

# La traversée des espaces et des temps dans les oeuvres de Abu Rayḥān al-Birūnī, Mīr Ḥaydar et Johannes Vermeer

Olga Hazan

Volume 28, Number 2, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1080022ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1080022ar>

[See table of contents](#)

## Publisher(s)

Institut d'études religieuses de l'Université de Montréal

## ISSN

1188-7109 (print)

1492-1413 (digital)

[Explore this journal](#)

## Cite this article

Hazan, O. (2020). La traversée des espaces et des temps dans les oeuvres de Abu Rayḥān al-Birūnī, Mīr Ḥaydar et Johannes Vermeer. *Théologiques*, 28(2), 210–234. <https://doi.org/10.7202/1080022ar>

## Article abstract

*The present study aims at examining the way in which multiple temporalities, in three sets of works produced in different places between the fourteenth and the seventeenth century, intersect and interweave with each other, crossing texts and images, East and West, and religious and secular themes. With this aim in mind, I shall discuss : (1) a representation of the Prophet Muhammad taken from a fourteenth century illustrated version of Abu Rayḥān al-Birūnī's Chronology of Ancient Nations written in Khwarizm around the year 1000 ; (2) an illustration taken from the Mi'rāj Nāmeḥ of Mīr Ḥaydar, written and illuminated in Hérāt in 1436 ; and (3) three paintings produced by Johannes Vermeer around 1657, in 1668, and in 1669. My objective, here, is not to offer a final interpretation of each of these artworks, but to show the breath, richness and complexity in the way references to time, space and movement interweave and cross each other in these works.*

# La traversée des espaces et des temps

**dans les œuvres de Abu Rayḥān al-Birūnī,  
Mīr Ḥaydar et Johannes Vermeer**

Olga Hazan\*

Professeure associée

Département de sciences des religions

Université de Québec à Montréal

La présente étude consiste à examiner la manière dont trois corpus d'œuvres, composées en différents lieux entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, donnent à voir de multiples temporalités qui se croisent et se conjuguent : entre images et textes, entre Orient et Occident et entre thèmes religieux et thèmes séculiers. Ces trois corpus sont les suivants : (1) une représentation du prophète Muhammad qui illustre, à Tabriz au XIV<sup>e</sup> siècle, un passage des *Vestiges des siècles passés* de Abu Rayḥān al-Birūnī rédigé au Khwarizm vers l'an mille ; (2) une illustration tirée du *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar rédigé et enluminé à Hérāt en 1436 et (3) un ensemble de trois tableaux peints par Johannes Vermeer vers 1657, en 1668 et en 1669. L'objectif, ici, n'est pas d'offrir une interprétation définitive de chacun de ces corpus, mais bien de montrer l'ampleur, la richesse et la complexité des traversées que l'on y voit à l'œuvre, alors que celles-ci impliquent pareillement des références au temps, à l'espace et au mouvement.

Plus précisément, il s'agira d'observer, dans les œuvres qui constituent ces trois corpus, la manière dont s'y croisent et s'y condensent des espaces et des temps divers, tout en montrant comment s'y déploie, similairement dans ces trois cas, une rhétorique proprement picturale. Bien qu'elles semblent à priori étrangères les unes aux autres, ayant été produites en des temps et des lieux distanciés les uns des autres, ces œuvres n'en contribuent pas moins, toutes de la même façon, au fondement d'un discours, théologique et/ou scientifique, selon que les thèmes dont elles traitent sont religieux, séculiers ou mixtes. Nous étudierons la façon dont se constitue ce discours, par des textes et surtout des images, et ce, en portant attention aux stratégies visuelles de ces œuvres, ainsi qu'à leur fortune critique<sup>1</sup>. En somme, nous verrons comment les images à l'étude se constituent à partir d'une sédimentation de sources textuelles, savantes ou légendaires, ces

---

\* Olga Hazan est professeure associée au Département de sciences des religions de l'Université de Québec à Montréal. Ses deux livres les plus récents, parus aux PUM en 2017 et 2020 sous le titre de *Stratégies figuratives dans l'art juif*, portent sur les cycles imagés de quatre *haggadot* sépharades du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Pour un aperçu général d'ordre historiographique et méthodologique, voir Hazan (2019, 51-55).

images offrant à leur tour une interprétation toute particulière, puisqu'elle relève d'un ordre strictement visuel<sup>2</sup>.

## 1 Les calendriers des peuples dans la chronique illustrée d'al-Birūnī

C'est autour de l'an mil que Abu Rayḥān Muḥammad ibn Aḥmad al-Birūnī, né en 973 au Khwarism (dans l'Ouzbékistan actuel), érudit polyvalent et polyglotte, fêru de mathématiques, d'histoire, de géographie, d'astrologie, d'astronomie et de géodésie et auteur de centaines d'ouvrages, dont 70 traités d'astronomie<sup>3</sup> et une étude sur l'astrolabe, publie les *Vestiges des siècles passés* (*Al-Āthār al-bāqiyah 'an al-qurūn al-khāliyah*), une chronique savante où il compare les calendriers de divers peuples, persans, juifs, arabes, grecs et autres<sup>4</sup>. De cette chronique touffue, composée à Gurgan et dédiée à Qabus, monarque de l'État Ziyaride, subsistent au moins deux copies, transcrites plus tardivement et accompagnées d'illustrations. La première copie fut produite à Tabriz, vers 1307-1308 (ms. Arab 161, Edinburgh University Library), tandis que la seconde, qui lui est très semblable, proviendrait, d'après le site de la BnF, d'un lieu inconnu et daterait de 1501-1600<sup>5</sup> (ms. Arabe 1489, BnF, Paris)<sup>6</sup>.

Parmi les 25 images qui illustrent chacun de ces deux manuscrits – où sont évoqués le manichéisme, le bouddhisme, le judaïsme, le christianisme et l'islam –, la première mérite que l'on s'y attarde, puisqu'elle comporte plusieurs condensations et déplacements dans l'espace et le temps. Cette image, très similaire dans les deux versions (Arab 161, folio 6v [fig. 1] et Arabe 1489, folio 5v [fig. 2]), illustre un passage où al-Birūnī – qui n'avait pas prévu d'images dans sa chronique – évoque le moment où le prophète Muhammad, alors qu'il prononce son sermon d'adieu lors de son pèlerinage à Médine, interdit l'intercalation d'un mois supplémentaire dans l'année lunaire, intercalation pratiquée jusqu'alors, entre autres, par les musulmans comme par les juifs.

Avant de commenter ces deux versions picturales du passage en question dans le texte de Abu Rayḥān al-Birūnī, il nous faut dire quelques mots

<sup>2</sup> Sur l'idée d'une « pensée figurative », voir l'incontournable réflexion de Francastel (1967, 23-50).

<sup>3</sup> Gafourov nous apprend aussi qu'al-Birūnī fut l'auteur de la première mappemonde construite en Asie centrale. Voir Gafourov (1974, 8 et 6).

<sup>4</sup> Voir l'édition anglaise de Sachau (1969 [1879]) et la version arabe d'al-Birūnī (2001–édition Azkāei).

<sup>5</sup> Selon Blochet (1926, 58-60), cette copie aurait été illustrée au Caire au XVII<sup>e</sup> siècle; c'est aussi l'opinion de Arnold (Arnold et Nicholson 1922, 6-7), celle de Boilot (1974, 11) et celle de Hillenbrand (2000, 129), qui lui attribue pour sa part une provenance ottomane. Sur les différentes copies du texte, voir Soucek (1975, 156-157) et l'édition de Azkāei de la chronique d'al-Birūnī (2001, 897-900).

<sup>6</sup> Merci à Sheila Noble, responsable de la bibliothèque de l'Université d'Édimbourg, et à Laurent Hélicher, conservateur en chef des manuscrits orientaux à la BnF, de m'avoir donné accès à ces manuscrits.

sur le thème dont il traite ici, soit celui du « discours d'adieu » du prophète Muhammad. Dans son article consacré à ce sujet, Alfred-Louis de Prémare (2001, 301-330) identifie de prime abord la fonction de ce discours, constitué à partir de brèves harangues prononcées à différents moments de son pèlerinage, harangues où sont abordés « un certain nombre de sujets de nature rituelle, sociale ou éthique à propos desquels le prophète se pose solennellement et véritablement en fondateur, abolissant certaines pratiques, en établissant d'autres et voulant, peu avant sa mort, faire passer l'essentiel de son message à sa communauté » (de Prémare 2001, 301). Son hypothèse énoncée, de Prémare identifie plusieurs sources à partir desquelles se sont constituées différentes versions du « discours d'adieu », dont deux sources retiennent son attention, soit celle de Ibn Ishāq transmise par Ibn Hichām et celle de Ṭabarī dans sa *Chronique* intitulée *Histoire des Envoyés de Dieu et des rois*<sup>7</sup>. En conclusion, l'auteur résume, en quelques lignes, le contexte dans lequel se constitue ce « discours d'adieu », après la disparition de Muhammad :

Le DA s'inscrit dans le contexte de la société arabe au septième siècle. Il re-façonne en vue d'un usage communautaire spécifique des lois et des polémiques que l'on retrouve ailleurs (interdits alimentaires, rites de pureté, choix d'un calendrier, etc.). En reprenant ces matériaux, en les sélectionnant et en les organisant, les auteurs des corpus des *Hadīt* et des traditions biographiques de Mahomet comme les collectionneurs et rédacteurs du Coran ne faisaient pas seulement œuvre littéraire. Ils mettaient en place une théologie et des institutions susceptibles de donner une assise à la nouvelle communauté face aux communautés concurrentes. (de Prémare 2001, 328)

En ce qui concerne la composition visuelle de cet épisode, laquelle nous intéresse ici en particulier, elle surgit dans le texte, et ce, pareillement dans les deux versions de la chronique d'al-Birūnī conservées à l'Université d'Edinburgh et à la BnF, au moment où Muhammad, la sourate 9,37 de l'interdit du mois intercalaire lui étant révélée<sup>8</sup>, annonce que « Le temps est retourné comme son apparence [la composition des fig. 1 et 2 est insérée ici] le jour où Dieu créa les cieux et la terre<sup>9</sup> ». Étant intégrée dans le texte immédiatement après l'expression « son apparence » (*hay'atīhi*) – laquelle ne figure ni dans la traduction anglaise de Sachau (1969), ni chez les auteurs qui s'y fient –, l'image voit ici sa fonction visuelle considérablement renforcée<sup>10</sup>, à cause de la résonnance qu'elle crée par rapport à ce texte, mais aussi parce

<sup>7</sup> Voir Ibn Hichām (2004, 395-307), Ṭabarī (2002, 645-646), ainsi que de Prémare (2001, 302).

<sup>8</sup> Cette sourate stipule que « Dieu ne guide pas le peuple des dénégateurs ».

<sup>9</sup> Ma traduction. Cette portion de phrase, qui précède l'image, se lit comme suit : « Inna-zzamāna istadāra kahay'atīhi » (al-Birūnī 2001, 16-17 – édition Azkāei). Chez Sachau (1969), ce passage se trouve aux pages 14-15.

<sup>10</sup> Notons que l'illustrateur de la version de la BnF a respecté ce découpage à la fin de la ligne, alors que le début de cette même ligne est différent de celui dans la version d'Edinburgh.

qu'elle offre, de manière audacieuse, la possibilité d'associer l'envoyé de Dieu à l'époque originelle de la création de l'univers.

Cette image, qui traverse et condense des temps très éloignés, représente ainsi un moment fondateur dans l'histoire de l'islam. Elle répond en outre, comme l'ont montré Priscilla Soucek (1975) et Robert Hillenbrand (2000), à un besoin plus ponctuellement propre à la conjoncture de la commande de la première de ces deux versions illustrées (ms. Arab 161) de la chronique d'al-Birūnī à l'époque ilkhanide<sup>11</sup>. De cela témoigne, par exemple, le fait que Muhammad soit représenté ici, non pas à l'extérieur et en habit blanc, comme lors de son pèlerinage à Médine (présume-t-on), mais vêtu de bleu, à l'intérieur d'une mosquée. De telles condensations et traversées dans l'espace et le temps, comparables à celles qui seront évoquées au sujet des tableaux de Vermeer, se retrouvent aussi dans ma prochaine étude de cas.

## 2 La rencontre des prophètes à la Mosquée de Jérusalem

Qu'elles soient savantes ou légendaires, les chroniques des peuples, des prophètes et des rois, composées en Orient, tendent à montrer l'islam à la fois comme ressemblant et distinct par rapport à d'autres confessions plus anciennes. C'est le cas dans l'image que nous venons d'observer, où tous les personnages sont coiffés d'une auréole, mais où quelques attributs les distinguent néanmoins les uns des autres (Hazan 2011, 123-124). C'est également le cas dans le folio 7r du *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar<sup>12</sup> [fig. 3], où l'on voit Muhammad qui guide la prière dans la Mosquée de Jérusalem en présence, notamment, d'Abraham, de Moïse et de Jésus, représentés à droite dans la composition, en vert, brun et turquoise. Notons déjà que le choix de cette ville permet d'associer efficacement Muhammad à ses devanciers dans le monothéisme, Moïse et Jésus ayant tous deux marqué Jérusalem de leur présence.

Dans la légende du *mi'rāj*, le prophète Muhammad s'élève vers les cieux, emmené de nuit par l'ange Gabriel sur sa mule Boraq, pour aller rencontrer ses prédécesseurs<sup>13</sup>, puis Dieu lui-même, qui lui confiera la tâche de veiller à ce que sa communauté effectue la prière cinq fois par jour. Cette

<sup>11</sup> Soucek (1975, 102-107); Hillenbrand (2000, 131). Voir aussi Hazan (2011, 138-141). Sur la figuration de Muhammad de manière générale, voir les travaux de Gruber, en particulier Gruber (2018) où elle met en contexte les représentations diverses du prophète de l'islam produites à partir du XIII<sup>e</sup> siècle : Muhammad en roi assis sur son trône; les épisodes narratifs; les visions mystiques; les peintures safavides / l'iconographie *shi'ite*; la figure de dévotion dans l'art ottoman et le Muhammad moderne.

<sup>12</sup> BnF, Supplément turc 190, folio 7r. Voir Séguy (1977). Sur le *mi'rāj*, voir, notamment : Gruber (2005); Ben Cheikh (1993, 99-105); Ben Cheikh (1988); Amir-Moezzi (1996). Voir aussi Hazan (2011, 144-146).

<sup>13</sup> Dans le *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar, il y rencontre, notamment : Adam au premier ciel; Zacharie et Jean au deuxième; Jacob, Joseph, David et Salomon au troisième; Ismaël, Isaac, Aaron et Loth au cinquième; Moïse, Noé et Idriss au sixième et Abraham au septième. Étant donné que Muhammad décline son identité à chaque étape, on considère cette légende comme liée au début de sa mission prophétique.

légende, qui comprend plusieurs récits miraculeux, se constitue à partir de trois types de sources : (1) le *Qur'ān*, soit la sourate 17 à laquelle ont été associées les sourates 81 et 53, (2) de nombreux *ḥadīths*, compilés et rapportés en diverses versions, entre le VIII<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle, par Ibn Ishāq (recensé par Ibn Hishām), Ibn Sa'ad, Bukhāri et Ṭabarī, notamment<sup>14</sup>, et (3) des légendes populaires.

Dans un article paru en 2003, Angelika Neuwirth note que la prière, qui constitue le point d'aboutissement de la sourate 17, et ce, de manière unique dans le *Qur'ān*, permet, dans le cadre de la légende du *mi'rāj*, de ritualiser le passage d'un univers profane à un univers sacré. La référence au rituel de la prière, qui s'amorce par le positionnement du corps vers la *qibla* – positionnement que Neuwirth associe au voyage de Muhammad vers Jérusalem – lui paraît d'autant plus important qu'il marque aussi la constitution d'une communauté de culte. Muhammad apparaît ainsi comme le fondateur d'une communauté en possession à la fois d'un livre et d'un culte cérémonial, cette fondation s'effectuant en outre par le biais d'une étroite association avec Moïse (ici *Mūssā*), puisque Muhammad et lui se font écho et se complètent dans les versets 2-111 (Neuwirth 2003, 376-407).

La légende du *mi'rāj* comprend divers types de déplacements en lien avec l'espace et le temps. L'espace, d'abord, constitue le sujet même du récit, Muhammad se déplaçant d'un sanctuaire à l'autre, puis de la terre au ciel, pour ensuite revenir à son lieu de départ. On voit aussi à l'œuvre, dans les sources à la base de cette légende : un déplacement des lieux évoqués (le protagoniste peut partir de La Mecque ou de Jérusalem, et arriver à la Ka'ba céleste ou à Jérusalem), une modification de la trajectoire accomplie (de l'horizontale à la verticale) et une modification de la direction empruntée par le protagoniste (descendante à ascendante, selon qu'il s'agit de Dieu ou de Muhammad<sup>15</sup>). Le temps y prend aussi diverses formes, comme la vitesse relative à laquelle s'effectue le parcours du protagoniste, qui, au moment de son départ, renverse une cruche qu'il rattrape à son retour, avant qu'elle n'ait le temps de tomber à terre, ou la manière dont le présent englobe le passé et le futur dans les épisodes décrits ou dépeints. De façon générale, ces diverses modulations confèrent un pouvoir accru au protagoniste du récit, lequel se voit en mesure de traverser l'espace et le temps, alors qu'il a le privilège de visiter ponctuellement le paradis et l'enfer, ainsi que Dieu lui-même.

Dans le *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar, conservé à la BnF, les époques et les cultures se mêlent au texte et à l'image, tandis que sur ses pages, plusieurs langues se côtoient. Ce manuscrit timuride, composé à Hérāt en 1436, fut rédigé en turc oriental à partir d'un original arabe et calligraphié en écriture ouïgoure, laquelle s'accompagne de notes explicatives en arabe et en turc, ainsi que de vestiges de légendes en persan (Séguy 1977, 8). On y voit

<sup>14</sup> Ces auteurs présentent chacun diverses versions. Pour Ibn Ishāq et Bukhāri, voir Ibn Hishām (2004) et El-Bokhāri (1977). Pour Ṭabarī, voir Ṭabarī (s.d., 424-435) et Renaud (1987, 267-290).

<sup>15</sup> Voir Busse (1991, 1-40) et van Ess (1996, 27-56). Voir aussi van Ess (1999, 47-62).

aussi, entourés de ces diverses écritures, toutes sortes de personnages fabuleux, provenant d'époques et de cultures diverses, qui se rencontrent dans les cieux et les enfers. Plus précisément, dans l'image du folio 7r qui nous intéresse ici [fig. 3], c'est Muhammad, placé au centre de la composition, qui guide la prière dans la Mosquée de Jérusalem, tout en guidant également ses prédécesseurs, Abraham, Moïse et Jésus. Cette image assure ainsi trois idées, en continuité avec la légende du *mi'rāj* et en continuité avec ses trois types de sources évoquées ci-dessus (une sourate coranique, des *ḥadīths* et une légende populaire), soit : l'idée d'un déplacement à la fois géographique et temporel, celle d'une condensation de plusieurs temps et lieux et, enfin, l'idée de la constitution d'une communauté de culte telle qu'évoquée par Angelika Neuwirth (2003, 376-407, en particulier 399). Cette communauté de culte rappelle précisément les destinataires du « discours d'adieu » de Muhammad, dont le récit, multiforme, découle pareillement de diverses sources (*Qur'ān*, *ḥadīths* et biographies du prophète Muhammad), tel que noté par de Prémare (2001, 328).

Dans ces deux cas, la « communauté de culte » associée aux récepteurs de ces deux corpus visuels implique, à l'évidence, la présence de Dieu, à la fois comme protagoniste de ces récits – que l'on pourrait qualifier de « cosmiques » – et comme destinataire du culte en question. Dieu, comme nous l'avons vu, est implicitement présent dans le premier des 25 folios illustrés dans les versions de la chronique d'al-Birūnī conservées à Edinburgh [fig. 1] et à la BnF [fig. 2]. Dans le *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar, sa présence est plus tangible, notamment dans le folio 44r, où Muhammad, après un long voyage dans l'espace et le temps, est représenté agenouillé, en adoration devant Dieu, dont il aurait entendu la voix et vu le Trône « tout en clarté, soutenu par quatre anges<sup>16</sup> ».

### 3 De l'intime au cosmique chez Johannes Vermeer

Quiconque s'intéresse à la représentation des temps multiples sera comblé à la vue de certains tableaux de Vermeer, dont sa *Jeune fille lisant une lettre* peint vers 1657 [fig. 4], puisqu'y sont évoqués : le temps de l'écriture, puis de la lecture de la lettre par la jeune fille et le temps qui sépare ces deux moments, le temps qu'elle aura partagé plus anciennement avec son auteur.e et que la lettre remémore peut-être, le temps passé depuis la réception de cette lettre, apparemment défraîchie, le temps à venir de la tombée de la nuit, que rappellent la lumière et le rideau rouge à la fenêtre, et le temps plus long, mais tout aussi inéluctable, où s'abîmeront les fruits renversés sur le tapis, et où sera soustrait à nos regards ce que nous voyons encore, grâce au rideau ouvert à l'avant-plan droit de la composition. Tous ces éléments donnent au cadre dans lequel s'inscrit la jeune fille un aspect éphémère – et sans doute illusoire aussi, comme le reflet décalé de son visage sur le pan extérieur de la vitre ouverte –, éphémère parce qu'il suffirait, en bref, que la nuit tombe ou

<sup>16</sup> BnF, Supplément turc 190, folio 44r. Voir Séguéy (1977, pl. 38 et sa légende au verso).

que l'un des deux rideaux soit tiré pour que toute la scène se perde à notre vue, comme se perdront les fruits et le temps du partage évoqué par la présence de la lettre<sup>17</sup>.

Au sujet de ce tableau, Daniel Arasse identifie ce qu'il appelle le « mystère de Vermeer », lequel se fonde, selon lui, non seulement sur un secret (soit le fait que le rideau soit tiré jusqu'à l'endroit très précis du point de fuite de la construction géométrique, indiquant donc que « nous ne voyons pas tout, que nous voyons du caché »), mais aussi sur « une véritable théorie de la peinture<sup>18</sup> ». Si Arasse dit vrai, ce tableau, qui invite ses destinataires à réfléchir à des espaces et des temps habités exclusivement par de simples mortels, contribuerait au fondement d'un discours esthétique, plutôt que théologique, comme c'est le cas pour les deux exemples évoqués jusqu'ici.

Contrairement à la *Jeune fille lisant une lettre*, où Vermeer nous plonge dans un espace intime, son tableau intitulé *l'Astronome*, daté de 1668 et conservé au Louvre depuis 1983 [fig. 5], renvoie à de vastes univers, et ce, à partir de quelques objets d'exploration scientifique dont James Welu a identifié les sources. Ces objets sont : un globe céleste dessiné par Jodocus Hondius en 1600, où l'on peut voir diverses constellations, incluant la Grande Ourse à gauche, le Dragon et Hercule au centre et la Lyre à droite ; un astrolabe placé devant le globe, qui sert à mesurer l'emplacement des astres dans le ciel ; un livre posé sur la table, que Welu a reconnu comme l'édition de 1621 de l'étude d'Adriaen Metius sur l'astronomie et la géographie, ouvert ici au début du livre III qui traite de l'observation des étoiles avec un schéma d'astrolabe à roues inventé par Metius (Welu 1986 et 1975) ; un compas ; un planisphère céleste suspendu sur l'armoire et, enfin, la représentation d'un *Moïse sauvé des eaux*<sup>19</sup> dont l'éventuel tableau original n'a pas été identifié.

Le tableau intitulé *le Géographe*, peint par Vermeer [fig. 6] en 1669<sup>20</sup> comme pendant de *l'Astronome*, tel que l'a démontré Welu, comprend des objets qui renvoient pareillement à de multiples temps ou lieux, soit : un globe terrestre de 1618 dessiné aussi par Hondius, accompagné de quelques livres et tourné de manière à montrer l'océan Indien ; une carte des côtes maritimes d'Europe de Willem Jansz Blaeu de 1600, servant à orienter les navigateurs et où paraissent les emblèmes de l'Espagne, de la France et de l'Allemagne (le globe et la carte d'origine s'intitulent respectivement *Orientalis Oceanus* et *Oceanus Occidentalis* [Liedke 2008, 150]) ; trois autres

<sup>17</sup> Bien qu'elle s'intéresse au « phénomène du temps » chez Vermeer, Netta (1998, 261) ne voit que « des permanences temporelles » dans ce tableau, n'y percevant pas une suite de moments successifs.

<sup>18</sup> Arasse (2004, 140-141). Sur Vermeer, voir aussi Arasse (1993).

<sup>19</sup> Sans nous attarder à savoir si la référence à Moïse comporte ici une dimension morale ou pas, notons la présence de deux nus qui renvoient encore à d'autres temps ou lieux ; celui de gauche, vu de dos, pourrait être Neptune, comme dans le *Moïse sauvé des eaux* de Poussin (Louvre, 1638). Sur cette thématique, voir Vergara (1998) et Somon (2001).

<sup>20</sup> Pour les dates, voir Liedke (2008, 150).

cartes (une sur la table et deux à terre) et, enfin, des instruments, y compris un compas placé ostensiblement dans la main droite du personnage (j'y reviendrai), une équerre et une arbalétrille pendue à la fenêtre. Welu établit en outre des correspondances entre les deux tableaux. Par exemple, le *Moïse sauvé des eaux* dans l'*Astronome* équivaldrait à la carte maritime dans le *Géographe*<sup>21</sup>, cette association permettant de donner aux sujets représentés une envergure temporelle et spatiale considérable, puisqu'elle embrasse deux univers aquatiques de provenance et de nature très diverses, soit : une carte maritime et un épisode crucial de la vie de Moïse tiré du Premier Testament.

Alors que Welu reconnaît précisément tous ces objets, les tentatives des auteurs pour identifier les deux protagonistes représentés dans ces tableaux demeurent infructueuses, sans doute parce qu'ils cherchent à les associer à de réels individus qui auraient vécu dans l'entourage du peintre. Sachant que pour configurer ses personnages, Vermeer s'est servi, dans au moins deux tableaux (*l'Art de la Peinture* et *l'Allégorie de la Foi*), de l'*Iconologia* de Cesare Ripa dont une traduction néerlandaise est parue à Amsterdam dès 1644, on peut envisager la possibilité que des emblèmes de Ripa aient pu lui servir aussi pour la composition de l'*Astronome* et du *Géographe*, peints durant les mêmes années (1666-1670).

De fait, on trouve illustrés, dans plusieurs éditions de l'*Iconologia*, les emblèmes de Cosmographie, Astronomie, Astrologie et Géographie. Dans les éditions amsteldamoise et parisienne de 1644, Cosmographie, plutôt que Astrologie ou Astronomie [fig. 7a et 7b], tient un astrolabe semblable à celui identifié par Welu dans l'*Astronome* de Vermeer. Cette parenté se voit confirmée par la légende de Cosmographie<sup>22</sup>. Dans une édition imprimée à Londres par Benj. Motte en 1709, c'est encore Cosmographie qui évoque « l'Astronome » de Vermeer. L'emblème de Géographie ne laisse pour sa part aucun doute, malgré la date tardive de cette édition, quant au fait que Vermeer s'en est servi pour son personnage du *Géographe*, qu'il a représenté penché, de trois-quarts et le compas à la main, soit de façon assez fidèle pour que l'on puisse reconnaître sa source [fig. 8]. À ce sujet, rappelons que les traces d'un *pentimento* semblent indiquer que Vermeer aurait initialement représenté la tête du personnage baissée<sup>23</sup>, comme chez Ripa.

<sup>21</sup> Welu (1975, 544 et 543) ; Welu (1986, 263 et 267). Sur Moïse, voir Welu (1986, 266-267) et Liedke (2008, 150-152). Sur le concept de sciences au xvii<sup>e</sup> siècle et le regard porté alors sur le passé, voir van Berkel (2001, 131-139).

<sup>22</sup> « La Cosmographie, ainsi appelée, pource qu'elle se propose pour but la description du monde, a pour symbole une vieille femme, vestüe d'une Robe bleue, semée d'Estoiles, ayant d'un costé le Globe du Ciel, de l'autre celuy de la Terre, & en ses mains deux différents Instrumens de Mathematique, dont le principal est une Astrolabe. [...] » (Ripa 1644, 190). Pour l'édition parue à Amsterdam en 1644, voir le site du Sterling and Francine Clark Art Institute Library. Pour l'édition parue à Londres en 1709, voir le site de l'Université de l'Illinois. Pour d'autres éditions, voir le Laboratorio di metodologia informatica per la storia dell'arte Limes.

<sup>23</sup> Voir Wheeloock et Ben Broos (1995, 170). Les auteurs notent aussi que le personnage est entouré d'objets cartographiques. Voir aussi Welu (1975, 540).

En définitive, bien que Welu considère les titres donnés à ces deux tableaux comme appropriés, l'*Astronome* devrait sans doute s'intituler *Cosmographie*, et son pendant *Géographie*, puisque ces personnages incarnent non pas des individus en particulier, mais des activités liées à l'étude des univers célestes, terrestres et marins.

Retenons, enfin, que l'on voit dans ces deux tableaux des activités scientifiques qui s'inscrivent dans des espaces et des temps pour le moins vastes, incluant l'Orient et l'Occident, les terres, les mers et les cieux, le passé biblique et le XVII<sup>e</sup> siècle des Pays-Bas ; on y voit aussi, transmis et véhiculés par les gravures de Ripa, des personnages emblématiques émanant de traditions artistiques qui remontent à l'Antiquité égyptienne, grecque, romaine et italienne moderne<sup>24</sup>. Sachant que l'*Astronome* et le *Géographe* de Vermeer forment une paire, on pourrait également en observer les variations et les mouvements<sup>25</sup>. Notons ainsi la posture des deux personnages, tous deux en suspens et sur le point de se redresser, et leurs angles de vue divergents, comme chez Ripa (où la tête de *Cosmographie* est de profil<sup>26</sup> et le corps de *Géographie* de trois-quarts), ce qui donne l'impression d'un pivotement entre les deux. Notons aussi l'attitude du *Géographe*, qui réfléchit, le regard absorbé vers la fenêtre et, surtout, la main tendue de l'*Astronome* qui semble totalement happé, quant à lui, par le globe céleste qu'il s'apprête sans doute à faire tourner. Ces mouvements mettent en évidence l'activité cérébrale des chercheurs néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle, à laquelle correspondraient les mouvements cosmiques qu'ils étudient et qui embrassent, sur les fondements d'un passé lointain et cosmopolite, les terres, les mers et les cieux<sup>27</sup>.

Comparés à nos exemples précédents, où l'on voit aussi des personnages qui traversent ou condensent des espaces et des temps multiples, les tableaux de Vermeer se démarquent par la place minime qu'ils accordent à la présence divine, alors que les humains eux-mêmes y manipulent divers instruments, y compris le globe céleste qui capte entièrement l'attention de l'*Astronome*. Notons cependant que le discours d'adieu du Prophète n'est pas moins conséquent que l'intervention de l'*Astronome* sur le globe céleste – tous deux ayant de surcroît la main droite tendue vers l'avant – étant donné que ce discours permet à Muhammad de justifier l'instauration d'un changement important par rapport à l'usage du calendrier juif. Remarquons enfin que le personnage de Moïse apparaît aussi bien dans le folio 7r du *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar que dans le tableau de l'*Astronome* de Vermeer. À première vue, Moïse semble plus présent dans le *Mi'rāj Nāmeḥ*, où il accompagne Muhammad dans sa prière, mais le choix que fait Vermeer d'associer un Moïse sauvé des eaux à une fenêtre, un globe céleste et un

<sup>24</sup> C'est ce qu'indique la page couverture de l'édition de l'*Iconologia* parue à Londres en 1709.

<sup>25</sup> Pour un cas semblable, voir l'étude de Marin (1983) sur les autoportraits de Poussin peints aussi à un an d'écart (1649 et 1650). Sur l'agencement des temporalités dans des cycles imagés, voir aussi Hazan (2017 et 2020).

<sup>26</sup> Voir l'édition parisienne de 1644.

<sup>27</sup> En ce sens, le mouvement opère aux niveaux du microcosme et du macrocosme.

astrolabe, objets qui entourent pareillement le personnage de l'Astronome, n'en demeure pas moins significatif.

#### 4 La traversée des espaces et des temps

En tenant compte des divers temps et lieux qui se croisent entre images et textes, nous avons pu, dans trois études de cas datant des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, naviguer dans les océans, examiner les astres, étudier les calendriers et nous élever dans les cieux à la rencontre de prophètes bibliques et coraniques. Observés simultanément, ces trois corpus d'images, qu'ils soient issus d'Orient ou d'Occident, qu'ils émanent d'un discours savant ou légendaire, ou d'un discours à la fois savant et légendaire, nous offrent pareillement l'occasion d'une traversée dans l'espace et le temps. Ce faisant, ils nous montrent la richesse et la complexité des œuvres d'art dont la fonction, qu'elle soit religieuse ou séculière, ne peut se limiter à simplement illustrer des textes ou des contextes.

Plus précisément, nous avons observé des stratégies rhétoriques propres à chacune de ces études de cas, ou bien communes à deux ou trois d'entre elles. Dans les deux illustrations tardives des *Vestiges des siècles passés* de Abu Rayḥān al-Birūnī, nous avons vu que le recours à la thématique du « discours d'adieu » de Muhammad résulte d'un processus de sédimentation qui, comme l'a montré Alfred-Louis de Prémare, témoigne d'une volonté « de mettre en place une théologie et des institutions susceptibles de donner une assise à la nouvelle communauté face aux communautés concurrentes » (de Prémare 2001, 328).

Dans le folio 7r du *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar, nous avons vu comment l'image renforce la fonction du texte, lequel évoque un des fondements de l'islam, puisqu'il retient de la sourate 17 le passage d'un univers profane à un univers sacré, comme l'a montré Angelika Neuwirth. Plus précisément, dans l'illustration de Mīr Ḥaydar, nous avons vu que la condensation des espaces et des temps confère au prophète de l'islam un rôle essentiel, puisque c'est lui qui guide la prière, en tant que successeur de Moïse et de Jésus, dont il clôt le cycle des révélations.

Qu'il s'agisse du « discours d'adieu » de Muhammad, ou de la prière institutionnalisée en présence de ses prédécesseurs, dans les deux cas, le texte qu'il prononce constitue un message, adressé tantôt à ses semblables et tantôt à Dieu lui-même, ce message permettant de surcroît de transformer des récits imagés en rituels religieux. En observant les tableaux de Johannes Vermeer, en revanche, nous avons vu que sa *Jeune fille lisant une lettre* constitue, pour Daniel Arasse, « une véritable théorie de la peinture », tandis que ses emblèmes de Cosmographie et Géographie comportent des personifications – telles celles reproduites dans *Iconologia* de Cesare Ripa – qui semblent participer au mouvement du cosmos dans lequel ils gravitent.

Dans ces trois cas, la condensation et la manipulation des temps jouent un rôle essentiel, puisque ces stratégies contribuent à constituer les

fondements d'un discours autant théologique que scientifique. Le personnage central de Muhammad, dans les deux premiers cas de figure, sert de pivot entre passé, présent et futur, alors qu'il transmet un message à une communauté de croyants qui rendent hommage à Dieu, tandis que la paire que constitue le Cosmographe et le Géographe de Vermeer donne à voir des savants qui cogitent et se meuvent dans un vaste univers, lui aussi en mouvement, mais où Dieu occupe une place de moindre importance. Nos trois corpus de textes et d'images ont pour point commun, dans tous les cas, la dimension universelle du monde dans lequel gravitent des protagonistes qui se caractérisent – fussent-ils les auteurs ou les héros de ces textes et de ces images – par leur polyvalence et par leur envergure multidisciplinaire.

Tout en exposant les similarités entre les compositions de ces trois corpus, nous avons révélé, de manière inédite, au moins deux stratégies que l'on y voit à l'œuvre : (1) Vermeer s'est inspiré des emblèmes de Ripa pour au moins un de ses personnages savants, auquel ils donnent une envergure considérable du point de vue des lieux, des temps et des cultures auxquels ils l'associent ; (2) la représentation imagée du « discours d'adieu » de Muhammad, dans la chronique d'al-Birūnī, met en évidence la dimension visuelle de cette représentation, tout en associant, encore plus efficacement que le texte, l'envoyé de Dieu à l'époque originelle de la création de l'univers.

## Références

- AL-BIRŪNĪ, Abu R. M. ibn A. (2001), *Al-Āthār al-bāqiyah 'an al-qurūn al-khāliyah*, édité et annoté par P. AZKĀEI, Tehran, Miras-e Maktub (texte arabe).
- AMIR-MOEZZI, M. A. (1996), dir., *Le voyage initiatique en terre d'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Leuven / Paris, Peeters.
- ARASSE, D., « Vermeer fin et flou », dans *Histoires de peintures*, Paris, France Culture / Denoël, 2004, p. 135-144.
- ARASSE, D., *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993.
- ARNOLD, T. W. et R. A. NICHOLSON (1922), dir., *A Volume of Oriental Studies Presented to Edward G. Browne on his 60th Birthday*, London, Cambridge University Press.
- BEN CHEIKH, J. E. (1988), *Le Voyage Nocturne de Mahomet*, composé, traduit, présenté par J. E. BEN CHEIKH, suivi de *L'aventure de la parole*, Paris, Éditions Imprimerie Nationale.
- \_\_\_\_\_ (1993), « Mi'radj », dans *Encyclopédie de l'islam*, tome VII, Paris, Maisonneuve et Larose / Leiden, Brill, p. 99-105.
- BERKEL, K. VAN (2001), « Vermeer and the Representation of Science », dans W. E. FRANITS, dir., *The Cambridge Companion to Vermeer*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 131-139.

- BOBODJAN, G. (1974), « Il y a mille ans, en Asie centrale, un esprit universel », *Le courrier de l'Unesco*, 27 (juin), p. 4-8.
- BLOCHET, E. (1926), *Les enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Éditions de la Gazette des Beaux-arts.
- BOILOT, J. (1974), « La longue odyssée. Sur les pas d'un savant dans un monde en effervescence », *Le courrier de l'Unesco*, 27 (juin), p. 10-16.
- EL-BOKHÂRI (1977), *Les traditions islamiques*, trad. avec notes et index par O. HOUDAS et W. MARÇAIS, 4 vol., Paris, A. Maisonneuve.
- BUSSE, H. (1991), « Jerusalem in the Story of Muhammad's Night Journey and Ascension », *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 14, p. 1-40.
- ESS, J. VAN (1996), « Le *Mi'raj* et la vision de Dieu dans les premières spéculations théologiques en islam », dans M. A. AMIR-MOEZZI, dir., *Le voyage initiatique en terre d'islam. Ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Louvain / Paris, Peeters, p. 27-56.
- \_\_\_\_\_ (1999), « Vision and Ascension. Surat al-Najm and its Relation with Muhammad's *mi'raj* », *Journal of Qur'anic Studies*, 1, p. 47-62.
- FRANCASTEL, P. (1967), *La figure et le lieu. L'ordre visuel au Quattrocento*, Paris, Gallimard.
- GRUBER, C. (2018), *The Praiseworthy One. The Prophet Muhammad in Islamic Texts and Images*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_ (2005), *The Prophet Muhammad's Ascension (Mi'rāj) in Islamic Art and Literature, ca. 1300-1600*, dissertation doctorale, University of Pennsylvania.
- HAZAN, O. (2011), « Entre l'auréole, le voile et la flamme, les métamorphoses corporelles du Prophète dans des manuscrits arabes, persans et turcs (XIV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », dans O. HAZAN et J.-J. LAVOIE, dir., *Le Prophète Muhammad. Entre le mot et l'image*, Montréal, Fides, p. 115-147.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Stratégies figuratives dans l'art juif. Étude de trois haggadot sépharades du XIV<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Art +).
- \_\_\_\_\_ (2019), « Temps du récit, temps des images » dans *Louvre Abu Dhabi*, 3 volumes (français, anglais et arabe), Paris, Skira / Louvre Abu Dhabi, p. 50-55 de la portion intitulée « Temps, histoire, mémoire ».
- \_\_\_\_\_ (2020), *Stratégies figuratives dans l'art juif. Autour de Moïse. Le cycle imagé de la haggadah de Castille (ms. Oriental 2737, ca. 1300)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (« Art + »).

- HILLENBRAND, R. (2000), « Images of Muhammad in al-Biruni's *Chronology of Ancient Nations* », dans R. HILLENBRAND, dir., *Persian Painting from the Mongols to the Qajars. Studies in Honour of Basil W. Robinson*, London, I. B. Tauris, p. 129-146.
- IBN HICHÂM (2004), *La biographie du prophète Mahomet / épitomé ou abrégé*, texte traduit et annoté par W. ATALLAH, Paris, Fayard.
- LIEDKE, W. (2008), *Vermeer, tout l'œuvre peint / trad. par Marc PHÉLINE*, Anvers, Ludion.
- MARIN, L. (1983), « Variations sur un portrait absent. Les autoportraits de Poussin 1649-1650 », dans M. FOUCAULT, dir., *L'autoportrait*, Paris, PUF, p. 87-107.
- NETTA I. (1998), « The Phenomenal of Time in the Art of Vermeer », dans I. GASKELL et M. JONKER, dir., *Vermeer Studies*, New Haven and London, Yale University Press, p. 257-263.
- NEUWIRTH, A. (2003), « From the Sacred Mosque to the Remote Temple. Surat al-Isra between Text and Commentary », dans J. DAMMEN MCAULIFFE, B. D. WALFISH et J. W. GOERING, dir., *With Reference for the Word. Medieval Scriptural Exegesis in Judaism, Christianity and Islam*, Oxford, Oxford University Press, p. 376-407.
- PRÉMARE, A. L. DE (2001), « Le discours testament du prophète de l'islam selon la *Sīra* d'Ibn Hišām », dans F. SANAGUSTIN, dir., *Paroles, signes, mythes. Mélanges offerts à Jamel Eddine Bencheikh*, Damas, Institut français d'études arabes de Damas.
- RENAUD, É. (1987), « Le récit du *Mira'j*. Une version arabe de l'Ascension du Prophète, dans le *Tafsīr* de Tabarī », dans C. CAPPLER, dir., *Apocalypses et voyages dans l'au-delà*, Paris, Cerf, p. 267-290.
- RIPA, C. (1644 [Rome, 1593], [Milan, 1602 pour la 1<sup>ère</sup> éd. illustrée], [Amsterdam, 1644], [Londres, 1709]), *Iconologia / édité par J. Baudouin*, Paris, Mathieu Guillemot.
- SACHAU, E. (1969 [1879]), *The Chronology of Ancient Nations*, Frankfurt, Minerva.
- SÉGUY, M.-R (1977), dir., *Mirāj Nâmeḥ. Le voyage miraculeux du prophète*, Paris, Bibliothèque Nationale, manuscrit Supplément turc 190, Paris, Draeger.
- SOMON, M. (2001), « Enquête sur la vogue de Moïse sur les eaux du Nil au XVII<sup>e</sup> siècle », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 123, p. 221-251.
- SOUCEK, P. (1975), « An Illustrated Manuscript of al-Biruni's *Chronology of Ancient Nations* », dans P. CHELKOWSKI, dir., *The Scholar and the Saint : Studies in Commemoration of Abu l-Rayhan al-Biruni and*

*Jalal al-Din al-Rumi*, New York, New York University Press, p. 103-168.

ṬABARĪ (s.d.), « Tafsīr sūrat banī Isrāʾīl : sūrat al-Isrāʾ, al-āyat 1 », dans *Tafsīr Aṭṭabarī, Jāmiʿ al bayān ʿan taʾwīl āyā l Qurʾān, Liʿabī Jaʿfar Muḥammad bin Jarīr Aṭṭabarī*, Taḥqīq addoctor ʿAbdallāh bin ʿabdil Muḥsin Attirkī, bittaʿāwen maʿ Markaz buḥūth addirāsāt al ʿarabiyat wal islāmiyat bidār hijr, [s.l.], p. 424-435 [texte arabe].

AL-TABARĪ (2002), *Chronique de Tabarī. Histoire des Envoyés de Dieu et des rois* / traduite sur la version persane de ABOU-ʿALĪ MOʿHAMMAD BELʿAMĪ par M. H. ZOTENBERG, nouvelle édition revue et corrigée de Mohamad HAMADÉ, Paris, Al-Bustane.

VERGARA, L. (1998), « *Antiek and Modern in Vermeer's Lady Writing a Letter with Her Maid* », dans I. GASKELL et M. JONKER, dir., *Vermeer Studies*, New Haven and London, Yale University Press, p. 235-249

WHEELOOCK, A. Jr. et B. BROOS, (1995), dir., *Johannes Vermeer*, Paris, Flammarion.

WELU, J. (1975), « Vermeer. His Cartographic Sources », *The Art Bulletin*, 57, p. 529-547.

WELU, J. (1986), « Vermeer's *Astronomer*. Observations on an Open Book », *The Art Bulletin*, 68, p. 263-267.

### Sites en ligne

Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, 1644, The Sterling and Francine Clark Art Institute Library, dernière consultation le 11 septembre 2019 : <https://maca.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16245coll5/id/70097>

Cesare Ripa, *Iconologia or Moral Emblems by Caesar Ripa of Perugia, explained in 326 figures*. By the Care and the Charge of P. Tempest, London, Printed by Benj. Motte, 1709, University of Illinois at Urbana-Champaign, Hathi Trust, dernière consultation le 22 mai 2021 : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t4nk3z91w&view=lup&seq=9>

*Iconologia di Cesare Ripa*, Laboratorio di metodologie informatiche per la storia dell'arte Limes, dernière consultation le 5 juillet 2021 : <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/>

### Résumé

La présente étude consiste à examiner la manière dont trois corpus d'œuvres, composées en différents lieux entre le XIV<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup>

siècles, donnent à voir de multiples temporalités qui se croisent et se conjuguent : entre images et textes, entre Orient et Occident, et entre thèmes religieux et thèmes séculiers. Ces trois corpus sont les suivants : (1) une représentation du prophète Muhammad qui illustre, à Tabriz au XIV<sup>e</sup> siècle, un passage des *Vestiges des siècles passés* de Abu Rayhān al-Bīrūnī, rédigés au Khwarizm vers l'an mille ; (2) une illustration tirée du *Mi'rāj Nāmeḥ* de Mīr Ḥaydar, rédigé et enluminé à Hérāt en 1436 et (3) un ensemble de trois tableaux peints par Johannes Vermeer, respectivement vers 1657, en 1668 et en 1669. L'objectif, ici, n'est pas d'offrir une interprétation définitive de chacun de ces corpus, mais bien de montrer l'ampleur, la richesse et la complexité des traversées que l'on y voit à l'œuvre, alors que celles-ci impliquent pareillement des références au temps, à l'espace et au mouvement.

**Abstract**

*The present study aims at examining the way in which multiple temporalities, in three sets of works produced in different places between the fourteenth and the seventeenth century, intersect and interweave with each other, crossing texts and images, East and West, and religious and secular themes. With this aim in mind, I shall discuss : (1) a representation of the Prophet Muhammad taken from a fourteenth century illustrated version of Abu Rayḥān al-Birūnī's Chronology of Ancient Nations written in Khwarizm around the year 1000 ; (2) an illustration taken from the Mi'rāj Nāmeḥ of Mīr Ḥaydar, written and illuminated in Hérāt in 1436 ; and (3) three paintings produced by Johannes Vermeer around 1657, in 1668, and in 1669. My objective, here, is not to offer a final interpretation of each of these artworks, but to show the breath, richness and complexity in the way references to time, space and movement interweave and cross each other in these works.*

## Illustrations



Figure 1. Le Prophète Muhammad interdit l'intercalation

al-Birūnī, *Al-Āthār al-bāqiyah 'an al-qurūn al-khāliyah*

Tabriz, 1307-1308, folio 6b

Edinburgh, Edinburgh University Library, Arab 161

Image libre de droits

<https://images.is.ed.ac.uk/luna/servlet/detail/UoEsha~4~4~65346~164252?page=20>



Figure 2. Le Prophète Muhammad interdit l'intercalation d'un mois supplémentaire dans l'année lunaire

al-Birūnī, *Al-Āthār al-bāqiyah 'an al-qurūn al-khāliyah*

Le Caire ? XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècle, folio 5v

Paris, BnF, Arabe 1489

Image libre de droits

[http://expositions.bnf.fr/parole/grand/arabe\\_1489\\_005v.htm](http://expositions.bnf.fr/parole/grand/arabe_1489_005v.htm)

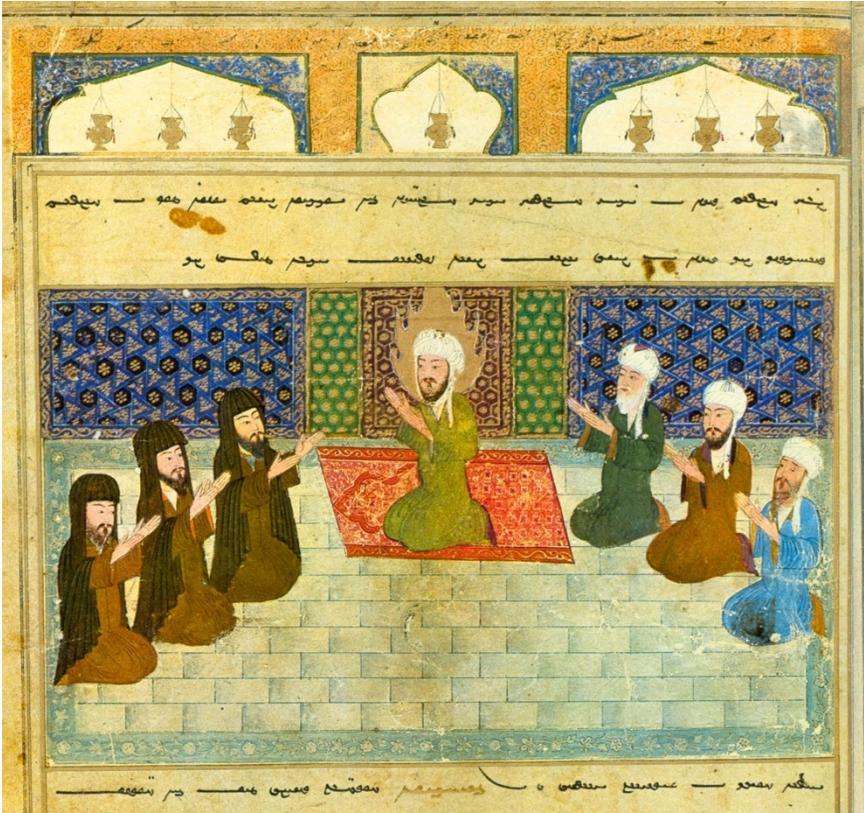


Figure 3. La Prière

Mīr Ḥaydar, le *Mi'raj Nāmeḥ*

Hérāt, 1436, folio 7r

Paris, BnF, Supplément Turc 190

Image libre de droits

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f19.item>



Figure 4. *Jeune fille lisant une lettre*

Johannes Vermeer, *Jeune fille lisant une lettre*, vers 1657, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister

Image libre de droits, Wikimedia Commons

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes\\_Vermeer\\_-\\_Girl\\_Reading\\_a\\_Letter\\_by\\_an\\_Open\\_Window\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johannes_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_by_an_Open_Window_-_Google_Art_Project.jpg)



Figure 5. *L'Astronome*

Johannes Vermeer, *L'Astronome*, 1668, Paris, Louvre  
Image libre de droits, Wikimedia Commons  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VERMEER -  
El\\_astr%C3%B3nomo\\_\(Museo\\_del\\_Louvre,\\_1688\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VERMEER_-_El_astr%C3%B3nomo_(Museo_del_Louvre,_1688).jpg)



Figure 6. *Le Géographe*

Johannes Vermeer, *Le Géographe*, 1669, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut Image libre de droits, Wikimedia Commons  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_ge%C3%B3grafo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_ge%C3%B3grafo.jpg)



Figure 7a. *Cosmographia*

Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, Dirck Pietersz Pers, 1644, p. 486  
Image libre de droits, Francine Clark Art Institute Library  
<https://digital.clarkart.edu/digital/collection/p16245coll5/id/70041>



Figure 7b. *Astronomia*

Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam, Dirck Pietersz Pers, 1644, p. 599  
Image libre de droits, Francine Clark Art Institute Library  
<https://digital.clarkart.edu/digital/collection/p16245coll5/id/69928>



Figure 8. *Geography*

Cesare Ripa, *Iconologia*, London, P. Tempest & Benj, Motte, 1709, p. 35, n° 138

Image libre de droits, University of Illinois at Urbana-Champaign, Hathi Trust

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiuo.ark:/13960/t4nk3z91w&view=1up&seq=87>