

TADEUSZ MAŃKOWSKI

Le tapis persan dit cracovien-parisien du trésor de la cathédrale de Cracovie

La cathédrale de Cracovie possède un ancien tapis persan qui n'est cependant que la moitié d'un ensemble. Selon une ancienne tradition ce tapis aurait fait partie du butin rapporté de la bataille de Parkány et aurait été offert par le roi Jean III Sobieski au trésor de la cathédrale de Cracovie. L'expédition de Vienne flattant notre fierté nationale créa une atmosphère qui nous explique pourquoi la tradition attribuait souvent à l'époque de Jean III et, plus particulièrement, à la dite expédition toutes les oeuvres d'art de caractère oriental qui se trouvent en Pologne, telles les tentes orientales, et aussi le tapis en question. Ainsi il n'est pas étonnant que ce tapis figurait à l'exposition des oeuvres d'art du temps de Jean III organisée au château royal de Wawel à l'occasion du 250^e anniversaire de la bataille de Vienne.

L'inventaire du trésor de la cathédrale de 1791 confirme en quelque sorte cette tradition et nous renseigne sur l'historique du tapis qui nous intéresse. Il énumère deux tapis offerts à la cathédrale par la famille de Wodzicki. En voici le texte:

»Kobierzec turecki w kwiaty wysokich kolorów złotem i srebrem haftowany od ś. p. J. S. Wodzickiego Dziekana krakowskiego na ambonę legowany per Procuratorem Capituli do skarbcza oddany die 23 Febr. 1764, podszyty różową tercynelką z frandzlą iedwabną zieloną od dołu«.

»Dywan wielki na dnie złotym Turecki z kwiatami, Drzewami, Ptaszkami wyrabianemi. Darowany od JW. Wodzickiego Starosty krakowskiego Ru 1785«.

(»Tapis à fleurs de haute couleur brodé d'or et d'argent, doublé de tercinnelle rose et bordé d'une frange de soie

verte. Il a été légué à l'église pour être suspendu au rebord de la chaire par feu S. Wodzicki, doyen de Cracovie, et déposé au trésor par procuration du chapitre le 23 février 1764.

»Grand tapis ture sur fond d'or, à fleurs, arbres et oiseaux.

Don de W. Wodzicki, staroste de Cracovie. Année 1785).

Le premier tapis étant »brodé d'or et d'argent« n'entre pas en ligne de compte. Ce n'était pas évidemment une broderie dans le sens strict du mot, mais probablement un broché en fil d'or et d'argent dont les tapis persans du XVII^e s. appelés aujourd'hui »tapis polonais« ou »polish rugs« fournissent des spécimens les plus marquants. Cette tapisserie ne devait pas être de grandes dimensions, puisqu'elle était destinée à être suspendue au rebord de la chaire. Au contraire, le deuxième tapis à fleurs, arbres et oiseaux semble être identique au tapis qui fait objet du présent article (fig. 1). L'expression »sur fond d'or«, elle aussi, ne doit pas être prise dans le sens strict du mot et ne se rapporte pas nécessairement à cette partie du tapis qui est tissée en fil d'or, mais plutôt à la couleur jaune-or du fond. Le terme »ture« désignait encore au XVIII^e s. n'importe quel tissu oriental, ture, persan ou autre.

Le nom du staroste de Cracovie Wodzicki mentionné dans la description, peut nous servir d'indice pourquoi la tradition a mis ce tapis en rapport avec l'expédition de Vienne. Il s'agit de Elie Wodzicki, petit-fils de Wawrzyniec (Laurent) Wodzicki, trésorier de Nur, puis échanson de Varsovie, administrateur des salines de Wieliczka et de Bochnia. Une étroite relation le liait à la personne du roi Jean III Sobieski, car il l'avait accompagné lors de la campagne contre les Turcs et il avait aussi assisté au mariage de la fille du roi, Thérèse Cunégonde avec le Palatin du Rhin. Ainsi le staroste de Cracovie avait pu hériter ce tapis de son grand-père, celui-ci l'ayant rapporté un siècle plus tôt comme trophée de guerre.

La deuxième partie du tapis n'est point inconnue. Elle se trouve aujourd'hui à Paris au Musée des Arts Décoratifs (Pavillon de Marsan; fig. 2). Elle fut identifiée, il y a assez longtemps, comme fragment qui, avec la partie conservée dans le trésor de la cathédrale de Cracovie (fig. 3), formait autrefois un ensemble. Dans la littérature scientifique on donne à l'ensemble le nom de »Cracow — Paris carpet« (fig. 4). Le tapis date du second quart

du XVI^e siècle. C'est un objet d'art persan de la plus haute classe par rapport tant à la technique du tissage qu'à la valeur artistique du tapis.

Il est difficile d'établir aujourd'hui pourquoi une oeuvre d'art d'aussi grande valeur a été divisée en deux parties. La division en deux parties pourrait résulter de la distribution du butin de guerre en 1683, mais nous serons, peut-être, plus près de la vérité en la rapportant à une époque plus récente. La valeur artistique ou réelle n'y joua aucun rôle. Le tapis étant destiné à recouvrir les marches de l'autel, ses dimensions furent estimées trop grandes à ce but. On l'a donc divisé en deux parties ne tenant pas compte de sa valeur artistique ou réelle. Une partie resta à la cathédrale de Cracovie et l'autre par des procédés plus ou moins légaux, tomba entre les mains d'un marchand d'antiquités et fut achetée enfin par le collectionneur Jules Maciet, qui en fit don au Musée des Arts Décoratifs.

Si l'on compare les deux parties et si l'on essaie de reconstruire l'ensemble (fig. 4), on remarque qu'elles n'adhèrent pas strictement. Il existe entre elles une lacune large de 17 cm environ. Nous pouvons admettre que cette bande de tissu a été découpée probablement à l'occasion du partage. Et voilà encore une perte sérieuse et irréparable qui touche, hélas, la partie conservée à Cracovie: des mains maladroites, ignorant la valeur du tapis, découpèrent dans la deuxième moitié du XIX^e s. entre la partie centrale du tapis et sa bordure, un liseré authentique, peut-être, usé et le remplacèrent par un fragment d'un tapis du XIX^e s. fait à la machine.

Les dimensions du tapis considéré comme un ensemble étaient jadis 391 à 410 cm. de largeur, dimensions qui varient dans différents endroits du tapis et 700 cm. de longueur y compris la partie qui manque. Ainsi le tapis ne formait pas un rectangle idéal. Quant à la conservation du tapis elle peut être considérée comme moyenne. La surface de laine montre des endroits râpés surtout ceux qui correspondent aux plis du tapis sur les marches de l'autel. En outre, de longues raies horizontales sont déteintes. Néanmoins malgré ces endommagements, les contours des animaux, des plantes et des ornements se dessinent avec netteté. Les représentations figurales sont exécutées avec précision qui montre que le tisserand de l'époque de l'épanouissement de la tapisserie persane devait posséder une excellente connaissance du métier. D'après

les données que nous possédons, ledit tapis est l'oeuvre d'une manufacture de la cour des chahs persans.

Les sources postérieures et surtout la relation du jésuite polonais, missionnaire en Perse, P. Thaddée Krusiński, nous renseignent sur l'organisation des manufactures royales de tapis, dites *karkan* (<pers. کارخانه *kārḥāne*), sur les artistes de la cour qui préparaient aussi des cartons destinés à être reproduits dans les tapis de haute classe. Le chef des artistes de la cour portait le titre du chef de peinture *Nakiškār-baši* نقشار باشی.

Dans l'intervalle des deux siècles, qui séparent le temps d'exécution de notre tapis (XVI^e s.) du XVIII^e s. d'où date la relation de Krusiński, cette organisation ne subit que des changements insignifiants. Les meilleurs maîtres de l'art de tapisserie travaillaient dans les *karkan* fondés dans diverses provinces du vaste Etat persan. On y exécutait des tapis d'après les modèles, que fournissaient les artistes de la cour, conservant néanmoins, sauf quelques exceptions, l'ornement traditionnel de telle ou autre province. Le tapis persan, dit «de cour», oeuvre d'art ornemental *sui generis*, se distinguant par un ensemble des couleurs harmonisé proprement pour lui résultait, de même que les tapisseries de l'Europe, d'une collaboration entre l'artiste créateur du modèle et le chef tisserand du *karkan* et enfin l'équipe entière des tisserands qui le réalisaient.

La composition de notre tapis est symétrique. Elle se développe autour de l'axe vertical qui traverse le milieu du tapis et croise dans le médaillon central une ligne horizontale. Ainsi la composition ornementale du tapis est divisée en quatre parties qui correspondent entre elles. L'ensemble est entouré d'un étroit liséré, qui sépare une large bordure encadrée à son tour d'un double liséré. Dans le cadre de ce schéma, conformément à la tradition, l'artiste jeta, au milieu de l'axe vertical, un médaillon de grande dimension, et dans le prolongement de l'axe encore deux petits médaillons de chaque côté, qui accentuent le caractère vertical de la composition. Par contre, l'artiste s'est abstenu du mode, appliqué très souvent à la tapisserie persane, de remplir les angles du tapis par les dessins qui, pris ensemble, correspondent à l'ornement du médaillon central.

Outre ces médaillons, le champ central est occupé par la représentation du Paradis sur fond d'une couleur jaune-or intense. Il faut

nous rendre compte de l'importance, qu'on attachait jadis en Perse aux jardins et à la culture jardinière, pour comprendre leur rôle dans les miniatures et les tapis persans. La plupart des fleurs des jardins européens sont d'origine persane. Dans l'imagination des Persans, les délices du Paradis ne pouvaient pas être séparés de l'image des arbres et de l'eau rafraîchissante (fig. 5). Le contraste des vallées fertiles et de la sécheresse du désert qui occupe une grande partie de la Perse centrale, contribua, peut-être, à la culture des jardins. Les habitations des riches Persans communiquent directement avec le jardin, qui n'est point, comme en Europe, un entourage de la maison, mais son prolongement immédiat qui la sépare de la rue. La représentation du jardin ou du Paradis c'est généralement aussi l'image du printemps: des arbres en fleur, des oiseaux perchés (fig. 6), des cascades d'eau (fig. 5). Mais il y en a aussi une représentation tout à fait particulière qui répond au goût des souverains persans et de leur cour. Ce sont: des animaux féroces qui se dévorent par leur lutte souvent dramatique (fig. 7), et la chasse. Cela nous fait songer, par analogie, à *pugnae ferarum* des tapisseries flamandes de la collection du roi Sigismond Auguste (1548—1572).

Comme on l'a déjà dit, le dessin du tapis cracovien-parisien se divise en quatre parties symétriques, qui correspondent entre elles. Nous y voyons l'ancien symbole de l'immortalité — des cyprès (fig. 8) de couleur verte autrefois, aujourd'hui bleu marine foncé qui coupent verticalement de leur forme altière l'intense jaune-or du fond. Pourtant des cerisiers en fleurs (fig. 6) qui occupent une place importante dans la représentation du Paradis apparaissent sur notre tapis dans un nombre considérable. Au second plan l'artiste a placé un arbre branchu (fig. 7), dont il est difficile de définir l'espèce. Son tronc et ses branches d'un brun rouge ont pâli aujourd'hui et ce ne sont que ses feuilles sombres dispersées par le vent qui se dessinent sur le fond en bas et en haut du tapis. Sous les arbres poussent des fleurs diverses, des anémones, mais aussi le bambou (fig. 5), plus loin un ruisseau coule en cascades (fig. 8). Un grand nombre d'animaux y est représenté. Ce sont: des léopards (fig. 7), des gazelles (fig. 11), des singes (fig. 7), le *k'i-lin* chinois (fig. 5) et les oiseaux: des faisans (fig. 9, 10), des oies sauvages (fig. 12), des perroquets, des petits oiseaux chantants (fig. 6, 7) et enfin des paradisiers à la

queue fantastique agitée par le vent ou des phénix légendaires (fig. 7). Tout cela se répète conformément aux règles de la symétrie dans les parties correspondantes du tapis. Les arbres, les plantes, les animaux ne sont pourtant ni stylisés, ni fixés dans une pose hiératique. Au contraire, l'artiste les traite d'une manière libre qui témoigne qu'il ressent bien et aime la nature.

Le dessin fait sentir l'atmosphère du Paradis, et la nature qu'ils représentent est à la fois poétisée et dramatisée. Il y a quelque chose de la façon mahométaine d'envisager la monde, mais dans la conception persane, conception différente de celle des Turcs. Le sentiment de la nature et des forces qui la gouvernent, mêlé aux idées théologiques et les idées sur le monde et la vie — voilà le fond de philosophie persane, connue sous le nom de sufisme, philosophie, qui est sensible aux liens rattachant l'homme directement à Dieu et à la nature.

Le Paradis tel que nous le montre le tapis cracovien-parisien est conçu et représenté d'une manière naturaliste. Par exemple: un couple des lions semble s'apprêter à la lutte et l'un d'eux ouvre la gueule d'un air menaçant (fig. 8), le singe se balance (fig. 7) sur une branche et le léopard rampe vers lui, la gazelle couchée tend le cou (fig. 12), l'animal *k'i-lin* (fig. 5) broute l'herbe, ou les faisans au cou courbé (fig. 10) penchent leurs corps dans un vif mouvement parfaitement observé. L'observation fidèle de la nature va aussi loin que le permet la technique du tissage qui oblige de s'adapter à une surface plane et de souligner les contours. C'est à cause de cette technique que celui qui réalise dans le tapis l'idée de l'artiste ne peut obtenir cette profondeur de perspective que nous admirons dans les tapisseries de l'Europe. Aussi la représentation du jardin dans le tapis cracovien-parisien se développe sur un plan unique. On a tenté pourtant de marquer la perspective dans quelques détails, tels que les branches d'un cerisier en fleurs (fig. 8) qui cachent un des deux cyprès, ou la manière de placer le tronc du cyprès un peu plus haut, ce qui fait l'illusion qu'il est reculé vers le fond. Pour atténuer la monotonie du fond jaune-or, l'artiste se sert d'assez larges raies tour à tour plus claires et plus sombres.

Le naturalisme des représentations figurales se fait sentir surtout dans les dessins de la partie centrale du tapis cracovien-parisien. Néanmoins les motifs empruntés à la nature se retrouvent

dans sa large bordure. Ce sont: le capricorne placé au milieu du médaillon en forme d'un lotus (fig. 10), ou encore l'oie sauvage en plein vol (fig. 12) jetée sur le fond d'un cramoisi foncé: la légèreté du vol est rendue d'une manière étonnante. La même finesse d'observation se fait remarquer dans le dessin de la gazelle couchée (fig. 11), au cou tendu qui apparaît plusieurs fois, des faisans et des perroquets placés par couples ou séparément des deux côtés du médaillon (fig. 10), et enfin dans des ornements à motifs végétaux. Ces détails sont rendus avec une fidélité qui est en harmonie avec le rythme animant l'ensemble du tapis. Les mêmes images se répètent dans les quatre parties du centre du tapis et cette composition crée un rythme très caractéristique dans l'art persan. Les motifs empruntés également à la nature dominant dans la bordure qui encadre la partie centrale du tapis, et dans les lisérés (fig. 9, 10), mais ici ils sont stylisés et transposés en ornement.

Les médaillons de la partie centrale (fig. 1, 2 et 3) du tapis forment, eux aussi, l'ornement par excellence. Cet ancien motif de l'art décoratif persan se rencontre très souvent dans les décorations colorées des reliures persanes du XV^e s. Au XVI^e s. il y jouait le même rôle que dans les tapis, p. ex. ceux de la première moitié du XVI^e siècle qui proviennent du nord-ouest de la Perse (Tabriz). Les médaillons sont remplis une fois de plus des branches, des guirlandes de fleurs et aussi des fleurs stylisées, motifs caractéristiques pour l'art décoratif persan.

Les mêmes motifs apparaissent sur la large bordure (fig. 1, 9, 10) dont le fond est d'un cramoisi intense. Sa surface est couverte de grandes palmettes de différentes sortes, de petites branches couvertes de fleurs, de feuilles et de rubans enroulés. A travers les branches nous apercevons de petits nuages chinois (*tch'e*). Ces ornements (fig. 13, 14, 15) se détachent du fond avec une légèreté incomparable. Les lignes courbées des branches et des nuages sont tantôt arquées ou sinueuses, tantôt en forme d'un S. Le rythme de l'ornement est assuré par la manière de placer des grandes palmettes dans des intervalles symétriques. L'élégance de la forme se joint ici à la harmonie de l'ensemble.

On pourrait tenter de faire une comparaison entre l'ornement persan que représente ici la bordure du tapis cracovien-parisien et l'ornement flamand du type de Cornélius Floris. Le sens

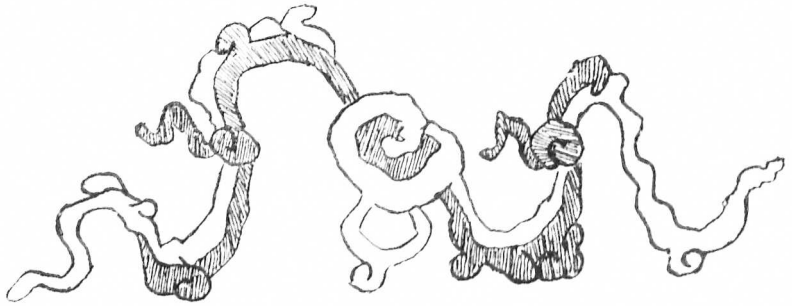
décoratif des artistes de l'Orient et de l'Occident et leur fantaisie créatrice leur font éviter le vide et les incitent à remplir chaque place de leur composition au moins par un menu détail. Cela se fait remarquer dans la graphique de même que dans l'art des tapisseries de l'Europe. C'est ce qu'on appelle *horror vacui* qui se manifeste parfois sous une forme grotesque. Ce trait grotesque n'est pas étranger à l'artiste persan, qui remplit le médaillon au contour de lotus de la bordure du tapis, en y plaçant un capricorne ou un mouton (fig. 10) et en y ajoutant encore une fleur ou une feuille. Contrairement à toute logique, nous trouvons sur le fond d'un cramoisi foncé une gazelle au cou tendu (fig. 9) et non loin d'elle une oie sauvage en plein vol. Par contre, autour du médaillon de la bordure du tapis, l'ornement se développe avec une symétrie qui égale presque celle des oeuvres graphiques du cercle de Cornélius Floris, de Cornélius Bos, si toutefois nous admettons qu'on peut parler d'analogie entre les tapis persans et les oeuvres ornementales des artistes flamands. Il manque à l'ornement persan tout ce qui, dans l'ornement européen du XVI^e siècle, témoigne de l'héritage de la culture artistique gréco-romaine.

Le sens de l'architecture qui caractérise les oeuvres ornementales de l'art européen fait défaut aux artistes persans. Aussi, sauf quelques analogies, l'art ornemental persan diffère sensiblement de celui de l'Occident, malgré l'origine des Persans et malgré les éléments hellénistiques, qui influencèrent jadis la culture artistique de l'ancien Iran.

Ce que nous avons dit plus haut concerne aussi le rapport continu de l'ornement des deux lisérés du tapis cracovien-parisien, celui de l'intérieur, à fond noir, et celui de l'extérieur, à fond jaune.

L'harmonie de couleurs joue un rôle capital dans l'appréciation de l'ensemble de l'oeuvre d'art que l'est le tapis cracovien-parisien. Ses couleurs sont toujours assorties d'une façon harmonieuse, propre à satisfaire le goût le plus raffiné. Elles sont d'une intensité profonde et distribuées avec un art accompli. Ainsi le petit liséré noir à l'intérieur sépare nettement le champ central à fond jaune-or foncé de la bordure couleur cramoisie foncée qui joue un rôle autonome dans l'harmonie de l'ensemble. Dans chaque sujet, des détails de couleur varient, qu'ils soient traités d'une manière naturaliste ou bien stylisés, ils se détachent du fond en restant,

d'ailleurs, en harmonie avec lui. Dans ces détails interviennent parfois des accents plus vigoureux qui font ressortir l'importance de la représentation du Paradis, sujet principal du tapis. Il faut pourtant remarquer que certaines couleurs du tapis ont pâli et changé sous l'influence de la lumière. Nous avons décrit plus haut un singe se balançant sur la branche d'un arbre. Le tronc de l'arbre jadis d'un brun foncé est aujourd'hui gris. Les cyprès autrefois vert foncé sont à présent d'un bleu marine. Le caractère de l'ensemble, autrefois beaucoup plus vif, s'en trouve modifié.

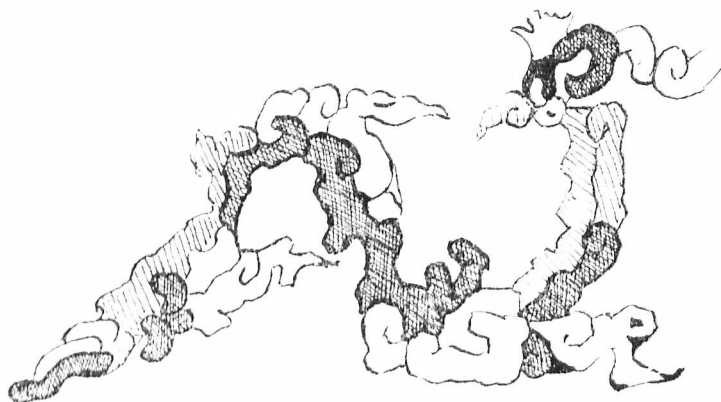


Parmi les sujets du tapis cracovien-parisien, il faut remarquer les motifs chinois qui interviennent fréquemment, et sont traités soit comme ornement, soit comme éléments naturalistes. Le *k'i-lin* légendaire que nous rencontrons plusieurs fois, est un motif caractéristique pour l'art décoratif chinois, de même la manière de représenter le paradisiaque ou le phénix à la queue fantastique agitée par le vent. Les nombreux petits nuages de variété et de formes diverses, que l'on aperçoit en haut et en bas dans la partie plus courte du champ central, eux aussi, sont inspirés directement de modèle chinois.

Au cours des siècles l'influence chinoise pénétrait l'art persan, surtout à l'époque des invasions mongoles (XII^e—XIV^e ss.) et en particulier au temps de la conquête de la Perse par Tamerlan. De cette époque datent, dans l'art persan, des motifs dont nous avons déjà parlé et auxquels nous pouvons ajouter encore la fleur de lotus et la manière d'imiter le style des miniatures chinoises et de la céramique. On trouve plus de motifs de source chinoise dans le tapis cracovien-parisien que dans n'importe quel des autres tapis persans les plus célèbres, et cette raison peut aussi expliquer le rôle important joué par ce chef-d'œuvre

dans l'histoire de l'art textile en Perse. Jusqu'ici on pręta, peut-ętre, trop peu d'attention ę ce fait dans les travaux sur l'histoire de l'art persan.

De męme, l'ęlęment du mouvement est d'origine chinoise. Il se fait sentir surtout dans la repręsentation des animaux, des oiseaux ę la queue agitęe par le vent, dans les lignes courbęes et tordues, et aussi dans les vętements agitęs par le vent. Le caractęre de la composition qui ne limite point le champ du tapis et le remplit soit par des repręsentations du monde vęgętal



et animal, soit par des scęnes figurales, atteste aussi l'influence chinoise. Ces ęlęments influencęrent l'art persan particulięrement ę l'ępoque des Timourides.

En revanche, c'est gręce aux artistes persans engagęs au service des princes mongols, que l'art persan put largement influencer l'art des pays limitrophes.

Les influences chinoises peuvent ętre assez nettement discernęes des ęlęments nationaux persans. La composition serręe et symętrique de l'ensemble, limitę par les cadres de la bordure en est le trait caractéristique. La composition axiale de l'ensemble est marquęe par les mędaillons.

Les savants qui se sont intęressęs au tapis cracovieŃ-parisien, d'ailleurs d'une manięre peu suivie, admettent comme date de sa ręalisation le deuxięme quart du XVI^e sięcle c'est-ę-dire le temps que la dynastie persane des Safavides a succędę aux Timourides (1500). Le fondateur der Safavides, le chah Ismā'il fit de Tābriz sa capitale. Le chah Tahmāsp lui succęda et ę son avęnement

les arts connurent un développement considérable. On admet comme date de la réalisation du tapis cracovien-parisien les temps du règne de Tahmāsp, mais on considère comme l'apogée de la tapisserie persane le règne d'Abbās I, grand protecteur de l'art. Les *karkan* se développèrent à Tabriz au temps d'Ismā'il et atteignirent un haut degré de perfection. C'est là que fut tissé le tapis cracovien-parisien probablement sous le règne de Tahmāsp et d'après les modèles d'un artiste de la cour.

Un autre critérium qui paraît confirmer la date ci-indiquée, c'est le style des ornements du tapis, qui se distingue du style plus simple de l'époque du chah Ismā'il et celui plus »baroque« du temps d'Abbās I. Aussi c'est entre ces deux règnes que nous plaçons le style des ornements de l'époque de Tahmāsp.

Il existe encore un autre tapis de haute classe dont la ressemblance avec le tapis cracovien-parisien est frappante. Aussi attribue-t-on son origine à la même époque, son modèle au même peintre et sa réalisation, peut-être, au même tisserand en chef du *karkan* royal. Il ne nous en reste qu'un fragment appartenant aujourd'hui à la famille de Hatvány à Budapest. Le fond du tapis est blanc ou plutôt de couleur ivoire. Dans la partie centrale, outre des arbres en fleur semblables à ceux de notre tapis, nous voyons une scène qui représente probablement le chah Tahmāsp en personne, dans un pavillon de jardin entouré de ses courtisans. Les mêmes animaux et les mêmes cyprès se répètent dans le tapis cracovien-parisien et dans le fragment de Budapest. Ce dernier ressemble de plus, quant à son sujet et sa forme, aux miniatures persanes où nous voyons les scènes figurales qui se déroulent sur le fond d'un jardin et représentent le chah et sa cour.

Les costumes, surtout les turbans des personnages représentés dans le tapis de Hatvány nous parlent de la mode du temps de Tahmāsp, et confirment encore l'époque de la réalisation du tapis cracovien-parisien.

En constatant le fait que les deux tapis les plus rapprochés au point de vue de style et d'origine se trouvaient en Pologne et en Hongrie et que la tradition les rapporte à la campagne de Vienne, nous pouvons supposer que tous les deux faisaient partie du butin de la guerre de 1683.

Il se pourrait pourtant que le sultan, ayant reçu ces deux tapis du chah persan, les aurait offert à son tour au grand vizir

qui, assuré de la victoire, les aurait pris avec lui à la campagne de Vienne. Tout cela n'est toutefois qu'une hypothèse.

Le tapis cracovien-parisien marque une étape des plus importantes dans l'histoire de la tapisserie persane et il est considéré comme tel par l'éminent spécialiste A. U. Pope dans l'ouvrage monumental *Survey of Persian Art*.

L'auteur du carton qui servit de modèle pour la réalisation du tapis cracovien-parisien nous reste inconnu. Il est pourtant certain qu'il faisait partie du groupe des peintres de la cour du chah persan. Mais les tisserands qui travaillèrent à l'exécution de son projet méritent aussi notre admiration. C'est avec subtilité et finesse sans égale qu'ils réussirent à mettre en valeur la ligne du dessin des détails les plus variés. En effet, le génie de l'art persan parvient à fondre en un ensemble deux éléments: la finesse du dessin alliée à une harmonie de couleur pleine d'élégance. Dans la partie centrale, la représentation du Paradis est, si l'on se place au point de vue pictural, plutôt une vision poétique qu'une réalité exprimée, et cela malgré le naturalisme des détails.

Quant à la bordure, malgré la grande diversité des motifs y traités, il se dégage des détails colorés juxtaposés soit en harmonie, soit en contraste alternés, une sorte de rythme ondoyant.

C'est avec raison, que Pope considère ce tapis comme »one of the supreme achievements in the whole history of decorative art«.

