

LES GRANDES LIGNES DE L'EVOLUTION
DU PROGRAMME DECORATIF EN CERAMIQUE
DES MONUMENTS OTTOMANS AU COURS
DU XVI^{EME} SIECLE

FİLİZ YENİŞEHİRLİOĞLU*

Parmi les différents types d'ornementations les revêtements de céramiques occupent une place importante en tant que décor architectural des édifices ottomans au XVI^{ème} siècle. Leur parfaite conservation *in situ*, permet une étude d'ensemble de cette décoration notamment dans l'architecture religieuse et civile de l'époque. Un grand nombre de mosquées et de mausolées, un nombre plus limité de palais, de bains, et d'écoles religieuses fondés par le sultan lui-même ou par son proche entourage dans la capitale et dans les grandes villes anatoliennes, sont abondamment pourvus de ce type de décor.

Le décor architectural en céramique est survécu le mieux dans les mosquées et les mausolées. En revanche, les exemples qui se trouvent dans l'architecture civile sont malheureusement très peu nombreux. Ceux qui sont survécus parmi ces rares exemples ont été tellement remaniés qu'il devient souvent fort difficile de restituer le programme décoratif originel tels que les différentes chambres et les salles du Palais de Topkapı à Istanbul. C'est la raison pour laquelle l'étude du programme décoratif des édifices entreprendra dans cet article uniquement le programme décoratif des mosquées et des mausolées.¹ Néanmoins il est inévitable que l'emploi du décor architectural en céramique est une mode largement répandue au cours du XVI^{ème} siècle.

Quels sont les traits essentiels et fondamentaux de cette ornementation? Peut-on retenir de ce grand nombre d'exemples ce

* Yar. Doç. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu. Université de Hacettepe, Ankara

¹ Une étude plus approfondie de tous les divers types d'édifices ayant un décor architectural en céramique se trouve dans notre travail sous presse "Les revêtements de céramiques ottomans du XVI^{ème} siècle."

qui est pertinent, typique, “parlant” pour en illustrer les grandes tendances? Quels rapprochements à faire entre ce *décor* architectural et son *support* architectural? Quelles sont les grandes étapes de la naissance et du développement de programmes décoratifs en céramique tout au long du XVI^{ème} siècle? Ces questions doivent être posées, car ni les études faites jusqu’à présent ni les méthodes utilisées pour ces recherches concernant l’architecture et la céramique ottomane n’ont eu pour dessein de mettre en lumière le rôle joué par de tels programmes décoratifs dans l’architecture.²

Pourtant il existe des traits fondamentaux qui relie la composition décorative d’un panneau à son emplacement dans l’édifice. Des éléments architecturaux aussi divers que les *mihirabs*, les parois, les tympanes des fenêtres et des portes, les niches, les pilastres, les piliers, les pendentifs et les écoinçons des arcs reçoivent un abondant décor en céramique. La compatibilité entre la forme de l’élément architectural et le type de schéma décoratif adapté pour sa décoration déterminent les relations complémentaires d’ordre décoratifs entre ces deux éléments. Il est très rare que ces éléments architecturaux reçoivent tous en même temps un décor architectural en céramique dans un même édifice. Le choix dans la répartition de ce décor sur les différents éléments architecturaux et les principes de cette répartition déterminent le programme décoratif d’un monument.

Quelles sont les grandes lignes de la répartition du décor en céramiques dans les édifices ottomans du XVI^{ème} siècle? Celles-ci sont en effet perceptible aux deux niveaux complémentaires. Au premier niveau manifeste la répartition du décor sur les éléments architecturaux en eux-mêmes. Au second niveau, c’est la répartition du décor dans l’ensemble de l’édifice suivant les principes d’une organisation préétablie qui détermine le programme décoratif d’ensemble. Le programme décoratif déterminé pour chacun des éléments architecturaux cités plus haut varie d’un élément à un autre.

² Aslanapa, O., *Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul 1949; *Anadolu’da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul 1965; Erdmann, K., *Neue Arbeiten zur Türkischen Keramik*, tirage à part, *Ars Orientalis* tome 5 1963; Otto - Dorn, K., *Türkische Keramik*, Ankara 1957; Migeon, G. et Sakisian, A., “Les faïences d’Asie Mineure du XIII-XVIII”, *Revue de l’art ancien et moderne*, tome 43 1923 p. 241-252, 353-364, tome 44 1923, p. 125-141; Öney, G., *Turkish Ceramic Tile Art in Aantolia*, Tokyo 1974; *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1977; Öz, T., *Turkish Ceramics*, Ankara; 1953.

Dans les mosquées, les *mihabs* décorés entièrement en céramique sont peu nombreux. Dans ce cas les différentes parties structurales d'un *mihrab*, à savoir la niche avec ses stalactites, la partie inférieure de celle-ci, les colonnettes qui supportent l'arc de cette niche et les écoinçons de cet arc reçoivent un tel décor (fig. 1). Le tympan au dessus de la niche ainsi que l'inscription qui la surmonte sont eux-aussi compris dans un programme décoratif dont les limites sont déterminées par les bordures d'encadrement en céramique (fig. 2). La règle principale de cette organisation est définie par l'emplacement symétrique des panneaux et des bordures de part et d'autre d'un axe de symétrie qui traverse verticalement le *mihrab*. Ainsi les bordures et les bandeaux qui portent souvent une composition en rinceau encadrent le *mihrab* sur trois de ses côtés. Les panneaux ayant un schéma décoratif en quinconce ou en spirales entrelacées sont placés soit d'une manière couvrante soit au dessus de chaque face polygonale de la partie inférieure de la niche (fig. 3). Dans les deux cas, des arcs décoratifs dessinés sur les panneaux et qui couronnent la composition apportent par leur forme même une orientation à ces schémas couvrants qui sont par définition non-orientés. Ceci ajoute à l'effet de la verticalité recherchée par le programme décoratif du *mihrab*.

A son tour le programme décoratif des parois est plus varié. Il est défini par le plan même de l'édifice ainsi que par des éléments architecturaux aussi variés que les fenêtres, les placards, les moulures architecturales et d'autres éléments architectoniques formant des articulations sur les parois et délimitant des cadres et des surfaces qui recevront les panneaux en céramique (fig. 4).

La paroi du *mihrab* est celle qui est le plus souvent ornée dans les mosquées (fig. 5). Dans ce cas le *mihrab* qui est en marbre est placé au milieu de la paroi. Sa hauteur détermine l'étendue des revêtements de céramique car ceux-ci ne dépassent jamais d'une manière autonome la hauteur du *mihrab*. Par ailleurs, la largeur et la hauteur des fenêtres et des placards ayant déterminé la largeur des panneaux, les schémas décoratifs adaptés à ces cadres ne font que suivre les grandes lignes de l'architecture. Ils ne débordent jamais ces éléments et restent dans les strictes limites de leurs contours définis par les éléments architecturaux. C'est ainsi que les schémas décoratifs en quinconce et en regroupement autour d'un centre couvrent uni-

formément des éléments d'une certaine largeur. Tandis que les thèmes décoratifs d'un rinceau qui est interprété toujours sur un axe de longitudinale sont représentés sur des pans de murs moins étroits (fig. 6).

Quant aux panneaux des tympans en céramique ils surmontent toujours les fenêtres, les placards et les niches. En effet l'arc de décharge surmontant ces éléments définit le tympan qui reçoit toujours un panneau en céramique dont la largeur ne dépassent jamais celle des éléments qu'ils surmontent (fig. 8). Un décor épigraphique ou bien une composition formée par des spirales entrelacées constituent les thèmes de ces panneaux. La grandeur des entrelacs varie suivant la forme du tympan. Cette disposition est marquée davantage sur les écoinçons des arcades (fig. 9). En effet, la largeur des arcs détermine la largeur et le rythme des panneaux en céramique. Les motifs les plus grands sont placés toujours au milieu du panneau dans l'axe de symétrie vertical tandis que leur taille diminue vers les coins de l'écoinçon. En conséquence l'agrandissement des motifs est défini par l'espace disponible que délimite la forme triangulaire d'un écoinçon. A cet égard donc les éléments architecturaux forment le support pour le décor architectural en céramique. Ils en constituent les cadres et les surfaces où s'inscriront les panneaux. Ils détermineront la largeur, la hauteur, le rythme et l'orientation de ce décor.

Ayant ainsi défini en général la répartition du décor en céramique dans les édifices ottomans essayons de déterminer les grandes lignes de l'évolution de ce programme décoratif au cours du XVI^{ème} siècle. On peut tracer cet évolution suivant deux tendances différentes : l'une qu'on aperçoit dans les édifices de la capitale et l'autre qui est perceptible dans les édifices régionaux, notamment à Diyarbakır et ses environs.

Les programmes décoratifs élaborés dans les édifices de la capitale au XVI^{ème} siècle nous témoignent une évolution chronologique cohérente du début jusqu'à la fin de ce siècle. L'apparition timide des panneaux en céramique sur les tympans des fenêtres s'étendront avec le temps sur les parois toutes entières. Ce développement définira un style propre aux édifices de la capitale.

Nous pouvons constater trois étapes dans l'évolution de ce style. La première étape s'étend de 1520 jusqu'à 1547, la seconde de 1547 jusqu'à 1575 et la troisième couvre le dernier quart du XVI^{ème} siècle.

Les exemples qui datent du début de ce siècle définissent en revanche la fin d'une tradition caractéristique pour le programme décoratif des édifices du XV^e siècle — une tradition qui est prépondérante dans les monuments de Bursa. Le mausolée de Şehzade Mahmut (1506) dans cette ville est l'édifice unique qui date du début du XVI^e siècle et qui porte un décor architectural en céramique.³

En effet, la technique de production des revêtements et le programme décoratif de cet édifice sont comparables à ceux du mausolée de Şehzade Ahmet à Bursa (1429). Dans les deux cas les carreaux hexagonaux monochromes couvrent les parois jusqu'à l'hauteur des fenêtres de la première série. Les bandeaux exécutés selon la technique du groupe bleu-blanc encadrent ces derniers.⁴ (fig. 7) Ainsi la disposition des revêtements est identique pour toutes les parois avec l'utilisation uniforme du même type de revêtement.

Le programme décoratif des édifices qui sont construits entre les années 1520 et 1547 constitue la première étape d'une évolution stylistique. Cette période est caractérisée avant tout par sa hétérogénéité et elle définit une étape de transition sur plusieurs plans.

En premier lieu il existe une production simultanée de toutes les différentes techniques de production des revêtements de céramique. Les carreaux à glaçure monochrome sont employés pour la dernière fois sur les parois du mausolée de Çoban Mustafa Paşa (1528) à Gebze.⁵ (fig. 10). L'emploi de la céramique à glaçure polychrome du type émaux cloisonnés continue à Istanbul dans les mausolées de Şehzadeler (1522)⁶ (fig. 11) et Yavuz Sultan Selim (1522)⁷, dans la mosquée du même Sultan, et celle de Kasım Paşa (1526) à Bozöyük⁸ (fig. 12) et dans la Médréssé de Haseki Hürrem

³ Baykal, K., *Bursa ve Anıtları*, Bursa 1950 p. 41, 168; Gabriel, A., *Une capitale turque Brousse Bursa*, Paris 1958, p. 126-27.

⁴ Lane, A., *A Guide to the Collection of Tiles in Victoria and Albert Museum*, Londres 1957, photo 13k; "The Ottoman Pottery of İznik" *Ars Orientalis*, tome 2 1957 p. 253, fig. 35E.

⁵ Carswell, J. Dowsett, *Kütahya Tiles and Pottery*, 2 vols, Oxford 1972. pl. 3; *TÇS*, p. 99-100.

⁶ Öney, *TÇS*, p. 99; Öz, *op. cit.*, p. 19, pl. XXVIII nos, 53-58.

⁷ Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 78, 108, 111, 148, pho. 29, tafel 9b; Öz, *op. cit.*, p. 19, pl. XXIX, no. 59.

⁸ *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, t. 2 p. 105-111; Erdmann, *op. cit.*, p. 203.

Sultan (1539) à Istanbul.⁹ L'utilisation systématique de ce type de production s'achèvera par le décor architectural en céramique du mausolée de Şehzade Mehmet (1547)¹⁰ (fig. 14). Elle sera reprise qu'une seule fois et dans une disposition assez restreinte dans la mosquée de Kara Ahmet Paşa (1561)¹¹ à Istanbul. D'un autre côté un troisième type de production, défini par ses couleurs en bleu-blanc, se manifeste sur les panneaux de tympan de la Mosquée de Valide Sultan (1522) à Manisa¹² fig. 15) et sur les bandeaux du mausolée de Çoban Mustafa Paşa (1528) (fig. 10), un certain nombre de panneaux réemployés sur la façade de la Chambre de Circoncision au Palais de Topkapı sont également compris dans ce dernier groupe.¹³

En conséquence on peut constater qu'aucune technique de production emporte sur les autres. D'un côté les techniques déjà connus au XV^e siècle continueront à fournir des exemples et de l'autre la technique de la céramique sous glaçure incolore reste encore à atteindre à la polychromie qui sera déterminante pour son évolution. L'hétérogénéité de la période se manifeste donc avant tout dans les différentes techniques de production.

En deuxième lieu, on constate une diversité des motifs dans le répertoire décoratif des panneaux. Cette diversité découle justement de ce fait de l'hétérogénéité des techniques de production étant donné que chacune de celle-ci possède son propre répertoire formel.

⁹ Kolsuk, A., *Topkapı Sarayı Müzesi Çinili Köşk Türk Çini ve Keramikleri Sektöryonu Rehberi*, İstanbul 1971, p. 30, pho. 30; Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 68, Abb 31a-b; Öney, *TÇS*, p. 106.

¹⁰ Duruçay, S. A., "Şehzade Mehmed Türbesi", dans *Sanat*, no/6, 1977, p. 108-113; Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 65, pho. 32; Öney, G., *TÇS*, p. 99; Öz, *op. cit.*, p. 19, pl. XXX, no. 60-61, XIXXXI; Yenişehirlioğlu, F. "Şehzade Mehmet Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara 1980, p. 449-456.

¹¹ Batur, M., "Topkapı'da Ahmet Paşa Cami Çinileri", *Arkitekt*, tome 21, no. 162, p. 27-30; Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 68; Öney, *TÇS*, p. 82.

¹² Goodwin, G., *A History of Ottoman Architecture* Londres 1971; Lane, A., *Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey*, Londres 1947, p. 79, Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 76.

¹³ Erdmann, K., "Die Fliesen am Sünnet Odası des Topkapı Saray in Istanbul Aus des Welt des Islamischen Kunst" dans *Festschrift für Ernst Kühnel*, Berlin 1959, p. 144-153.

Les schémas formés par des demi-feuilles asymétriques surmontant les spirales tapissantes ou bien des regroupements de fleurs vues d'en haut en alternance avec des demi-feuilles caractérisent les compositions préférées, exécutées dans la technique de la céramique à glaçure polychrome. D'un autre côté des rosettes stylisées s'ajoutent aux schémas proprement géométriques. Quant au décor épigraphique que nous trouvons sur les panneaux des tympans surmontant les fenêtres, les lettres ne possèdent pas un volume qui soit décoratif. Les phrases sont placées sur des rangées horizontales bien déterminées (fig. 16).

De son côté le répertoire décoratif du groupe en bleu blanc révèle des exemples assez variés. Les différents types de fleurs vues de trois quarts, des nuages chinoises et des demi-feuilles dont les terminaisons se manifestent en vrille, constituent les motifs préférés de ce type de production. La bordure simple que nous trouvons dans le Mausolée de Şehzade Mahmut (1506) existe sous la forme d'un bandeau assez large dans le Mausolée de Çoban Mustafa Paşa (1528) (fig. 10) La surface à décorer avec les céramiques du groupe bleu-blanc s'élargit pour la première fois sur les panneaux du tympan de la Mosquée de Valide Sultan (1520). Ici le décor floral dessiné en blanc sur un fond foncé dépasse les limites d'un espace défini par les dimensions restreintes d'une bordure et s'étend sur toute la surface d'un panneau. (fig. 15).

En troisième lieu cette période présente les premières innovations concernant la disposition des revêtements sur des endroits déterminés par la structure architecturale. Examinons le programme décoratif en céramique des édifices de cette période.

Les parois du narthex dans les mausolées de Şehzadeler et de Yavuz Sultan Selim (les deux en 1522) définissent les premiers exemples où nous trouvons une disposition symétrique d'un même type de panneau de part et d'autre de la porte d'entrée. Ce programme décoratif sera désormais déterminant pour celui des parois du narthex de tous les mausolées

Il est important à noter que dans ces trois exemples aucun élément architectural tel qu'une moulure forme un cadre défini pour l'emplacement de ces panneaux. En effet les carreaux hexagonaux sont incrustés dans le stuc sur la paroi du Mausolée de Şehzadeler

(fig. 11). Celui-ci reste visible entre les carreaux qui ne sont pas juxtaposés mais qui sont placés sur la paroi à des intervalles réguliers.

D'un autre côté c'est uniquement la bordure en céramique qui entourent les panneaux sur quatre de leurs côtés dans les deux derniers édifices. En revanche, plusieurs moulures architecturales détermineront le cadre sur les parois qui reçoivent une ornementation en céramique dans le programme décoratif des édifices à partir de 1547.

Pourtant, à cette même époque un cadre architectural existe autour des panneaux placés dans les tympans des fenêtres. Ceux qui surmontent les deux fenêtres de la paroi du *mihrab* dans la Mosquée de Valide Sultan (1522) en constituent les prototypes d'une telle organisation. (fig. 15). En effet, ici, l'arc de décharge des fenêtres qui reste visible sur la paroi forment l'encadrement architectural pour les panneaux de tympan. En conséquence, ils restent à un niveau plus bas par rapport à leur cadre architectural qui lui est constitué par les claveaux de l'arc. Cette disposition continue dans le programme décoratif des mosquées de Yavuz Sultan Selim (1522) (fig. 16) et de Hadım İbrahim Paşa (1551).

Les panneaux en céramique de Valide Sultan révèlent des recherches nouvelles dans le domaine des innovations concernant la compatibilité entre la forme de l'élément architectural et le type de schéma décoratif adopté pour sa décoration. (fig. 15) En effet ils forment les premiers exemples exécutés dans la technique de la céramique sous glaçure incolore où on constate un essai d'adapter les schémas décoratifs floraux à un cadre architectural déterminé. Pourtant la grandeur des motifs floraux par rapport à la surface générale des panneaux, le mélange l'un dans l'autre des schémas de composition, l'absence d'organisation stricte de ces schémas et le style "libre" des dessins nous révèlent certaines maladresses. Ces panneaux montrent la gaucherie de l'artisan à produire dans cette technique un revêtement en céramique puisqu'il est habitué à exécuter non des revêtements mais des objets en potteries.¹⁴

En conséquence l'emplacement des panneaux en céramique à l'intérieur d'un cadre architectural apparaît pour la première fois

¹⁴ Lane, *op. cit.*, note 12.

au XVI^{ème} siècle sur les tympans de la Mosquée de Valide Sultan. Mais les schémas des compositions florales sont mieux disposés dans les proportions esthétiquement satisfaisantes pour son cadre architectural dans la Mosquée de Yavuz Sultan Selim et celle de Kasım Paşa à Bozöyük (1556) (fig. 12).

Les tympans de Yavuz Sultan Selim constituent les prototypes d'un programme décoratif qui sera élaboré à partir de cette date.¹⁵ En effet la répétition rythmique du même panneau en céramique et sa disposition successive sur tous les tympans des fenêtres, des portes et des niches-placards se manifestent dans une organisation systématique du décor architectural en céramique. La monotonie de la composition est brisée uniquement par le changement alternatif des couleurs d'un panneau à l'autre. Ainsi il existe un emploi abondant des revêtements par rapport à la Mosquée de Valide Sultan. Pourtant ceci n'a pas évolué selon l'étendue des surfaces à décorer mais en fonction d'une multiplication quantitative du même panneau sur un même type d'élément architectural. Les surfaces à décorer sont uniquement délimitées par l'arc de décharge des fenêtres en revanche l'emploi du décor en céramique a augmenté par la répétition successive du même type de panneau.

Il est évident que la grande occupation du constructeur de la Mosquée de Yavuz Selim est la construction de la coupole centrale qui surmonte l'espace unifié de la salle de prière. En effet les fenêtres qui sont percées ici et la sur les parois révèlent l'absence de plastique architectonique et d'articulation des murs. Ceci indique un manque de maturité de la conception architecturale de l'époque. Néanmoins ces détails évoluent conjointement à une autre recherche de cette période, constituée elle par l'unification de l'espace sous la grande coupole centrale. En conséquence lorsqu'on entre dans l'édifice c'est d'abord la sobriété des murs sans enduit et c'est surtout la grande coupole qui impressionne tout d'abord le spectateur. Ce sont ensuite les panneaux de céramique qui attirent l'oeil. En effet ces panneaux sont par leur nature contraire à la sobriété des parois. Mais par leur subordination complète à leur cadre architectural d'une part et par leur présentation réduite sous l'espace englobant et uni-

¹⁵ Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 67-69, tafel 9a; Öz, *op. cit.* pl. XXVII, no 52; Yetkin, Ş., "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *STY*, 1964, p. 99.

fié de l'édifice de l'autre part ils restent des taches de couleurs au dessus des fenêtres et témoignent de la discrétion de l'emploi des panneaux de céramique dans les édifices qui datent du début du XVIème siècle.

On peut donc conclure que la période comprise entre les années 1520 et 1547 se manifeste par son caractère hétérogène d'une part et par ses innovations d'autre part. Cette hétérogénéité se présente dans la multiplication de techniques de production et dans la diversité du répertoire décoratif qui en découle. Il semble que des recherches nouvelles sont abordées indépendamment l'une de l'autre dans les petits centres de production qui sont pourtant contemporaines. D'une part les caractéristiques du XVème siècle continuent dans les types de production et dans certains du répertoire décoratif mais d'autre part les signes innovés d'un programme décoratif de l'édifice en fonction des grandes lignes architecturales sont définies par une organisation préétablie de ce décor architectural en céramique.

La seconde étape commence par le programme décoratif du Mausolée de Şehzade Mehmet (1547) et termine par celui de la Mosquée de Selimiye à Edirne.¹⁶ L'étendue de la surface à décorer est élargie pour la première fois à l'échelle d'une paroi et même à l'échelle du monument tout entier dans le Mausolée de Şehzade Mehmet. (fig. 17). Une telle organisation nécessite des recherches nouvelles concernant le programme décoratif d'un édifice. C'est précisément pendant cette seconde période qu'on peut arriver à déterminer des rapports d'ordre fonctionnel et décoratif entre l'architecture et son décor. Le programme décoratif de la Mosquée de Selimiye constituera de son côté la dernière solution originelle en ce qui concerne ces rapports. Celui-ci sera désormais imité dans le programme décoratif des édifices construits au dernier quart du XVIème siècle.

L'activité de la production des revêtements ainsi que leur emploi dans les édifices se présentaient d'une manière assez désorganisée

¹⁶ Aslanapa, O., "Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri" İstanbul 1949, Sözen, M., *Türk Mimarîsinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, p. 196-200; Kuban, D., "Selimiye at Edirne", *L'art turc*, Aix en Provence 1977; Öney, TÇS, p. 84; Öz, *op. cit.*, p. 31., pl. XXXIV, no. 65-66.

au début du XVI^{ème} siècle. Les innovations de cette période seront systématisées par la suite entre les années 1547 et 1575. La fondation d'une autorité centrale qui aurait pu organiser et systématiser les diverses productions en fonction du goût et de la demande d'un pouvoir central joué sans doute un rôle très important pour l'évolution du programme décoratif en céramique des édifices ottomans.

La grande activité de construction qui est entreprise sous la règne de Sultan Süleyman (1520-1566) présente également des conséquences avantageuses pour le développement de la production et de l'emploi des revêtements de céramique. Mais encore la fondation des institutions de "Hassa" afin d'organiser les diverses activités de l'art et de l'artisanat est également prépondérant pour la création d'un nouveau style. Les artisans de Hassa sont des fonctionnaires du Palais. Ils sont organisés en fonction de leur métier tels que Hassa Mimarları Hassa Nakkaşları.¹⁷ Ils sont payés directement par le Palais qui leur fournit à la fois le travail et les instructions nécessaires concernant le genre du travail qu'ils doivent accomplir. En plus les textes historiques nous informent que l'architecte en chef — le *Hassa Mimarbaşı* — est la plus haute autorité dans l'organisation de toutes les diverses activités artisanales.¹⁸ En conséquence il est presque certain que le décor architectural en céramique d'un édifice est soumis aux principes de cet architecte en chef; surtout quant il est question d'un édifice royal ou celui du proche entourage du Palais.

L'architecte Sinan est le *Hassa Mimarbaşı* pendant une longue période au XVI^{ème} siècle. La créativité de Sinan qui se présente dans ses recherches architecturales se manifeste également dans ses principes concernant la coordination du décor architectural en céramique et la structure architecturale qui lui servira de support. La disposition des revêtements à l'échelle d'une paroi ou à l'échelle d'un édifice tout entier commence dans le programme décoratif des monuments qui sont construits et surveillés par lui. Certes tous les édifices dont la construction est attribuée à Sinan ne sont pas forcément surveillés par lui; mais il est évident que les grands ensemb-

¹⁷ Refik, A., *Türk Mimarları*, İstanbul 1977; Turan, Ş. "Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, tome 2 no. 1, Ankara 1963.

¹⁸ *Ibid.*

les palatinaux du XVIème siècle sont construits sous le contrôle de l'architecte en chef. Les monuments ayant un décor architectural en céramique à l'échelle de l'édifice nous révèlent autant le souci de perfection concernant le programme décoratif que celui de la structure architecturale. Les recherches originelles de Sinan dans le domaine d'architecture ont créé une synthèse de style puisqu'il a réutilisé les éléments structuraux et constructifs des époques précédentes dans une nouvelle conception de l'espace de l'architecture. De même, il a réorganisé également le programme décoratif des édifices en modifiant la disposition conventionnelle des époques précédente afin de les intégrer dans son nouveau système architectural.¹⁹ Le développement de la technique de production des céramiques qui est parallèle à celui de l'élaboration des schémas décoratifs lui fournissent à leur tour la perfection décorative et esthétique de son époque.

Le premier édifice dans lequel Sinan définit un programme décoratif à l'échelle d'un monument est le Mausolée de Şehzade Mehmet (1547) (fig. 17). La technique de production de revêtements à glaçure polychrome du type émaux cloisonnés se manifeste encore dans la tradition du XVème siècle (fig. 14). Mais une nouvelle conception du décor architectural se manifeste en fonction d'un programme décoratif déterminé en avance. En effet la division architecturale des façades extérieures en trois parties horizontales est reprise à l'intérieur de l'édifice par son programme décoratif. Les cartouches en pierre remplis d'inscription en relief divisent en deux parties horizontales les façades extérieures (fig. 13). Intérieurement, des cartouches, dessinés cette fois-ci sur les revêtements, entourent les parois en les divisant en deux parties dont chacune se distinguent par son programme décoratif (fig. 17).

Le programme décoratif que nous trouvons jusqu'à la hauteur de la première série de fenêtres reste très caractéristique pour cette époque. Une arcade qui entoure l'édifice sur sept de ses côtés est dessinée en dessous d'un abondant décor floral. Les colonnes qui

¹⁹ Kuban, D., "Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı" dans *Mimarlık* tome 2, 1967 no. 49, p. 13-35. Yenişehirlioğlu, F., "16 yy Osmanlı Yapılarında görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var mıdır?", *Mimarlık*, tome 82/5-6, pp. 29-36.

sont placées entre les fenêtres soutiennent des arcs de décharge surmontant les fenêtres. Les colonnes sont dessinées dans leurs moindres détails: nous y trouvons la plinthe, la base, le fût, l'astragale, le chapiteau et l'abaque (fig. 18).

Les claveaux des arcs brisés qui surmontent les fenêtres sont non seulement représentés par le tracé de leur contour mais encore ils sont dessinés en bichromie, ce qui est caractéristique de la construction des arcs dans l'architecture ottomane.

Cette représentation en céramique d'une arcade qui entoure le mausolée peut-on le considérer comme le fruit de la fantaisie? Il faut chercher la réponse à cette question dans l'interprétation des arts du XVI^{ème} siècle. Car le mausolée impérial construit par Sinan après celui de Şehzade Mehmed est le Mausolée de Sultan Süleyman. Et dans le plan de cet édifice nous trouvons la construction cette fois-ci en maçonnerie, d'une arcade d'une galerie qui entoure extérieurement l'édifice sur sept de ses côtés, le huitième étant constitué par la porte d'entrée. Ne pourrait-on dès lors considérer le programme décoratif du Mausolée de Şehzade Mehmet comme une esquisse, un croquis du plan du Mausolée de Sultan Süleyman construit par le même architecte une dizaine d'années plus tard.

Le second grand oeuvre de Sinan est le complexe architectural de Süleymaniye.²⁰ La mosquée et les Mausolées de Hürrem Sultan et Sultan Süleyman sont les édifices de ce complexe qui sont revêtus des céramiques.

La paroi du *mihrab* de la Mosquée de Süleymaniye (fig. 19) constitue le premier exemple où nous trouvons l'emploi des revêtements exécutés selon la technique de la céramique polychrome sous glaçure incolore avec l'apparition de la couleur rouge (fig. 20).

La fabrication des revêtements selon cette technique aura des conséquences avantageuses sur le décor architectural en céramique. La bordure d'encadrement d'un panneau qui a été dessinée jusqu'à maintenant sur le même carreau que sa composition centrale sera désormais fabriquée d'une manière indépendante. Cette nouvelle application confère la mobilité et la flexibilité à l'emploi de cette bordure qui constitue désormais un élément déterminant les grandes lignes du programme décoratif d'un édifice en suivant les lignes

²⁰ Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 125; Öney, *TÇS*, p. 81; Öz, T., *op. cit.*, p. 29-35.

architecturales. Elle est née à la suite de l'innovation d'un programme décoratif qui prévoit l'organisation d'une paroi dans son ensemble.

De même la bordure de couronnement fait également sa première apparition parmi les revêtements de Süleymaniye. Celle-ci surmonte toujours des panneaux en céramique. Elle est caractérisée notamment par son schéma décoratif formé par l'alternance de deux types de fleuron en feston. Dans la Mosquée de Süleymaniye, elle surmonte uniquement les panneaux épigraphiques placés au dessus des fenêtres; elle est donc utilisée d'une manière discontinue.

Ces panneaux rectangulaires constituent les prototypes pour ceux des époques postérieures tant pour le type d'écriture et sa composition que pour leur disposition en bordure d'encadrement et en bordure de couronnement.

L'apparition de la bordure d'encadrement autonome et la mobilité qui en découle la définissent désormais en tant que élément de division pour former les panneaux et pour les encadrer en fonction de la forme de leur support. La division assez géométrique de la paroi du *mihrab* de la Mosquée de Süleymaniye (fig. 19) et les parois du Mausolée de Kanunî devient plus souple et naturelle dans le programme décoratif du Mausolée de Hürrem Sultan (fig. 8). Ici la présence des niches revêtues des céramiques jouent un rôle important en renforçant l'articulation des parois.

Le programme décoratif des édifices entre les années 1521 et 1547 était caractérisé notamment par l'emploi du décor architectural en céramique uniquement sur une seule partie de l'édifice: les parois extérieures de part et d'autre de la porte d'entrée dans les mausolées ou bien les tympanes des fenêtres de la salle de prière dans les mosquées. Le décor architectural qui couvre à la fois la paroi du *mihrab* (ou des *mihrabs*) et les tympanes des fenêtres de la salle de prière constituera désormais le caractère essentiel du programme décoratif des mosquées à partir de celle de Süleymaniye.

Dans les mosquées, le programme décoratif est encore plus important pour qui considère le plan d'un édifice. Car la préoccupation essentielle de l'architecture ottomane est de créer un espace uniforme sous la grande coupole centrale. C'est la raison pour laquelle nous trouvons différents systèmes de soutien à savoir la disposition carrée, hexagonale et octogonale des points d'appui formés par les pili-

ers et les pilastres. Ces éléments constituent par leur disposition une sorte de baldaquin qui surgit en volume à l'intérieur de l'édifice et soutient la grande coupole centrale sous laquelle s'unifie l'espace intérieur d'une mosquée. En conséquence, le programme décoratif des mosquées et notamment celui de la Mosquée de Rüstem Paşa (1561)²¹ et Sokullu Mehmet Paşa (1571)²² renforce la lisibilité de ce système de base.

L'emploi abondant des revêtements de céramiques qui couvrent toutes les parois de la Mosquée de Rüstem Paşa jusqu'à la naissance des grands arcs reste un exemple unique dans l'architecture ottomane du XVI^e siècle.

Les relations entre le décor architectural en céramique et son support architectural sont très variées dans le programme décoratif de cet édifice. En effet l'organisation des revêtements de céramique aide à l'articulation des parois par l'emplacement systématique des panneaux entre les éléments architecturaux. La bordure d'encadrement agit comme une moulure architecturale qui intègre ou non certains éléments architecturaux dans l'ensemble décoratif de l'édifice. C'est ainsi que les fenêtres de la seconde série sur la paroi du *mihrab* restent en dehors du programme décoratif de la paroi tandis que celles du narthex sont intégrées dans l'ensemble décoratif à l'aide de la bordure de couronnement qui les surmontent. (fig. 12).

Par ailleurs le rythme des éléments architecturaux est renforcé par le programme décoratif des revêtements notamment par la répartition symétrique des panneaux, par la répétition du même panneau, par le contraste qui existe entre les parties revêtues des céramiques et celles qui ne les sont pas et finalement par la succession l'un après l'autre du même panneau sur un même type de support architectural. La succession des panneaux sur les pendentifs rythme ainsi le mouvement rotatif du tambour de la coupole. Du reste, le décor architectural en céramique reprend le souvenir d'un portail dans l'organisation de la paroi du *mihrab* et par ailleurs elle allège le poids des masses structurales que constituent les grands piliers. (fig. 22).

²¹ Denny, W., *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Paşa and the Environment of Change*, New York, Londres 1977, p. 147, 158, 159.

²² Denny, *op. cit.*, p. 147, 164, 165, 166; Öney, *TÇS*, p. 101; Öz, *op. cit.*, p. 29.

Mais l'essentiel de ce programme décoratif en céramique reside dans le fait qu'il renforce la lisibilité du plan octogonal de son système de soutien. En effet, les quatre piliers et les quatre pilastres qui forment le système octogonal soutenant la grande coupole centrale jaillissent d'un seul coup du sol jusqu'à la naissance des grandes arcs. En revanche, les galeries qui sont formées sur les bas-côtés divisent horizontalement cette partie en deux. Pour renforcer l'apparence uniforme des éléments de soutien de la coupole par rapport à ces galeries, les revêtements de céramique qui portent des compositions couvrantes ornent uniformément ces éléments et leur confèrent un aspect monolithique. En conséquence, l'octogone en tant que système de support surgit en volume au milieu de l'édifice.²³ Déterminé par sa forme et renforcé par son programme décoratif il rend l'atmosphère de verticalité du monument et la lisibilité de sa structure architecturale dont le but est de créer un espace intérieur qui s'unifira sous la coupole centrale.

En revanche, dans la Mosquée de Sokullu Mehmet Paşa, le problème a trouvé une solution tout autre. La coupole centrale repose cette fois-ci sur un système de support de base hexagonal, ce qui par nature tend à créer une impression d'élargissement latéral malgré la symétrie totale du plan au niveau du système de couverture.²⁴ Par conséquent le programme décoratif en céramique entreprendra non pas à accentuer cette fuite mais de l'équilibrer. Les parois ne recevront donc aucune ornementation en céramique sauf celle du *mihrab*. Encore se limitera-t-on pour cette dernière à la partie comprise entre les deux pilastres qui forment deux de six points d'appui pour la coupole centrale (fig. 23). Les revêtements couvrent cette partie du sol exceptionnellement jusqu'au tympan de l'arc de formeret qui relie ces pilastres au niveau du tambour de la coupole. L'ornementation limitée de cette partie par rapport à l'ensemble

²³ Batur, S., "Osmanlı Camilerinde Sekizgen Ayak Sistemi" dans *Anadolu Sanatı Araştırmaları* tome 1 p. 146; Kuban, D., *Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü*, İstanbul 1958; Denny, *op. cit.*, note 21; Otto-Dorn, *op. cit.*, p. 100, 111, 124 photo 51-58.

²⁴ Kuban, D., "An Ottoman Building Complex of the Sixteenth Century The Sokullu Mosque and its dependencies in İstanbul", *Ars Orientalis*, tome 7, p. 19-40; "Les mosquées à coupole à base hexagonal", *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*, 1963 p. 39-41; Öney, *TÇS*, p. 84-85.

de l'édifice, crée déjà une verticalité à cet endroit. Ceci est renforcé par le fait que lorsqu'on pénètre par un des côtés d'un hexagone (cette fois-ci par la porte d'entrée) la distance avec le côté opposé est moindre que la longueur de la diagonale perpendiculaire à la direction d'entrée. En conséquence, dès qu'on entre dans la mosquée on est saisi par une verticalité qui est mise en valeur par le programme décoratif de la paroi. Une telle orientation contre-balance l'élargissement de l'hexagone vers les côtés. En plus ce même mouvement nous amène sous le baldéquin où la disposition rythmique des revêtements de céramique sur les pendentifs agence les mouvements opposés qui s'unifient en dessous de cette coupole centrale. Il en résulte que non seulement les différentes fuites sont contre-balançés mais que tout est centralisé et unifié en dessous de la grande coupole centrale.

L'effet que nous procure l'équilibre visuel entre le décor architectural en céramique et son support dans les Mosquées de Rüstem Paşa et Sokullu Mehmet Paşa perd sa rigueur dans la Mosquée de Selimiye puisque l'espace monumental de l'édifice emporte sur le programme décoratif en céramique (fig. 24). Cependant les principes d'organisation que nous avons observés sur les monuments précédents sont toujours en vigueur.

Une partie rectangulaire en saillie abritant la niche du mihrab apparaît pour la première fois sur la paroi sud de la Mosquée de Selimiye (fig. 26). Elle sera désormais reprise dans les plans des mosquées construites après Selimiye et sa présence sera déterminante pour le programme décoratif des édifices dans le dernier quart du XVIème siècle.

Dans la Mosquée de Selimiye une nouvelle recherche d'organisation des revêtements se manifeste notamment dans le programme décoratif de la loge impériale (fig. 25). Ici la disposition des revêtements apporte une nouvelle signification aux éléments architecturaux du support. Ainsi le programme décoratif des revêtements autour d'une fenêtre surmontée par un *kavsara* sera suffisant pour transformer cet endroit en une paroi du mihrab monumental spécialement construit pour le Sultan. De même les panneaux de couronnement qui surmontent la porte d'entrée (fig. 27) et la fenêtre placée dans l'axe de ce dernier (fig. 28) ainsi que des encadrements et des arcs en céramiques transforment ces éléments architecturaux en une entrée triomphale pour le Sultan. (fig. 29).

Le programme décoratif de ce *mahfil* transforme complètement la structure architecturale de cette partie de l'édifice. Le coin sud-ouest du monument nous montrent les mêmes éléments architecturaux mais cette fois-ci dépourvus de tout décor architectural en céramique (fig. 30) En conséquence, le programme décoratif de ce *mahfil* le distingue dans l'ensemble de la salle de prière. Son entrée privée renforce le caractère autonome et privée de la loge impériale. Cette distinction sera élaborée par la suite au cours du XVIIème siècle et au delà par la juxtaposition des vestibules et des chambres de part et d'autre de cette loge qui est transformée ainsi en appartement privé pour le Sultan. (Les mosquées de Sultan Ahmet 1609-1617 — et Yeni Valide 1597-1664) Ce changement dans le plan des loges impériales implique un changement de mentalité concernant la personnalité du Sultan. En effet à partir de la fin du XVIème siècle les Sultan ottomans ne se montrent pas souvent en public. Il y aura ainsi une rupture des relations entre le souverain et son peuple. La loge impériale de Selimiye qui se distingue de l'ensemble de la salle de prière marque le début de ce changement de mentalité.

La période entre les années 1547 et 1575 est déterminante pour la création d'un style concernant le programme décoratif des édifices de la capitale. Le rôle de Sinan en tant que créateur de ce style est prépondérant puisqu'il n'existe aucune nouvelle recherche dans les programmes décoratifs des édifices à partir de la Mosquée de Selimiye.

Les mosquées construites après 1575 montrent un programme décoratif qui reprend à quelques modifications près le programme décoratif de la Mosquée de Selimiye. C'est ainsi que les divers panneaux à décor floral sont placés symétriquement de part et d'autre du mihrab qui, lui, est placé dans la partie rectangulaire en saillie qu'on trouve sur les parois sud de toutes les mosquées de cette époque [Kılıç Ali Paşa — 1580, (fig. 31); Atik Valide (fig. 32-33) — 1583; Muradiye à Manisa — 1585 (fig. 5, 36); Kadı Asker İvaz Efendi — 1585 (fig. 1); Mehmet Ağa 1585 et Mesih Paşa-1585].

La construction de la plupart de ces mosquées est surveillée par les jeunes collaborateurs de Sinan qui font continuer son style. Les règles et les principes qui sont déjà établis pendant la seconde étape d'évolution au cours du XVIème siècle restent en vigueur. En revanche la diversité des schémas décoratifs employés d'une part et la perfection de la technique de production d'autre part déter-

mineront les caractéristiques de ces revêtements sur un plan unique-ment décoratif et esthétique.

Le programme décoratif des édifices de la région de Diyarbakır se manifeste d'une manière complètement différente de celui des édifices de la capitale. Les Mosquées de Behram Paşa (1564-72) et Melek Ahmet Paşa (1587-91) à Diyarbakır la Mosquée de Salih Bey à Sağman (1565-70) et la Grande Mosquée d'Adana (1512-41) sont couverts des revêtements de céramiques suivant les mêmes principes d'un programme décoratif.

En effet dans tous ces édifices un schéma décoratif couvre uniformément les parois jusqu'à mi-hauteur des fenêtres (fig. 34). La bordure d'encadrement est placée horizontalement à la partie inférieure et supérieure de ces revêtements qui font le tour du bâtiment jusqu'à une certaine hauteur. Le décor architectural en céramique est employé en tant que matériau de lambris qui couvre uniformément les parois. Seul le programme décoratif des *mihrabs* des mosquées de Melek Ahmet Paşa (fig. 35) et celui de la Grande Mosquée d'Adana montrent des modifications d'un programme décoratif des revêtements où le type des schémas décoratifs employés sur ces deux derniers *mihrabs* essaient d'imiter le programme décoratif des édifices de la capitale.

En conséquence les rapports organiques et déterminés si apprécié par le programme décoratif des édifices de la capitale n'existent guère dans les édifices de Diyarbakır. Car le décor architectural en céramique n'emets pas en valeur les éléments architecturaux étant donné que les compositions ne s'adaptent pas à un cadre architectural déterminé. D'ailleurs les panneaux épigraphiques ou floraux qui surmontent les tympanes des fenêtres et des portes dans les édifices de la capitale ne se trouvent guère dans les édifices de Diyarbakır.

Il existe donc à Diyarbakır non seulement une production locale des céramiques, mais encore un programme décoratif qui est caractéristique uniquement pour cette région. Certains schémas décoratifs que nous trouvons dans les mosquées de cette région (Behram Paşa et Melek Ahmet Paşa) sont des imitations des revêtements employés dans les édifices de la capitale; cependant les principes du programme décoratif reste à l'écart de l'organisation du décor architectural des monuments d'Istanbul.

Pour conclure, nous pouvons donc affirmer que le programme décoratif d'un édifice est préétablie en fonction de son plan, en fonction aussi de l'atmosphère qu'on désire créer dans ce monument. Chaque édifice possède une homogénéité stylistique qui lui est propre même du point de vue des thèmes décoratifs employés ainsi que de son programme décoratif.

La naissance et le développement d'un agencement des revêtements de céramique propre aux monuments du XVI^e siècle se fait étape par étape. L'acquisition des nouvelles techniques de production des revêtements et l'enrichissement des thèmes décoratifs créés par les peintres du Palais ont pour résultat le développement autonome de cet art de la céramique en tant qu'un art ornemental.

De son côté le développement de l'architecture ottomane et l'harmonie atteinte entre le plan d'un édifice et sa plastique structurale préparent un support architectural esthétiquement acceptable prêt à recevoir un décor architectural.

L'essor de la construction entraîne une demande non négligeable de revêtements de céramique. Le Palais, fournisseur du travail et la main d'œuvre, facilite toutes les inter-pénétrations des arts sous son contrôle et impose la réalisation des commandes dans les plus brefs délais grâce à son système administratif centralisé. De même, l'architecte en chef de l'Empire est responsable pour la coordination et l'organisation de tous les divers types de travaux nécessaires pour la construction d'un édifice. Par conséquent, les programmes décoratifs élaborés dans les édifices de la capitale au XVI^e siècle suivent une évolution chronologique cohérente du début jusqu'à la fin de ce siècle. Leur réalisation repose sur un travail d'équipe regroupant différentes spécialités. Quant à leur création elle révèle les traits fondamentaux d'une conception rationnelle caractéristique de l'architecture et de la décoration ottomane au XVI^e siècle qui définira un style et un mode palatin dont la diffusion ne se limitera pas aux frontières de l'Empire Ottoman.