvements complexes de la tige et préfère les bouquets de fleurs aux circonvolutions de l'arabesque ottomane, il attribue un trait relativement épais au contour des motifs floraux et substitue au dégradé chromatique subtil des pétales de fleurs ottomanes une simple touche de peinture blanche.

Interpréter ces traits comme un manque de savoir-faire et de technicité des artistes tunisiens qui reproduiraient les modèles turcs ne rendrait pas justice à leur art. En effet, un autre groupe de manuscrits présente des décors formant de véritables répliques des solutions ottomanes que les enlumineurs de la Régence étaient tout aussi capables d'exécuter. Dans ces ouvrages, le texte s'ouvre en effet sur un panneau enluminé surmonté d'une coupole hémicirculaire, à la manière des *sarlowhs* traditionnellement utilisés en tête des manuscrits persans-ottomans⁷⁶. Il est constitué d'un fin bandeau rectangulaire contenant le cartouche de titre et est surmonté d'une large coupole arborant un tracé lancéolé, pouvant être également flanquée de deux demi-coupoles. Au sein de ces structures, la géométrie voit son rôle considérablement réduit : leur surface hémicirculaire est désormais recouverte d'enroulements de fines tiges dorées disposés de manière symétrique de part et d'autre d'un axe vertical médian. Celui-ci est généralement matérialisé par un large médaillon végétal, soit un motif dont les contours sont dessinés par l'association de deux palmettes bifides générées par une même tige et adossées. De fines feuilles dorées et une multitude de fleurs polychromes viennent ensuite se greffer à l'ensemble. Enfin, des tiges en aiguille (*tiqs*) s'élèvent de la surface des coupoules et demi-coupoles vers l'extrémité supérieure de la page. Un encadrement doré solidarise ensuite le *sarlowh* et la zone de texte dans la partie inférieure de la page et borde l'ensemble sur trois côtés. Ici encore, les demi-palmettes et palmettes bifides stylisées de l'enluminure hispano-maghrébine

sont substituées par une grande variété de motifs floraux recevant un traitement naturaliste. Dans l'exemplaire BNT 11741 (fig. 5), le fond vert et bleu de la coupole du *sarlowh* est animé de guirlandes de feuilles dorées, de tulipes jaunes et de fleurs à cinq pétales roses recevant chacun un traitement chromatique en dégradé. Le décor liminaire de l'exemplaire tunisien *Kashf al-dhunûn*⁷⁷ de la Bibliothèque nationale de Tunis présente également une flore tout à fait ottomane (BNT 10205, fig. 6) : la coupole, entièrement peinte à l'or, accueille des tiges dorées en circonvolutions chargées de feuilles vertes ou dorées, de lotus rouges, de pivoines aux pétales roses et de bourgeons jaunes, mauves et rouges.

Certaines fois, le goût pour l'esthétique orientale mène les scribes à faire appel, outre le *thuluth* alors en faveur dans l'ensemble du Maghreb, à une écriture spécifiquement orientale, le *naskhî*. C'est le cas par exemple d'un livre de prières conservé à la Bibliothèque nationale de Tunis, le *Dalâ'il al-Khayrât* BNT 3711, exécuté au début du XIX^e siècle, dans lequel le *naskhî* est employé dans les bandeaux de titre indiquant les grandes divisions du texte⁷⁸. Nous retrouvons à nouveau la graphie dans les '*unwân*-s des volumes BNT 11741 (fig. 5) et 11742 du *Kitâb al-Shifâ*⁷⁹, tracée à l'encre blanche sur un

5. Mustafâ Radhwân al-Hanafî al-Sûsî (copie), *Kitâb al-Shifâ bi-ta'rif huqûq al-Mustafâ*, copié en 1856, Tunisie (Tunis ?), Tunis, Bibliothèque nationale de Tunisie, BNT 11741.

6. Muhammad al-Tâhir
b. Muhammad al-'Akkûdî
(copie), *Kashf al-dhunûn 'an asâmi al-kutub wa-l-funûn*,
copié en 1821,
Tunisie (Tunis ?),
Tunis,
Bibliothèque
nationale
de Tunisie, BNT
10205.

fond doré. Bien que Tim Stanley en signale l'usage dans les provinces ottomanes de Tripoli, d'Alger ou de Tunis⁸⁰, ce phénomène reste néanmoins assez exceptionnel et se limite à l'écriture des titres.

La qualité d'exécution des mises en page des décors, du traitement du remplissage végétal et parfois des graphies d'inspiration ottomane de certains manuscrits (comme les BNT 11741-2 ou BNT 12856) nous conduit également à nous interroger sur l'identité des enlumineurs et des copistes qui les réalisèrent. S'agit-il systématiquement d'artistes tunisiens qui ont été au contact de copies ottomanes qu'ils ont réinterprétées dans un style vernaculaire ou de personnages d'origine turque installés dans la province ottomane ? Ce fut par exemple le cas du fameux Bâbâ al-Hâjj Zuhayr al-Hanafî, un esclave acheté au sein de l'Empire ottoman devenu calligraphe au service d'un dignitaire tunisien et se voyant octroyer le titre de *Pâshâ Mamlûk*⁸¹. Il s'initie alors à la graphie locale, le *maghribî*, et acquiert peu à peu un véritable talent dans la « calligraphie, la dorure et l'enluminure des manuscrits, plus particulièrement les corans⁸² ». C'est dans cette écriture qu'il a copié le seul manuscrit qui nous soit parvenu de lui, le Coran BNT 14246, achevé le 15 octobre 1858⁸³. Le décor de cet ouvrage de grand luxe possède toutes les caractéristiques de la tradition manuscrite ottomane. Il s'ouvre sur un double frontispice en miroir dominé par le bleu turquoise et l'or et orné de bouquets de tulipes et de fleurs aux pétales traités en dégradé de couleurs extrêmement diverses. Chaque page de texte est délimitée par une bande dorée et une série de filets colorés tandis que les marques de séparation des versets situées dans le corps du texte revêtent la forme d'un disque doré, une formule spécifiquement ottomane. Bien que al-Hâjj Zuhayr al-Hanafî n'ait fait mention que de son acte de copie dans le colophon du manuscrit, nous sommes en droit de nous demander s'il n'en aurait pas également été l'enlumineur, tant le décor reproduit avec une exactitude frappante les formules ottomanes.

Le cas de Hâjj Zuhayr al-Hanafî n'est très certainement pas unique : les relations entre Tunis et la Sublime Porte incluaient les échanges d'artistes. En effet, nous savons par exemple que le goût tunisien pour les motifs orientaux a poussé, au milieu du XVIII^e siècle, le bey husseinite 'Alî Pâsha (r. 1735-1754) à inviter des relieurs turcs à venir exercer leur activité à Tunis⁸⁴. L'examen des reliures tunisiennes d'ouvrages produits entre

le XVII^e et le XIX^e siècle vient conforter cette information. Les thèmes de l'entrelacs géométrique et des larges bordures affectionnés jusqu'à la fin du XV^e siècle y sont délaissés au profit de compositions d'inspiration clairement orientale : la mandorle polylobée ornée d'une arabesque estampée et dorée au centre et les écoinçons triangulaires ou festonnés, placés aux quatre angles du champ rectangulaire. Ce dernier est ensuite délimité par une bande d'encadrement d'épaisseur variable et renfermant soit un entrelacs géométrique simple, soit des cartouches hexagonaux ornés d'arabesques estampées et dorées. Celles-ci sont alors constituées d'enroulements de tiges chargées de palmettes bifides et de demi-palmettes auxquelles se joignent parfois des éléments floraux⁸⁵. Outre la composition du décor, c'est dans la constitution du remplissage végétal au sein des écoinçons ou dans la mandorle centrale que l'imitation des reliures ottomanes est la plus éloquente. Il s'agit d'arabesques faites d'enroulements de tiges à la surface desquelles se posent demi-palmettes, palmettes et éléments floraux. Si, le plus souvent, le décor des reliures révèle la réadaptation des compositions orientales par une main tunisienne à travers la rigidité du décor végétal et sa stylisation poussée, il arrive aussi de rencontrer des spécimens dont l'ornementation ne se distingue en rien des productions orientales. C'est le cas par exemple d'un manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Tunisie⁸⁶ : l'arabesque située dans la mandorle polylobée centrale est constituée de tiges formant des nuages déployés de part et d'autre d'un axe vertical et horizontal. Elles se chargent de palmettes bifides, de petites feuilles, de fleurs à cinq pétales et d'œilletons dont le traitement naturaliste, étranger à l'art maghrébin, ne laisse pas de doute quant à l'usage de fers provenant de l'Empire ottoman.

Outre ce qu'elle nous apprend du point de vue de l'histoire de l'art islamique, l'étude du livre maghrébin de l'époque pré-moderne nous renseigne sur des phénomènes historiques particulièrement intéressants. Les discrètes références à l'art ottoman dans l'art marocain révèlent l'évolution des goûts dès le XVI^e siècle, notamment à partir du règne d'Ahmad al-Mansûr. Elles s'expriment à travers le recours à une flore nouvelle ou à l'extension de la palette à des teintes plus diverses. Or, ces éléments nouveaux se greffent à des compositions où domine l'entrelacs géométrique et dans lesquelles se maintient la stylisation du remplissage végétal,

témoignant dès lors de l'attachement solide à l'héritage de l'enluminure médiévale jusqu'à la fin du XIX^e siècle, comme le montre notamment le cas de la famille al-Hilû. Ainsi, comme le souligne Marianne Barrucand, les apports orientaux dans les manuscrits marocains de l'époque chérifienne « restent des emprunts et ne renouvellent pas l'ensemble⁸⁷ ». Aussi les cas de décors imitant les agencements ottomans, à l'exemple du BNT 11745, restent-ils tout à fait exceptionnels. Au terme de cette étude, il semble assez étonnant que ces innovations se cantonnent principalement à l'art du livre tandis qu'elles n'apparaissent que de manière exceptionnelle dans les boiseries. L'absence d'emprunts ottomans dans le domaine de l'architecture pourrait alors être interprétée comme une volonté d'affirmer officiellement l'identité artistique marocaine face à l'adversaire ottoman, contrairement aux manuscrits, dans lesquels le commanditaire et l'artiste peuvent s'autoriser l'expression de leurs goûts personnels pour l'esthétique orientale.

Nous l'avons vu, ces références à l'art turc sont tout à fait assumées dans les provinces ottomanes d'Afrique du Nord. La situation politique et géographique de la régence de Tunis a effectivement conduit dès le début du XVII^e siècle et jusqu'à la fin du XIX^e siècle à l'incorporation d'éléments ottomans dans l'architecture religieuse et domestique, dans le marbre sculpté et, de manière plus éloquente, dans la céramique architecturale. Une évolution semblable s'est manifestée dans la production manuscrite à la même période. On assiste alors à l'élaboration d'une véritable production provinciale qui dépasse la simple imitation des formules ottomanes, celles-ci étant réinterprétées par les artistes tunisiens à travers un style vernaculaire devenant immédiatement identifiable, comme le montre le coran BS 34.

Il convient de préciser que l'intérêt pour les développements artistiques dans la capitale turque s'est maintenu jusqu'à une période très tardive et après l'établissement du protectorat français en 1881. C'est ce que révèle le registre d'un libraire tunisien, Muhammad al-Mutannî, émigré à Istanbul entre 1861 et 1886⁸⁸, dans lequel on trouve la mention de commandes de copies et de prêts d'ouvrages manuscrits et imprimés turcs par des dignitaires tunisiens jusqu'en 1886.

Hiba Abid, Collège de France, SICLE (ERC 670628)
abid.hiba@gmail.com

1. Le *maghribî* est l'appellation donnée à l'écriture utilisée dans les manuscrits produits en Occident musulman, apparue à partir du troisième quart du x^e siècle et pratiquée jusqu'à des époques très récentes (début du xx^e siècle).
2. Tim Stanley, « North Africa. The Maintenance of a Tradition », dans Julian Raby (dir.), *The Decorated Word, Qur'ans of the 17th to 19th Centuries in the Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, IV, chap. 1, Londres, 1999, cat. 12, p. 52 ; François Déroche, « The Ottoman Roots of a Tunisian Calligrapher's *Tour de Force* », dans Zeynep Yasa Yaman (dir.), *Sanatta etkileşim / Interactions in art*, actes du colloque (Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 1998), Ankara, 2000, p. 106-109.
3. François Déroche, *The Abbasid Tradition, Qur'ans of the 8th to the 10th centuries*, I, Londres (The Nasser D. Khalili collection of Islamic Art), 1992 ; *Idem*, « Cercles et entrelacs : format et décor des corans maghrébins médiévaux », dans CRAI, 2001, p. 593-620 ; *Idem*, « Coran, couleur et calligraphie », dans *I primi sessanta anni di scuola. Studi dedicati dagli amici a Sergio Noja Noseda nel suo 65° compleanno, 7 luglio 1996*, Lesa, 2004, p. 131-154 ; *Idem*, *Le Livre manuscrit arabe. Préludes à une histoire*, Paris, 2004.
4. Marianne Barrucand, « Remarques sur le décor des manuscrits religieux hispano-maghrébins du Moyen Âge », dans *Afrique du Nord antique et médiévale. Spectacles, vie portuaire, religions*, actes du colloque (Avignon, V^e colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord, 1990), Paris, 1992, p. 235-248 ; *Eadem*, « Les rapports entre décors architecturaux et enluminures : un sujet d'histoire de l'art ou d'archéologie », dans *Actes des Premières Journées Nationales d'Archéologie et du Patrimoine* (Rabat, 5^e marocaine d'archéologie et du patrimoine, 1998), Rabat, 2001, p. 76-87 ; *Eadem*, « Les enluminures de l'époque almohade : frontispices et 'unwans », dans Patrice Cressier, Maribel Fierro, Luis Molina (dir.), *Los Almohades: problemas y perspectivas*, I, Madrid, 2005, p. 71-121.
5. Elisabeth Dandel, « Ibn Gaṭṭūs : une famille de copistes-enlumineurs à Valence (Espagne) », dans *Histoire de l'art*, n° 24, 1993, p. 13-24 ; *Eadem*, *L'enluminure hispano-maghrébine du VI/XI^e au IX/XV^e à travers les collections anglaise, berlinoises, irlandaise, madrilènes, munichoise, parisiennes*, thèse de doctorat, Marianne Barrucand (dir.), université Paris-Sorbonne, 5 vol., Paris, 1994 ; *Eadem*, « À propos d'un Coran almohade copié en soixante volumes », dans Serge Lancel (dir.), *Numismatique, langues, écritures et arts du livre, spécificités des arts figurés*, actes du colloque (Nice, VII^e colloque international, 121^e congrès des Sociétés historiques et scientifiques, 1996), Paris, 1999, p. 249-265.
6. « [...] many surveys in Islamic art still tend to interpret Islamic art as having come to an end around 1700 », Stephen Vernoit, dans Doris Behrens-Abouseif, Stephen Vernoit, *Islamic Art in the 19th century. Tradition, Innovation and Eclecticism*, Leyde, 2006, p. ix.
7. Déroche, 2004, cité n. 3, p. 73.
8. En effet, le plus ancien manuscrit daté est le *Kitâb ma'rifa al-bawl wa-aqsâmihi* d'Ishâq b. Sulaymân al-Isrâ'îlî, dont la copie a été achevée en 957, probablement en al-Andalus. François Déroche, « Tradition et innovation dans la pratique de l'écriture au Maghreb pendant les x^e et xi^e siècles », dans Lancel, 1999, cité n. 5, p. 239.
9. Déroche, 1999, cité n. 8, p. 235.
10. Le plus ancien Coran daté, écrit en *maghribî* est le fragment Istanbul TIEM, ŞE 13216, achevé en 398/1008. Déroche, 1999, cité n. 8, p. 240.
11. Sabiha Khemir, « The Art of the Book », dans *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Jerrilynn Dodds (dir.), cat. exp. (Grenada, The Alhambra ; New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992), New York, 1992, p. 116.
12. La plupart d'entre eux ont été recensés par David James (dans *The Master Scribes, Qur'ans of the 10th to the 14th centuries AD in the Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, II, Oxford, 1992, p. 89), Tim Stanley (dans *The Qur'an and calligraphy, a selection of fine manuscript material*, Londres, 1995, p. 22) et François Déroche (Déroche, 2001, cité n. 3, p. 611).
13. Composé par l'imâm Mâlik b. Anas (viii^e siècle), le *Muwattâ'* est le plus ancien ouvrage juridique (loi, rite et pratique de la religion) de l'Islam qui nous soit parvenu.
14. *De l'Empire romain aux villes impériales : 6000 ans d'art au Maroc*, cat. exp (Paris, Petit Palais, 1990), Paris, 1990, p. 260.
15. Dandel, 1994, cité n. 5, p. 46.
16. Hiba Abid, « Un concurrent du Coran en Occident musulman du xvi^e à l'aube du xviii^e siècle : les *Dalâ'il al-Khayrât* d'al-Jazûlî », dans *Journal of Qur'anic Studies*, n° 19.3, 2017, p. 60.
17. Déroche, 2001, cité n. 3, p. 593.
18. À ce propos, voir Muhammad Isa Waley, « Illumination and its Functions in Islamic Manuscripts », dans François Déroche, Francis Richard (dir.), *Scribes et manuscrits du Moyen-Orient*, actes de colloque (Paris, BnF/EPHE, 1994), Paris, 1997, p. 88-112.
19. Déroche, 2004, cité n. 3, p. 88.
20. Barrucand, 1992, cité n. 4, p. 242.
21. Dandel, 1994, cité n. 5, p. 314-315.
22. Dandel, 1994, cité n. 5, p. 314-315.
23. Khemir, 1992, cité n. 11, p. 124.
24. Khemir, 1992, cité n. 11, p. 124.
25. Abdallah Laroui, *L'histoire du Maghreb. Essai de synthèse*, Paris, 1970, p. 226.
26. À ce sujet, voir Andreas Tunger-Zanetti, *La communication entre Tunis et Istanbul, 1860-1913. Province et métropole*, Paris, 1996.
27. Jacques Revault, « Influence de l'art turc sur l'art tunisien entre la fin du xvi^e et le xix^e siècle », dans *Actes du IV^e Congrès International d'Art Turc*, Aix-en-Provence, 1976, p. 201-208 ; Lucien Golvin, « Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 39, 1985, p. 201-226.
28. Mercedes García-Arenal, « Mahdî, Murâbiṭ, Sharîf, l'avènement de la dynastie sa'dienne », dans *Studia Islamica*, n° 71, 1991, p. 77-113.
29. Nabil Mouline, *Le califat imaginaire d'Ahmad al-Mansûr. Pouvoir et diplomatie au Maroc au xvi^e siècle*, Paris, 2009, p. 356.

30. Il s'agit du *Shahnama* de Murad III, daté de 1597-1598, conservé aujourd'hui à la bibliothèque du palais de Topkapi (Istanbul), sous la cote inv. B.200 et reproduit dans Zeren Tanindi, « Quelques corans maghrébins conservés dans les bibliothèques d'Istanbul », dans *Le Maroc médiéval. Un empire de l'Afrique à l'Espagne*, Yannick Lintz, Claire Déléry et Bulle Tuil Leonetti (dir.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre ; Rabat, Musée Mohammed VI, 2014-2015), Paris, 2014, fig. 1, p. 536-537.

31. Tanindi, 2014, cité n. 30.

32. Selon Zeren Tanindi, les Saadiens en particulier ont offert au palais ottoman des manuscrits médiévaux du Maroc ou de l'Espagne musulmane, probablement en raison du prestige qui était associé à ces derniers (Tanindi, 2014, cité n. 30).

33. Nabil Mouline, « Sens et puissance : l'idéologie califale du sultan Ahmad al-Manṣūr al-Dhahabī, 1578-1603 », dans *Studia Islamica*, n° 102/103, 2006, p. 91-156, ici p. 140.

34. Mouline, 2006, cité n. 33, p. 126.

35. L'étude de cette collection fait actuellement l'objet d'un projet de recherche ERC-SICLE (ERC 670628) dirigé par François Déroche et coordonné par Nuria Martínez de Castilla et consacré à la vie culturelle et intellectuelle saadienne à travers l'étude de la bibliothèque sultanienne d'Ahmad al-Manṣūr à San Lorenzo de El Escorial.

36. Nous pouvons citer, à cet effet, les exemples du voyageur et savant marocain Abū Ṣalīm al-'Ayyāshī (1628-1679) qui voyagea en Orient à trois reprises – en 1649, 1654 et en 1666 – et y séjourna chaque fois pendant de longues périodes entre la Mecque, Médine, Jérusalem et Le Caire. Il relata son voyage, ses expériences, ses rencontres avec les savants et les saints locaux dans son ouvrage *Mā' al-mawā'id*. Mendered Coskin, « Pilgrimage Narratives in Arabic and Persian Literature », dans Kemal Çiçek (dir.), *The Great Ottoman-Turkish Civilisation. II. Economy and Society*, Ankara, 2000, p. 511 ; voir également la courte partie dédiée aux pèlerins maghrébins, « Pilgrims from the West », dans Suraya Faroqhi, *Pilgrims and Sultans. The Hajj under the Ottomans, 1517-1683*, New York, 1990, p. 142.

37. Muhammad Hajji, *L'activité intellectuelle au Maroc à l'époque Sa'ādiyya*, I, Rabat, 1976, p. 161.

38. Hajji, 1976, cité n. 37, p. 83.

39. Hajji, 1976, cité n. 37, p. 83.

40. Le *thuluth* fait partie des six styles calligraphiques élaborés à Bagdad à la fin du IX^e siècle par Abū 'Alī Muḥammad b. Muqlah (m. 940). Il se signale par ses lettres élancées et monumentales se prêtant idéalement à la copie des titres d'ouvrages ou de sections. Yasin Hamid Safadi Hamid, *Calligraphie islamique*, Paris, 1978, p. 52.

41. Notons que nous remarquons également l'usage d'une graphie très similaire à une période contemporaine, sur des pièces de dinar almohade du XIII^e siècle. Voir, à titre d'exemple, le dinar double en or, dit dinar *yaqūbī*, frappé à Ceuta en 1248-1267, conservé au cabinet des Médailles de la BnF (inv. 1966-165). Le carré central de la pièce almohade contient le texte écrit en *thuluth*.

42. Dans Nico Van den Boogert, « Some Notes on Maghribi Script », dans *Manuscripts of the Middle East*, n° 4, 1989,

p. 32, l'auteur signale également l'appellation « maghribī mujawhar » sans en citer les sources. Il semblerait qu'il ait puisé cette dénomination dans la littérature arabe, notamment chez Muhammad al-Manūnī en en faisant toutefois une lecture erronée. En effet, al-Manūnī le définit comme une graphie appartenant strictement à la famille du *maghribī*. Muhammad al-Manūnī, *Tarikh al-Wirāqa al-Maghribiyya* : « sinā'at al-makhtūṭ al-maghribiyya min al-'asr al-wasīṭ ilā al-fatra al-mu'āsira », Rabat, 1991, p. 13.

43. Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 47.

44. Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 47 ; dans son article sur l'écriture maghrébine, Van den Boogert (1989, cité n. 42) suppose que l'introduction du *thuluth* au Maghreb se serait opérée dès le XIII^e siècle mais ne signale pas d'exemples de son utilisation à cette période.

45. Fernández-Puertas Antonio, « Calligraphy in al-Andalus », dans Salma Khadhra Jayyusi (dir.), *The Legacy of Muslim Spain*, Leyde/New York/Cologne, 1992, p. 666-669, Pl. I, fig. 9 et fig. 6.

46. Voir, à ce propos, le colophon du manuscrit copié pour la bibliothèque du Sultan mérinide Abū Ya'qūb Yūsuf b. Yūsuf b. 'Abd al-Haqq à Fès, en février 1306, reproduit dans *Ibidem*, p. 242, ainsi que le coran de format carré produit au XII^e ou au XIII^e siècle, dont les titres sont écrits en coufique ornemental et en *thuluth* oriental, dans Stanley, 1995, cité n. 12, Pl. 19, p. 112-113.

47. Stanley, 1999, cité n. 2, p. 43.

48. « hurūf ghalīdha wa mutadākhila ba'dhuha fī ba'dh », Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 47.

49. Au Maroc, l'utilisation de l'encadrement serait probablement l'un des effets de l'intérêt que portait le sultan saadien Ahmad al-Manṣūr (m. 1603) à la tradition manuscrite ottomane (Stanley, 1999, cité n. 2, p. 42). Deux exemplaires coraniques saadiens du XVI^e siècle présentent en effet cette caractéristique. Dans le premier, mis en vente à Londres par l'antiquaire Bernard Quaritch, le texte est encadré par un double filet rouge et un filet bleu, augmentés d'un liseré doré sur les pages ornées de panneaux enluminés (Voir Stanley, 1995, cité n. 12, Pl. 20, p. 114.). Le second, conservé aujourd'hui à la bibliothèque de l'Escorial sous la cote MS.1340, a été copié à Marrakech en 1599 sous le règne d'Ahmad al-Manṣūr : l'encadrement du texte est constitué d'un liseré doré et de filets noir, rouge et bleu (Stanley, 1999, cité n. 2, p. 42).

50. Il s'agit essentiellement du célèbre livre de prières, le *Dalā'il al-Khayrāt*, composé par le mystique marocain Muhammad b. Sulaymān al-Jazūlī (m. 1465) vers 1453. *Ibidem*.

51. *Soliman le Magnifique*, Marthe Bernus Taylor, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1990), Paris, 1990, p. 308.

52. Composé par le mystique marocain Muhammad b. Sulaymān al-Jazūlī vers 1453, le *Dalā'il al-Khayrāt* est un livre de prières consacré au Prophète Muhammad qui a connu une très large diffusion dans l'ensemble du monde musulman, notamment dans le *Mashriq*. Les copies du texte reçoivent généralement un décor enluminé abondant et contiennent des images de la tombe du Prophète à Médine, faisant de lui l'un des rares ouvrages religieux illustrés.

Concernant la tradition manuscrite des *Dalâ'il*, voir Hiba Abid, *Les Dalâ'il al-Khayrât d'al-Jazûlî (m. 869/1465). La tradition manuscrite d'un livre de prières soufi au Maghreb du X^e/XVI^e au XIII^e/XIX^e siècles*, thèse de doctorat, François Déroche (dir.), École Pratique des Hautes Études, 4 vol., Paris, 2017.

53. Dandel, 1994, cité n. 5, p. 259.

54. *Soliman le Magnifique*, 1990, cité n. 51, p. 308.

55. Nous désignons par *sarlowh* un décor constitué d'un panneau rectangulaire horizontal de longueur égale à celle d'un tiers de la page ; Voir la définition proposée par M. I. Waley et F. Déroche selon lesquels le *sarlowh* est « un panneau enluminé d'assez grandes dimensions placé au début d'un texte ou d'une section de texte. Il s'opposerait à *unwân*, qui ne s'appliquerait qu'à des bandeaux occupant moins d'un quart de la surface de la page » dans M. I. Waley et F. Déroche, « L'ornementation du livre », dans *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, Paris, 2000, p. 246.

56. À titre d'exemple, voir le motif inséré à la surface des médaillons marginaux du frontispice du recueil de traditions BNT 8754 (fig. 3).

57. Concernant cet événement de l'histoire de Fès, voir Mercedes García-Arenal, « The Revolution of Fās in 869/1465 and the Death of Sultan 'Abd al-Haqq al-Marīnī », dans *BSOAS*, n° XLI, p. 43-66 ; une reconstitution de l'arbre généalogique et de l'activité de la famille al-Hilū a été proposée par David James, « A Note on the *Awlād al-Hilū*: a Scribal Dynasty of Fās (Fez) », dans *Manuscripta Orientalia*, vol. 12, n° 2, juin 2006, p. 3-7.

58. La copie, aujourd'hui conservée à la Bibliothèque royale al-Ḥassaniya (7654), a été réalisée en 1782. Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 156-157 ; James, 2006, cité n. 57, p. 4.

59. Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 157.

60. Al-Manūnī, 1991, cité n. 42, p. 157.

61. Dans le catalogue d'exposition de la collection Ghassan I. Shaker, Nabil F. Safwat décrit une copie des *Dalâ'il al-Khayrât* attribuée au XIX^e siècle dont les enluminures sont caractéristiques du « style des *Awlād al-Hilū* » (« *The distinctive design of these manuscripts and their vivid style of illumination is associated with the *Awlād al-Hilū*, who worked in Fes* »), Nabil F. Safwat, *Golden Pages: Qur'ans and Other Manuscripts from the Collection of Ghassan I. Shaker*, Oxford, 2000, p. 278-281.

62. James, 2006, cité n. 57, p. 3-5.

63. Déroche, 2004, cité n. 3, p. 131.

64. Toutefois, son successeur Ahmad al-Mansûr fit supprimer un certain nombre de ces symboles officiels dans le but d'affirmer son indépendance par rapport à la Sublime Porte. Stephen Cory, *Reviving the Islamic Caliphate in Early Modern Morocco*, Farnham/Burlington, 2013, p. 62 ; Mouline, 2009, cité n. 29, p. 303-304.

65. Michel Terrasse, *Islam et Occident méditerranéen*, Paris, 2001, p. 291.

66. Gioia Chiauzzi, Francesco Gabrieli, Clelia Sarnelli Cerqua, *Maghreb médiéval : l'apogée de la civilisation islamique dans l'Occident arabe*, Aix-en-Provence, 1991, p. 277.

67. Appellation donnée au décor architectural fait de pièces de céramique glaçurée au Maroc.

68. *De l'empire romain aux villes impériales...*, 1990, cité n. 14, p. 61-62.

69. Jacques Revault, *Palais et demeures de Tunis (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, 1967, p. 40-43.

70. C'est le cas notamment de la mosquée dite des Teinturiers (Sabbâghine) construite sous le règne du bey Hussein b. 'Alī (r. 1705-1735) entre 1724 et 1727.

71. Revault, 1967, cité n. 69, p. 40-43.

72. En effet, une céramique architecturale d'inspiration ottomane dite Qallaline se développe vers le milieu du XVII^e siècle dans les palais et les demeures tunisoises et présente le plus souvent des décors de vases d'où jaillissent des bouquets de fleurs, de tulipes, d'œillets et de feuilles *zâz*, inscrits dans un cadre architectural. À ce sujet, voir Clara Ilham Álvarez Dopico, *Qallaline. Les revêtements en céramique des fondations beylicales tunisoises du XVIII^e siècle*, thèse de doctorat, Jean-Pierre Van Staëvel et Javier González Santos (dir.), Université Paris 4 – Panthéon-Sorbonne et Université d'Oviedo, 2010.

73. Dandel, 1994, cité n. 5, p. 226.

74. Le décor enluminé de ce manuscrit du Musée des arts islamiques de Raqqâda est reproduit dans *Lumières de Kairouan*, Mourad Rammah (dir.), cat. exp. (Kairouan, Musée des arts islamiques de Raqqâda, 2009), Tunis, 2009, p. 58. Toutefois, la notice descriptive n'en mentionne pas la cote.

75. Déroche, 2004, cité n. 3, p. 131.

76. Dans l'étude qu'il consacre à cette forme de décor, Francis Richard constate que près d'un quart des manuscrits persans de la Bibliothèque nationale de France voient leur *incipit* signalé par un *sarlowh* (Francis Richard, *Le livre persan*, Paris, 2003, p. 78). Parmi les plus beaux spécimens de la BnF, nous pouvons citer une traduction persane du Coran copiée en 1740 par Nâder Shâh (*Ibid.*, ill. 32, p. 93). Plusieurs exemplaires ottomans du Coran disposent d'un décor similaire : la copie réalisée entre 1530-1540 et conservée à la bibliothèque du palais de Topkapi (EH 60) et le *Divan-i Muhibbi*, achevé en 1566 et conservé à la bibliothèque du palais de Topkapi (R 738) dans *Soliman le Magnifique*, 1990, cité n. 51, fig. 123, p. 118-119 et fig. 217, p. 202.

77. Le *Kashf al-dhunûn 'an asâmi al-kutub wa-l-funûn* est un dictionnaire bibliographique rassemblant tous les domaines de la connaissance et constitué de 14 500 entrées classées par ordre alphabétique par le savant turc Mustafa b. 'Abdallah Hâjî Khalîfâ Djalabî (m. 1657).

78. Voir également le manuscrit QUR265 de la collection Nasser D. Khalili, produit dans l'une des provinces ottomanes au Maghreb au XIX^e siècle, reproduit dans Stanley, 1999, cité n. 2, cat. 12, p. 52.

79. Le *Kitâb al-Shifâ bi-ta'rîf huqûq al-Mustafâ* a été écrit par Qâdî 'Iyâd b. Mûsâ al-Yahûbî (m. 1149), théologien malékite et juge originaire de Ceuta. L'ouvrage forme l'un des travaux les plus exhaustifs sur la vie de Muhammad, ses qualités et ses miracles, décrits avec grand détail.

80. Stanley, 1999, cité n. 2, p. 42.

81. Information révélée dans une note située au début du manuscrit.

82. Un article paru dans le journal tunisien *al-Hâdhira* le mardi 10 mai 1904, annonçant le décès de Zuhair al-Hanafî survenu la veille, signale que le personnage était reconnu pour ses talents dans la copie et l'enluminure des manuscrits.

83. Un article a été consacré au décor tout à fait exceptionnel de ce coran par François Déroche (Déroche, 2000, cité n. 2).

84. Marie-Geneviève Guesdon, « Histoire du livre, témoin du passé », dans Hassen Annabi, Mounira Chapoutot-Remadi, Samia Kamarti (dir.), *Itinéraire du savoir en Tunisie. Les temps forts de l'histoire tunisienne*, Paris, 1995, p. 52.

85. Voir la reliure reproduite dans Guesdon, 1995, cité n. 83, p. 52.

86. La cote de ce manuscrit n'est pas indiquée dans l'ouvrage au sein duquel se trouve la reproduction de sa reliure, Guesdon, 1995, cité n. 83, p. 53.

87. Barrucand, 1992, cité n. 4, p. 245.

88. Tunger-Zanetti, 1996, cité n. 26, p. 195-196.