

Marie-Hélène  
**Le châle**  
Rutschowskaya  
**de Sabine**

chef-d'œuvre  
de l'art copte

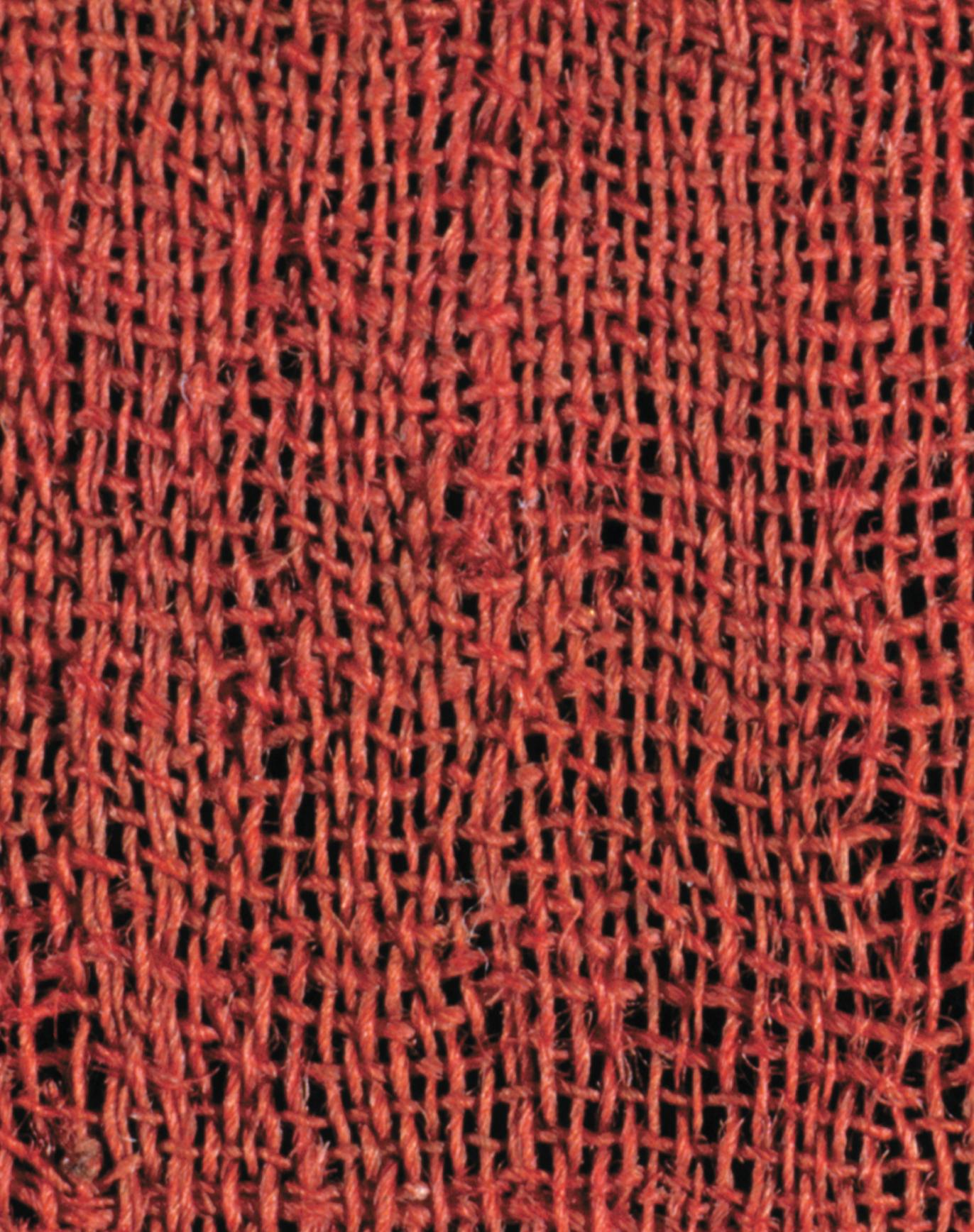
Soleb





# **Le châle de Sabine**

**Marie-Hélène  
Rutschowskaya**



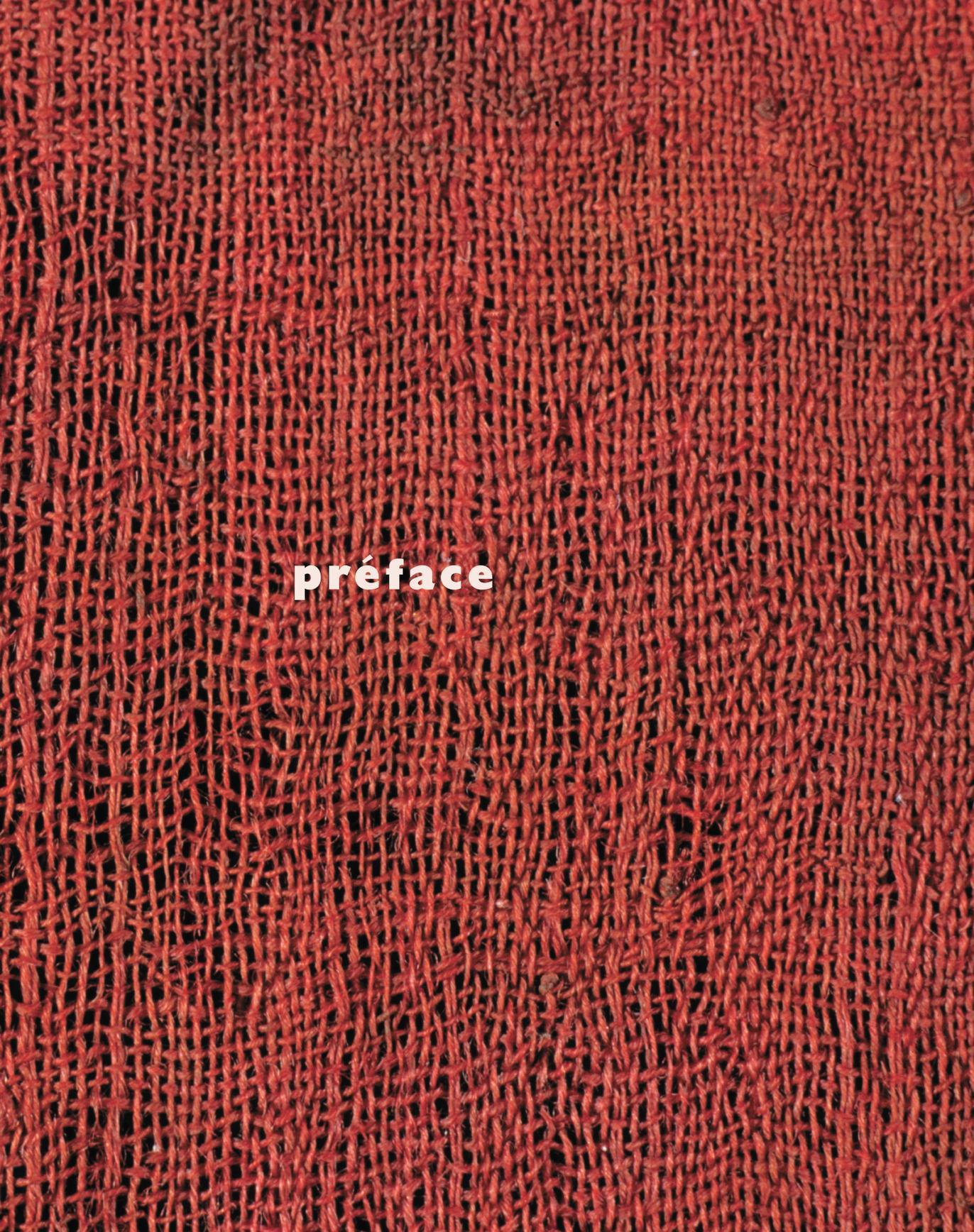


**sommaire**

Préface	6
Un ensemble exceptionnel	11
État de conservation	20
Antinoé: une ville entourée de nécropoles	22
Antinoé: une ville, une histoire	32
Histoire de la découverte	34
Une incroyable destinée	36
Un bel exemple de dispersion: un « châte » en quatre lieux	38
Les études techniques au secours de l'archéologie	59
Châte ou rideaux?	61
Un livre d'images	72
Sabine et son temps	85
Sabine ressuscitée par Sarah Bernhardt	97

## Annexes

Extraits de publications d'Albert Gayet	105
Quelques exemples d'ensembles dispersés... et retrouvés	108
Quelques exemples d'échanges pour réintégration entre le musée du Louvre et le musée des Tissus de Lyon	109
Principaux colorants utilisés sur les tissus coptes	110
Technique du « châte de Sabine »	111
Analyse au carbone 14, d'après le rapport de Marc Van Strydonck	115
Bibliographie	119

The background of the entire page is a dense, repeating pattern of a reddish-brown color. The pattern consists of small, interlocking, diamond-shaped or woven-like motifs, creating a textured, fabric-like appearance. The color is a rich, slightly dark red with some variations in tone, giving it a three-dimensional feel.

**préface**

**Ce «châle» de Sabine**, ou quelle que soit la nature de la pièce de tissu si merveilleusement décorée dont Marie-Hélène Rutschowskaya donne ici une belle publication, est un document séduisant par bien des côtés, et qui fit rêver tout Paris, il y a un siècle.

Cette pièce de tissu, réutilisée comme linceul par une grande dame de la capitale de la Thébaïde dans les premiers temps de l'ère byzantine, témoigne par les délicates broderies dont elle est parsemée du raffinement tout oriental dont Antinoé avait su enrichir le fonds hellénistique, sur lequel son créateur, l'empereur Hadrien, l'avait fondée, éperdu de chagrin après la mort dramatique de son favori Antinoüs. Car cette «Sabina», qui ne nous est connue que par sa tombe et les magnifiques atours qui la paraient à jamais, pour anonyme qu'elle reste encore, participe, que ce soit par le mantelet de cachemire qui la recouvrait ou cette tenture précieuse dont elle s'était faite envelopper, du luxe et de l'extraordinaire culture de cette société de Haute-Égypte, hésitante, vacillante presque, en ce milieu du V<sup>e</sup> siècle de notre ère, entre le monde païen et Byzance qui s'imposait avec force.

Le décor du «châle» nous introduit dans la subtile acculturation orientale de la civilisation alexandrine. L'Artémis triomphante piétinant un lion est un probable rappel sassanide, transmis par les arts métalliques romains et dont on retrouve l'écho dans les mosaïques d'Alep et d'Antioche; tandis que la métamorphose de Daphné, l'aimée de son frère Apollon, est à mi-chemin des mythes de renaissance égyptien et chrétien. L'image de Bellérophon saisissant les rênes

de Pégase piétinant la Chimère, allégorie du Bien triomphant du Mal, peut être également revendiquée par la Rome impériale ou la chrétienté triomphante. Le tout au milieu de scènes nilotiques peuplées de *putti*... Bref, un ensemble brillant, puisé aux sources grecque, romaine et orientale, mais teinté du charme accueillant des rives du Nil.

La découverte de tant de splendeur ne pouvait qu'être elle-même hors du commun, et la personnalité des découvreurs exceptionnelle : Albert Gayet, fouilleur aussi haut en couleurs que son mécène, l'industriel passionné des cultes isiaques, Émile Guimet. De 1896 à la veille de la Grande Guerre, Albert Gayet fouille Antinoé, dégagant certaines années plus de deux milles tombes. Le tout avec force publicité et entrecoupé de polémiques parfois vigoureuses, que le public suit avec passion. Émile Guimet, de son côté, enrichit le musée qu'il a fondé à Lyon de ces découvertes, si remarquables et abondantes que l'on doit rapidement les répartir entre plusieurs autres musées. Si bien que lorsque Sabine revoit la lumière du jour, au cours de l'hiver 1902-1903, son sort est déjà scellé. Le châle est partagé entre les musées des Beaux-Arts et des Tissus de Lyon et le musée du Louvre, tandis qu'une quatrième partie entreprend un cheminement plus compliqué, qui la fera arriver dans une collection parisienne, où elle se trouve encore.

En une recherche aussi dense que passionnante, mêlant image et texte, Marie-Hélène Rutschowskaya décrit, analyse, reconstitue ce monument unique : elle en donne la première étude scientifique complète, associant analyse

des tissus et des techniques à un commentaire artistique et historique rigoureux. Mais elle a aussi le grand talent d'en faire vivre au lecteur la découverte et son retentissement dans le XIX<sup>e</sup> siècle finissant et la Belle Époque. L'Antiquité bouffonne de Jacques Offenbach n'est pas la seule alors à tenir la scène parisienne. Victorien Sardou et Jules Massenet créent en 1884 *Théodora* pour Sarah Bernhardt, passionnée elle-même par les collections d'art byzantin de Gustave Schlumberger. Et lorsque la grande actrice reprit le rôle, en 1902, dans le théâtre qui portait désormais son nom, elle demanda à Théophile Thomas de s'inspirer aussi des tissus d'Antinoé pour dessiner les costumes du drame, comme il l'avait déjà fait auparavant des mosaïques de Ravenne. Une nouvelle vie commençait pour Sabine et ses contemporains...

Le châle  
de Sabine

9

préface

Marie-Hélène Rutschowskaya a bien voulu confier son ouvrage aux *Études d'égyptologie* qui paraissent sous l'égide de la chaire de civilisation pharaonique du Collège de France. Je la remercie de nous avoir fait cet honneur. Cette série bénéficie désormais de l'appui des éditions Arthème Fayard qui ont fait le pari généreux de couvrir de leur aile bienveillante et protectrice nos travaux en les publiant et en les diffusant. Puissent leur directeur général, Claude Durand, et Denis Maraval, responsable de cette nouvelle coopération, trouver ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

**Nicolas Grimal**



**C'est à partir de la pièce** conservée au département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre qu'a pu être menée cette étude sur l'ensemble des fragments dispersés dans trois musées et une collection privée. Aussi, le parti pris de les présenter selon l'ordre chronologique de la recherche permet au lecteur de suivre de façon constructive et plus attractive l'identification et la reconstitution de cette œuvre connue sous le nom de « châte de Sabine ».

## Un ensemble exceptionnel

**Le « châte de Sabine »** conservé au musée du Louvre se présente actuellement sous la forme d'un panneau rectangulaire, gainé d'un tissu moderne, sur lequel ont été cousues les différentes parties de l'étoffe antique<sup>1</sup>. Ce gainage a été choisi de couleur rouge pour pouvoir se fondre avec le fond de toile antique, sur lequel se détachent les décors en tapisserie. L'ensemble est composé de deux galons en retour d'équerre qui enserrent deux carrés ; au centre, un médaillon prend place parmi un semis de feuilles et de petites scènes décoratives.



1 Vue d'ensemble, voir page 14.



2 Détail d'un galon, voir page 15.



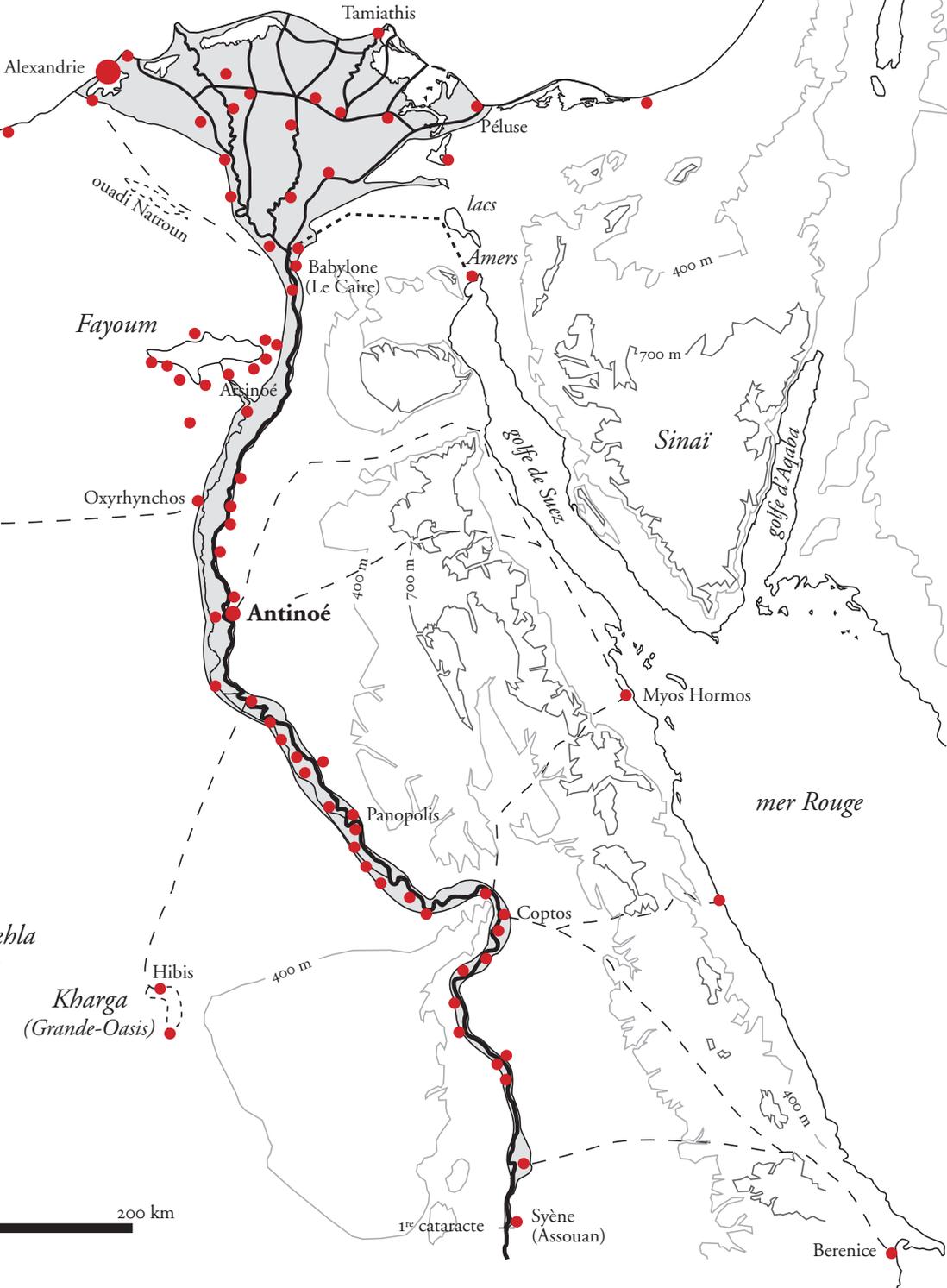
3 Carré représentant la déesse Artémis, voir page 16.

**Les galons**<sup>2</sup> : ce sont de larges bandes aux extrémités arrondies, d'où pendent des feuilles cordiformes à bordure perlée. Un motif de flots noirs sur fond blanc forme un encadrement qui isole les scènes figurées du fond rouge. À l'intérieur des galons, les figures s'enlèvent sur un fond uniformément jaune et se répètent symétriquement de l'un à l'autre ; mais alors que les motifs sont inversés dans la partie horizontale du galon, ils sont dans le même sens dans la partie verticale. Parmi des éléments appartenant au milieu aquatique (lotus roses, nénuphars, poissons, canards) s'agitent de petits amours, dits *putti*. De l'extrémité supérieure à l'extrémité inférieure, on rencontre un *putto* saisissant un canard, et un deuxième, placé symétriquement par rapport à une fleur, tenant un épi ; un autre *putto* nage en tenant une coupe tandis que vient à sa rencontre une embarcation dirigée par l'un des passagers au moyen d'un aviron ; l'autre est occupé à capturer à la ligne un superbe poisson. Puis apparaît un *putto* saisissant à nouveau un canard et un autre chevauchant un animal qui doit être un hippopotame ; le *putto* suivant, tenant également un canard, côtoie l'un de ses collègues brandissant un épi, tout en caracolant sur le dos d'un crocodile.

**Les carrés** : ils ont l'un et l'autre la même bordure de flots et le même fond jaune.

Dans celui de gauche<sup>3</sup>, apparaît la déesse Artémis debout, brandissant son arc d'une main ; de l'autre, elle est sur le point d'extraire une flèche de son carquois dont on aperçoit l'extrémité sur l'épaule droite. Son manteau rouge lui ceint la taille, passe en travers de sa poitrine et

mer Méditerranée



0 100 200 km

1<sup>re</sup> cataracte Syène (Assouan)

Berenice

retombe des épaules en deux pans souples. Elle porte un chiton, dont le bas est bordé d'un galon bleu ; la déesse a raccourci le vêtement au niveau des cuisses en tirant l'étoffe par-dessus la ceinture, devenue invisible. La bordure rouge de cette retombée est une fantaisie du tisserand, qui a voulu probablement accentuer l'effet décoratif du vêtement. Artémis est chaussée de sandales à lanières (endromides), qui couvrent ses mollets. D'un pied, elle terrasse un lion qui gît à terre. À ses côtés bondit un animal comparable à un chien, mais qui est normalement dans l'iconographie hellénique une biche ou un jeune cerf. La scène s'inscrit dans un milieu paysagé marqué par trois plantes et un sol constitué d'une large bande verte.

Dans celui de droite<sup>4</sup>, Apollon observe la même attitude qu'Artémis, mais il a croisé ses deux jambes, dont les pieds sont chaussés des mêmes sandales à lanières. Il porte un ample manteau rouge qui dévoile sa nudité. Derrière lui, sur une colonne à chapiteau corinthien et au fût orné de rubans noués, est posée la lyre, attribut du dieu. Il se tourne vers un personnage féminin qui n'est autre que Daphné sur le point de se transformer en laurier : du sol surgissent, comme des vagues, les rameaux de l'arbre qui entourent déjà le corps de la nymphe. Tandis qu'Apollon tire une flèche de son carquois, Daphné lui tend une « fleur en forme de croix », selon un geste identique à celui du dieu. Comme Artémis, elle semble porter des cheveux longs, surmontés d'un chignon.

**Le médaillon**<sup>5</sup> est entouré d'un large galon reproduisant les mêmes motifs aquatiques que sur les bandeaux en retour d'équerre : parmi les poissons, les canards et les nénuphars flottent six *putti*, dont deux sont en train de saisir des canards. Au centre apparaît Bellérophon en compagnie de Pégase sur le point de terrasser la Chimère ; chaussé d'endromides, il porte comme Apollon un manteau rouge dont les pans flottent au vent. L'animal fabuleux, doté d'une tête de lion, d'une tête ou d'un corps de chèvre et d'une queue de serpent, a été représenté avec soin ; de sa gueule surgit une boule blanche cernée de noir, évoquant les flammes crachées par le monstre ou le plomb fondu des flèches tirées par Bellérophon et qui parvinrent à le tuer. Cependant, la main droite serrée du héros évoque la lance, ici absente, qu'il brandit pour achever le monstre.

**Dans le champ** s'éparpillent des fleurs, des chèvres, des centaures et tout un monde de *putti*, souvent ailés, dansant, jouant du pipeau, de la flûte de Pan ou des cymbales ; certains semblent danser au son des instruments, d'autres pourraient appartenir au monde aquatique. L'un d'eux, en légère tenue de travail, ploie sous la charge d'une palanche dont les paniers sont remplis de fruits<sup>6</sup>.



4 Carré représentant Apollon et Daphné, voir page 17.



5 Médaillon représentant Bellérophon et la Chimère, voir page 18.



6 Détail d'un motif de semis, *putto* portant une palanche, voir page 19.

Le châle de Sabine

13

Un ensemble exceptionnel

Le châle  
de Sabine

14

Un ensemble  
exceptionnel



**1** Châle de Sabine, vue d'ensemble, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châle  
de Sabine

15

Un ensemble  
exceptionnel

**2** Châle de Sabine, détail d'un galon, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).

Le châle  
de Sabine

16

Un ensemble  
exceptionnel



**3** Châle de Sabine, carré représentant la déesse Artémis, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châle  
de Sabine

17

Un ensemble  
exceptionnel

**4** Châle de Sabine, carré représentant Apollon et Daphné, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).

Le châle  
de Sabine

18

Un ensemble  
exceptionnel



**5** Châle de Sabine, médaillon représentant Bellérophon et la Chimère, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châle  
de Sabine

19

Un ensemble  
exceptionnel

**6** Châle de Sabine, détail d'un motif de semis, *putto* portant une palanche, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).

## État de conservation

**La pièce se présente** sous l'aspect de plusieurs fragments qui ont été rassemblés et recomposés à l'époque moderne. Une analyse attentive révèle en effet qu'elle est constituée de seize fragments; seuls trois ensembles se composent, les deux premiers, de deux ornements de tapisserie, le troisième, de trois ornements: il s'agit du carré d'Artémis solidaire du galon en retour d'équerre et celui de Daphné et Apollon solidaire de la fleur située juste en dessous; le médaillon au Bellérophon est solidaire des deux décors de *putti* situés en haut et en bas, à droite; tous les autres éléments sont isolés. Par endroits subsiste encore la toile de fond rouge, mais il en manque trop pour avoir une idée exacte des dimensions originelles du tissu, d'autant que, sur ce montage, aucune lisière n'est conservée. Le parti retenu a consisté à donner une vision cohérente et esthétique à l'ensemble. C'est ainsi que les deux galons en retour d'équerre ont été très rapprochés pour ne pas laisser un vide trop important; un fragment de toile a d'ailleurs été intégré à cet endroit qui n'est manifestement pas à sa place. Les deux carrés sont bien à leur emplacement d'origine, en raison de la continuité de la toile de fond antique visible sur les photos d'archives, mais le médaillon devait être situé plus bas et les éléments en semis ont été disposés, par la suite, de manière à respecter une symétrie factice.

Les décors en tapisserie sont en assez bon état de conservation. Il y a bien quelques lacunes sur certaines bordures, mais chaque motif est clairement lisible. Des éléments de semis, non réintégrés et conservés dans la réserve du musée, montrent que l'envers de la tapisserie est presque aussi soigné que l'endroit, seuls quelques fils de flottés (fils de chaîne ou de trame laissés « libres ») permettant de différencier les deux faces<sup>7</sup>.

Le châle  
de Sabine

20

État de  
conservation



<sup>7</sup> Envers d'un motif  
de semis, voir page 21.



Le châle  
de Sabine

21

État de  
conservation

**7** Châle de Sabine, envers d'un motif de semis, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).

## Antinoé : une ville entourée de nécropoles



8 Portrait d'Émile Guimet, voir page 25.



9 Le site d'Antinoé, voir page 26.

**Passionné par la recherche** sur la propagation du culte de la déesse Isis dans l'empire romain, l'industriel lyonnais Émile Guimet (1836-1918)<sup>8</sup> en vint à s'intéresser à la ville d'Antinoé dont la *Description de l'Égypte* offrait une vue des ruines en 1804, ainsi que des planches reproduisant les monuments les plus impressionnants de la ville<sup>9</sup> : les colonnades, le portique du théâtre, l'arc de triomphe, la colonne d'Alexandre, les bains et l'hippodrome.

« ... un beau jour, dit-il, je pris le train pour Rodah, village important situé sur la rive gauche du Nil en face de l'emplacement où, sur l'autre rive, a resplendi la ville romaine. En traversant le fleuve, je cherchais des yeux, derrière la lisière que formaient les petites maisons grises et les maigres palmiers de Chek-Abadeh, les vastes et grandioses constructions romaines, mais quand j'eus dépassé le village, ma déception fut vive. Plus rien, pas un monument, pas une pierre ; le désert : une immense plaine de sable recouvre de son linceul jaune l'antique cité. C'est qu'en face, à Rodah, se sont établies des sucreries. »

Après avoir parcouru l'immense espace à la recherche des vestiges dispersés, cette première impression laissa heureusement la place à un nouvel espoir : « En regardant avec attention, je reconnus que cette dévastation des édifices était, en somme, superficielle, que les entrailles de cette terre devaient renfermer des vestiges de la civilisation qui fut là et que des fouilles dirigées avec méthode pourraient nous réserver des surprises scientifiques. De retour au Caire, j'en parlai à M. Albert Gayet, l'égyptologue, qui voulut bien se charger de ces explorations, et l'hiver suivant (1896-1897) il se mettait à la besogne<sup>10</sup>. Ses recherches eurent un plein succès. »

L'effort se porta en premier lieu sur la ville et sur le déblaiement d'un temple élevé par Ramsès II ; mais, à partir de 1897, les sondages opérés hors les murs révélèrent la présence de nécropoles d'une richesse inouïe : « M. Gayet avait donc mis la main sur un gisement archéologique de premier ordre, nous révélant quatre civilisations successives embrassant une période de cinq à six siècles. Depuis quatorze ans qu'il y travaille, il a amené au jour les documents les plus importants pour l'histoire, les religions, l'art, les mœurs, et cela avec une telle abondance que tous les musées de l'Europe et de la France en ont été approvisionnés. »

C'est en effet la variété des commanditaires qui a entraîné la dispersion du matériel, évidemment préjudiciable à une étude systématique des collections qui aurait pu déboucher sur une synthèse historique et sociologique. Le musée Guimet, fondé à Lyon en 1879, en fut le premier bénéficiaire. Mais, dès 1898, « Ces découvertes extraordinaires attirèrent

Le châte  
de Sabine

22

Une ville  
entourée de  
nécropoles



10 Albert Gayet sur le site d'Antinoé, voir page 27.

l'attention de la chambre de commerce de Lyon. La beauté, l'originalité des étoffes, la variété des procédés de fabrication, décidèrent cette compagnie à intervenir dans les frais des fouilles afin d'en faire profiter l'admirable musée des tissus qu'elle a créé. » Ces deux institutions furent suivies successivement par la société du Palais du Costume, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la société de Fouilles archéologiques, mais aussi par de nombreux donateurs privés.

De 1897 à 1911, Albert Gayet entreprend inlassablement le dégagement de tombes au pied de la montagne et dans la plaine. Aux époques romaine et byzantine, les hauts dignitaires s'étaient fait creuser des hypogées à la mode égyptienne, tandis que la fraction plus modeste de la société s'était fait enterrer dans la plaine; les caveaux étaient alors directement creusés dans le sable ou maçonnés<sup>11</sup>. Les corps, habillés de vêtements enfilés les uns sur les autres, étaient parfois enveloppés de linceuls. Le tout était alors maintenu par des bandelettes qui ont souvent laissé des traces<sup>12</sup>. Les corps étaient « empaquetés » au moyen de tissus de rembourrage pour former un volume géométrique; ces tissus de remploi, une fois dépliés, se sont souvent révélés de somptueuses pièces de rideaux ou de tentures (le Voile d'Antinoé, musée du Louvre, IV<sup>e</sup> siècle). Ce mode d'inhumation était bien sûr une coutume répandue dans la plupart des nécropoles d'Égypte et du monde méditerranéen; il fut d'ailleurs combattu par les Pères de l'Église comme saint Jérôme, saint Ambroise et saint Basile.

La description de Jean Clédat (1871-1943), inventeur et fouilleur du monastère de Baouit, situé dans la même région sur l'autre rive du Nil, vient confirmer cette tradition: « Selon sa fortune le mort était enseveli dans un nombre de vêtements plus ou moins grand, et surtout plus ou moins riches; quelques morts portaient jusqu'à quatre tuniques; de même l'enveloppement du corps était plus ou moins soigné, mais quelle que fût la richesse le mode est le même chez tous. Après avoir été revêtu de ses costumes, quelquefois d'une très grande richesse de broderies, le corps était enveloppé dans un ou deux linceuls de toile blanche. Une enveloppe de fibres de palmiers maintenue par un dernier linceul recouvrait encore l'individu; on donnait à la tête qui était particulièrement soignée une forme rectangulaire et très caractéristique obtenue encore au moyen de fibres de palmiers que l'on entassait avec soin sur le visage. Une sorte de ganse en lin de différentes couleurs, et formant des dessins géométriques, maintenait solidement attachées toutes ces étoffes dont on avait enveloppé le mort. » Les peintures et les mosaïques romaines et byzantines attestent que les vêtements ornés de représentations tissées de toutes sortes étaient portés du vivant de leurs propriétaires<sup>13</sup>; en témoignent également les commentaires et les invectives des autorités du clergé: « Quand ils se montrent en



**11** Caveau maçonné, voir page 28.



**12** Fragment de tunique, voir page 29.



**13** La défunte Théodosia entre saint Colluthus et sainte Marie, voir page 30.

public, vêtus de la sorte, on les prendrait pour des murailles peintes [...]. On voit sur ces étoffes des lions, des panthères, des ours, des taureaux, des chiens, des arbres, des rochers, des chasseurs, enfin tout ce que l'art des peintres qui s'efforcent d'imiter la nature peut inventer [...]. Les riches qui ont encore quelque teinture de piété prennent dans les histoires de l'Évangile des dessins et les font exécuter à leurs ouvriers. Ils font peindre (tisser ou broder?) Jésus-Christ au milieu de ses disciples... Ils croient faire une chose agréable au Seigneur, en portant des étoffes ornées de ces figures pieuses; mais s'ils veulent suivre mon conseil, qu'ils les vendent pour honorer les vivantes images de Dieu» (Astérios d'Amasée, *Homélie*, I « Sur l'abus des richesses»). Contrairement à ces recommandations, l'impératrice Théodora, épouse de Justinien (VI<sup>e</sup> siècle), s'avance en compagnie de ses dames d'honneur, revêtue d'un manteau orné d'une adoration des Mages (mosaïque de Saint-Vital de Ravenne), témoignage de la mode des scènes historiées passée du paganisme au christianisme <sup>14</sup>.



**14** L'impératrice

Théodora et sa cour,  
voir page 31.

Le châle  
de Sabine

Une ville  
entourée de  
nécropoles



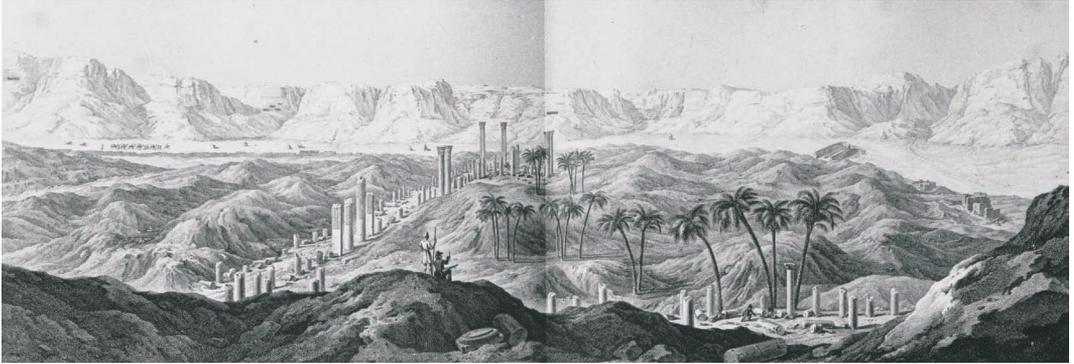
Le châte  
de Sabine

25

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**8** Portrait d'Émile Guimet

(© musée des Arts asiatiques-Guimet, Paris).



Le châte  
de Sabine

26

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**9** Le site d'Antinoé, planche de la *Description  
de l'Égypte*, tome IV, pl. 54.



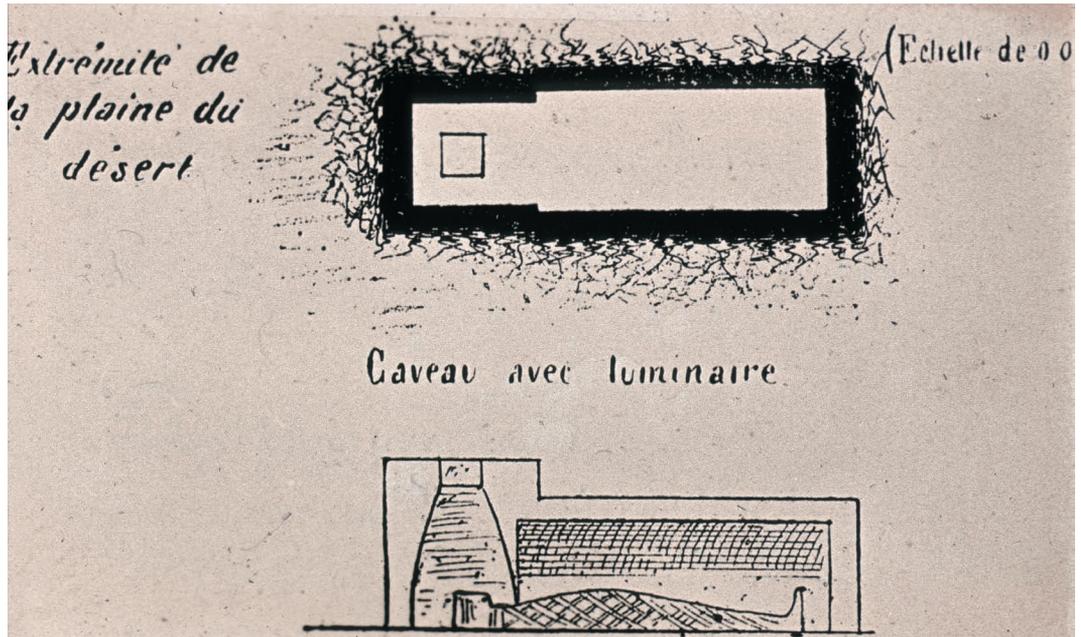
L'ÉGYPTÉ ANTIQUE  
Les fouilles de M. Gayet, à Antinoë

Le châte  
de Sabine

27

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**10** Albert Gayet sur le site d'Antinoë,  
le *Petit Journal*, Paris, 10 janvier 1904.



Le châte  
de Sabine

28

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**11** Caveau maçonné, d'après *Annales du musée*  
*Guimet*, 1903, pl. V.



Le châte  
de Sabine

29

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**12** Fragment de tunique, lin et laine, époque byzantine, Antinoé, fouilles Albert Gayet 1900-1901, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes, inv. E 29263 (© musée Dobrée, Nantes, H. Neveu-Dérotrie).



**13** La défunte Théodosia entre saint Colluthus et sainte Marie, peinture, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, Antinoé, d'après M. Salmi, *I dipinti paleocristiani di Antinoe, Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini*, Felice Le Monnier-Firenze, 1945, tav. h.



Le châte  
de Sabine

31

Une ville  
entourée de  
nécropoles

**14** L'impératrice Théodora et sa cour, mosaïque,  
église Saint-Vital, Ravenne, VI<sup>e</sup> siècle  
(© musée du Louvre, section copte).

## Antinoé : une ville, une histoire

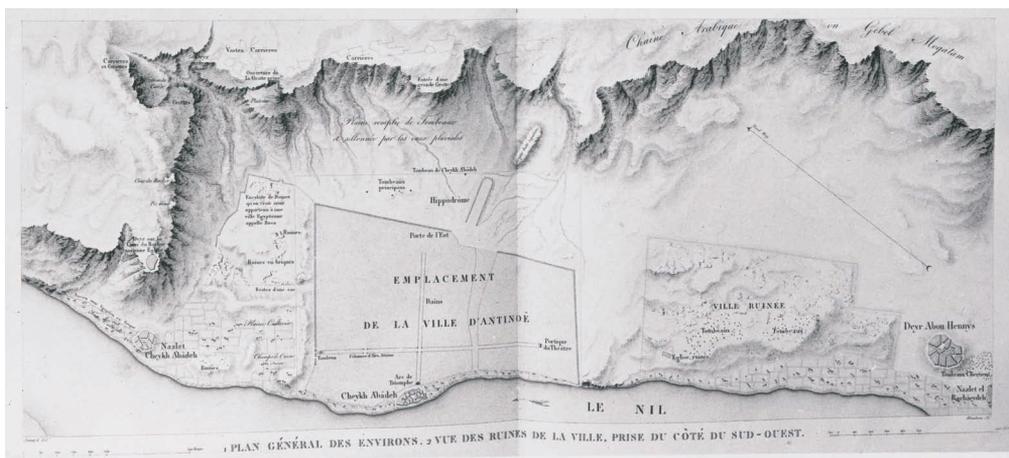
**La ville s'étendait** sur la rive orientale du Nil, en Moyenne-Égypte, dans le nome hermopolite, dans un élargissement de la plaine fluviale entre la frange du Nil et les premiers contreforts de la chaîne Arabique. Les vestiges d'un cimetière protodynastique, de tombes remontant aux Moyen et Nouvel Empires, d'un temple de Ramsès II ainsi que des restes ptolémaïques et augustéens, indiquent bien que le lieu avait déjà été occupé avant que l'empereur Hadrien décide d'y fonder une ville en 130 après J.-C. Il lui donna le nom d'Antinoopolis (« la ville d'Antinoüs») en l'honneur de son favori Antinoüs qui, selon la tradition, se serait sacrifié, en se noyant dans le Nil, pour sauver la vie de l'empereur. Dans les textes coptes, elle prend le nom d'*Antinou*, transformé par les auteurs arabes en *Ansinâ*. Les ruines d'Antinoé sont situées derrière le village moderne de Cheikh Abadeh <sup>15</sup>. La ville était ceinte d'un mur de briques de forme trapézoïdale dont l'un des côtés correspondait à la rive du fleuve. Elle était partagée en quatre secteurs par un *cardo* (rue nord-sud) et un *decumanus* (rue est-ouest) bordés de portiques permettant de parcourir toute la ville à l'abri du soleil. Le carrefour et les portes étaient marqués par des colonnes ou des arcs de triomphe; théâtre, temples, cirque, hippodrome constituent les monuments traditionnels d'une grande métropole à l'époque romaine.

La volonté d'Hadrien avait été d'édifier une ville somptueuse ayant pour fonction de contrôler toute l'administration de la Haute-Égypte; et en effet, Antinoé resta la capitale de la Thébaïde durant les épo-

Le châte  
de Sabine

32

Une ville,  
une histoire



**15** Plan du site d'Antinoé, planche de  
*La Description de l'Égypte*, tome IV, pl. 54.

ques romaine et byzantine. L'essor du christianisme dans la vallée du Nil remonte probablement à la fin du III<sup>e</sup> ou au début du IV<sup>e</sup> siècle. Dès cette époque, Antinoé et sa région donnent à l'Église de nombreux martyrs dont le plus célèbre fut saint Colluthus, médecin qui se convertit pour embrasser la vie ascétique. La ville devint rapidement le siège d'un évêché dépendant de Thèbes, puis fut élevée au rang de métropole de la Thébaïde à partir du règne de Dioclétien. Elle se dote alors, comme beaucoup d'autres sites, d'édifices de culte et de monastères. Pallade, l'auteur de l'*Histoire Lausiacque*, qui séjourna à Antinoé entre 406 et 412, mentionne douze couvents de femmes dans la ville et mille deux cents ermites vivant aux alentours, certains habitant même dans des grottes creusées dans les contreforts de la montagne <sup>16</sup>. Pendant tout le VI<sup>e</sup> siècle, elle fut la résidence du *Dux et Augustalis*, commandant les troupes de la Thébaïde entière. Néanmoins, la ville déclina rapidement après l'arrivée des Arabes en 641. On sait, d'après Sévère d'Antioche, qu'un évêché y subsistait au X<sup>e</sup> siècle sous le nom d'Ansinâ. Le voyageur arabe Ibn Gubayr (1145-1217) décrit Ansinâ comme un joli bourg doté de monuments antiques. Il fut détruit par Saladin (1179-1193) qui en fit transporter les matériaux au Caire par bateau. Au début du XIII<sup>e</sup> siècle, l'historien arménien Abu Salih mentionne encore en ce lieu des églises et des monastères. Le nom d'Ansinâ disparaît au XIV<sup>e</sup> siècle.

Le châte  
de Sabine

33

Une ville,  
une histoire



**16** Le site d'Antinoé aujourd'hui

(© Marie-Hélène Rutschowskaya).



17 Tombe de Sabine  
et Myrithis, voir page 35.

**Après chaque campagne** de fouille, Albert Gayet organisait au musée Guimet une exposition du matériel exhumé. Dans la *Notice relative aux objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles exécutées en 1902-1903 et exposées au musée Guimet du 7 juin au 7 juillet 1903*, p. 42-43, on apprend que la sépulture de la patricienne Sabine était exposée dans la vitrine 24 avec celle de la magicienne Myrithis <sup>17</sup> : « *Sépulture de la patricienne ΣΑΒΙΝΑ (Sabine). Établie sur la pente de la montagne, dans le défilé nord, cette sépulture est principalement remarquable par l'extrême richesse du costume porté par la morte. Le caveau appartenait au type du sépulcre maçonné, recouvert d'un bloc de pierre et briques aggloméré [sic]. Ce costume consiste en une robe de laine rose, sur laquelle est drapé un mantelet de bourre de soie pourpre, garni d'un gros bourrelet, entourant le front. Un châle de laine rouge, à carrés et appliques d'angle, médaillon central et semis de motifs brodés est incomparable. Dans l'un des carrés, on voit un Apollon tirant de l'arc; dans l'autre, un autre Apollon en face de l'Isis Vénus dans le persée. La lyre du dieu est posée sur un autel. Dans les appliques, tout un monde de petites figures nues apparaît. Ce sont, tour à tour, des scènes de pêche et de chasse; des personnages en barques, passent à travers des fourrés de lotus. Ces images réapparaissent isolées, partout dans le semis, alternant à [sic] des touffes de fleurs, roses et lotus symboliques. Au centre, c'est encore Apollon conduisant son char. Les objets, peu nombreux, consistent en une pierre gnostique, image d'Abraxas, le principe des 365 cieux du système de Basilide; le poisson d'ivoire, symbolisant l'*ichthys*; un lion de bronze, emblème de la force; un collier de perles et améthystes.* »

La description qu'en fit Émile Guimet quelques années plus tard (Guimet, 1912, p. 17-18) diffère sur plusieurs points de celle de Gayet, corrigeant des iconographies mais ajoutant des observations bien troublantes : « La dame Sabina avait avec elle une pierre gnostique, un poisson d'ivoire, un vase de verre avec la croix et les lettres  $\alpha$  et  $\omega$ . Très richement vêtue d'une robe rose, d'un mantelet rouge, portant un collier de perles et d'améthystes, elle était enveloppée d'un immense châle de pourpre, dans lequel on avait fixé des appliques multicolores représentant des groupes de petits amours dans toutes les positions et de toutes les races, car il y en a de nègres [Guimet pensait peut-être à l'Aphrodite du musée des Beaux-Arts de Lyon, traitée en laine noire]. Dans les angles, des bandes montrent d'autres amours, jouant, dans les lotus, avec des dauphins; elles accompagnent quatre carrés, avec un médaillon central, racontant l'histoire d'Apollon. Voilà donc un vêtement païen porté par une chrétienne. Mais un des carrés nous montre Daphné, changée en laurier et qui présente au

dieu une fleur cruciforme en faisant avec le pouce et l'index un rond qui figure le ☩ renversé.

Quant à Apollon, il répond que, lui aussi, est chrétien en prenant dans son carquois une flèche d'un geste identique. Il faut donc en conclure que, au moment où vivait Sabina, si le répertoire ornemental des tisseurs de châles était toujours le répertoire païen, ils savaient, par d'ingénieux symbolismes, satisfaire la foi de leurs riches clientes. »

Malgré ses erreurs iconographiques, Albert Gayet décrit bien les deux carrés et le médaillon central ; en revanche, Émile Guimet parle du médaillon central et de quatre carrés dont il ne décrit que celui de droite, dans lequel il a bien reconnu le mythe de Daphné. Que sont devenus ces deux carrés supplémentaires ... s'ils ont bien existé ? Aucune trace n'en a subsisté pour l'instant.

Le châle  
de Sabina

35

Histoire  
de la  
découverte



**17** Tombe de Sabina et Myrithis, dessin  
de restitution d'après Gayet, *Fantômes d'Antinoë*,  
1904, p. 37.

## Une incroyable destinée

**Pendant la campagne de 1898**, Albert Gayet explique que, « en deux mois, deux mille caveaux furent ouverts. Cinquante seulement dans la nécropole antique ; trois cent cinquante dans la nécropole romaine ; cinq cents dans la nécropole byzantine ; onze cents dans le cimetière chrétien ». En 1902-1903, époque de la découverte de la tombe de Sabine, le fouilleur se plaint de l'insuffisance des moyens mis à sa disposition. Néanmoins, les vingt-cinq vitrines présentées au musée Guimet attestent alors l'ampleur des découvertes. Après chaque campagne, il fallait procéder au partage du matériel entre l'Égypte et la France : « ... après les fouilles, il a fallu porter ces objets et ces étoffes depuis le cimetière où ils devaient être emballés, jusqu'au musée de Guizeh où les Arabes font le partage, et avec quelle intelligence ! Ils prennent les étoffes et les déchirent en deux ; à ce métier-là, toutes les soieries se sont brisées en fragments, ou presque toutes, et sont tombées en petites parcelles. » Une fois arrivés en France, les objets étaient exposés, la plupart du temps au musée Guimet (fouilles subventionnées par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) ou, selon le commanditaire, au Petit-Palais des Champs-Élysées (1905, société française de Fouilles archéologiques) ou bien au Palais du Costume à l'Exposition universelle de 1900 (société du Palais du Costume). À chaque occasion, une *Notice* ou un *Catalogue*, rédigé par le fouilleur lui-même, permettait au visiteur de parcourir l'exposition vitrine après vitrine, organisées autour d'ensembles plus ou moins bien regroupés. Ces *Notices*, d'ailleurs extrêmement lacunaires et parcimonieuses, sont souvent inutilisables pour retrouver l'emplacement exact des objets. À la fin de chaque exposition, ils étaient dispersés dans des collections publiques et privées selon l'importance des donations.

Le châte  
de Sabine

36

Une  
incroyable  
destinée

L'État, souvent sur les conseils d'Émile Guimet, entreprit de partager systématiquement le matériel entre les musées : « Les collections recueillies seront partagées entre plusieurs musées. Le Louvre, les Arts décoratifs, les Gobelins, les Arts et Métiers recevront chacun leur part. Avant la dispersion de ces collections, le Ministère a jugé qu'il était intéressant de les présenter au public dans leur ensemble, afin d'établir l'étape parcourue par les recherches. Je me fais un devoir de l'en remercier ici. » Dijon, ville natale d'Albert Gayet, bénéficia d'une part d'une attribution d'objets au Muséum d'histoire naturelle en 1901, d'autre part, après la mort de sa sœur en 1924, du legs de sa collection personnelle au musée des Beaux-Arts. Les musées étrangers furent également approvisionnés par des dons d'Émile Guimet (Ravenne, Turin). En 1901, une vente aux enchères fut organisée au musée Guimet au profit de la société du Palais du Costume

qui avait subventionné les fouilles de 1898 et 1900. Le matériel fut réparti en quarante et un lots dont certains pouvaient compter plus de cinq cents pièces: « nombreux fragments de broderies, de tapisseries, galons, etc. Ce lot considérable, contenu dans six caisses, sera détaillé à la vente et groupé au gré des amateurs » (lot 41). Le musée du Cinquantenaire à Bruxelles fit alors l'acquisition de deux ensembles importants, l'un provenant de la tombe d'Aurélius Colluthus et de sa femme Tisoïa, l'autre de celle d'une certaine Euphémiaân ; d'autres pièces entrèrent dans la collection Léopold Iklé à Saint-Gall (Suisse).

Le démembrement de certaines pièces, suivi de leur dispersion, a été bien sûr préjudiciable non seulement aux œuvres elles-mêmes, mais également à leur étude, dans la mesure où toute recherche dans ce domaine devrait, au préalable, être précédée par un récolement minutieux de tous les textiles mis au jour sur le site... ce qui se révèle pratiquement impossible! En revanche, les rapports de plus en plus étroits entre musées peuvent ouvrir la voie à des échanges en vue de réintégrations lors de restaurations: telle est la politique entreprise depuis plusieurs années entre le musée du Louvre et le musée des Tissus de Lyon. De plus, les catalogues confiés à des chercheurs et à des étudiants font la plupart du temps connaître des textiles inédits dont on peut retrouver des pendants dans d'autres collections. Les pièces les plus remarquables par leur qualité technique et leur iconographie sont aisément repérables: tel est le cas, entre autres, de la tapisserie aux poissons partagée entre le musée du Louvre et le musée des Tissus de Lyon, des médaillons aux fils d'or partagés entre le musée du Louvre et le musée Georges Labit à Toulouse, et du « châle de Sabine »...

Le châle  
de Sabine

37

Une  
incroyable  
destinée

## Un bel exemple de dispersion : un « châte » en quatre lieux



18 Personnage devant des lotus, voir page 42.



19 Deux chèvres, voir page 43.



20 Trois *putti*, voir page 44.



21 Détails d'après une plaque photographique, voir page 45.



22 Bellérophon et la Chimère, voir page 46.

« **Certaines pièces** ont une moitié à Paris, une autre à Lyon. Et si les quatre angles d'un voile se trouvent ornés du même motif, il faudrait aller aux quatre coins de la France, pour vérifier si la tonalité des couleurs reste la même, sous les divers climats » (Albert Gayet, *Le Roman de Claude d'Antioche*, Paris, 1914, p. VII).

Quatre ensembles aujourd'hui séparés se présentent sous la forme de décors de tapisserie en laine et lin sur un fond de toile rouge en laine; ils sont successivement conservés au musée du Louvre, au musée des Beaux-Arts et au musée des Tissus de Lyon, dans une collection privée parisienne :

— **Le « châte de Sabine » du musée du Louvre** (inv. E 29302) : h. 1,10 m ; l. 1,40 m (dimensions du montage). C'est la pièce qui correspond à la description d'Albert Gayet dans sa *Notice*. Elle fut exposée au musée Guimet de Paris du 7 juin au 7 juillet 1903 et fit partie des collections du musée Guimet jusqu'en 1947 (n° MG 1005, 1006, 1230, 1231 et 1245), année où la collection égyptienne du musée Guimet fut cédée au Louvre.

Albert Gayet utilisait les services d'un jeune architecte et dessinateur du nom de Jules-Paul Gérard (1875-1953). Il fut chargé de faire des dessins et des relevés à l'aquarelle de tissus sortis des fouilles, qui furent par la suite exposés lors de différentes manifestations. Certains d'entre eux furent réalisés à partir des décors du châte de Sabine (mention de la main de Jules-Paul Gérard : « manteau de Sabine » ou « Sabine ») et font actuellement partie des archives de Pierre Chevalier, directeur d'un important atelier de restauration de tapis et tapisseries à Courbevoie et Aubusson. Trois dessins reproduisent des motifs du décor de semis : médaillon au personnage devant des lotus<sup>18</sup> ; médaillon aux deux chèvres<sup>19</sup> ; composition de trois *putti* « en éventail » tenant des couronnes, une coupe et une fleur de lotus<sup>20</sup>. En même temps que les collections du musée Guimet, entraînent au Louvre vingt-six plaques photographiques en verre reproduisant de nombreux détails du châte de Sabine<sup>21</sup>.

Ces plaques ne sont malheureusement pas datées. Il est visible que certains fragments ont été collés sur des cartons avec d'autres tissus étrangers à la pièce. D'autres plaques montrent des détails qui permettent de constater que le tissu avait été collé sur un support et manifestement déjà recomposé. En effet, le photomontage à partir des plaques reproduit une composition correspondant à deux photographies d'ensembles datées. L'une, qui remonte à 1931, reproduit le grand médaillon de Bellérophon entouré de sept motifs en semis<sup>22</sup> ; or, cette même année,



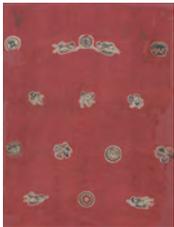
23 Les deux carrés,  
voir page 47.



24 Bellérophon et la  
Chimère, voir page 48.



25 Les deux carrés, état  
en 1963-64, voir page 49.



26 Au musée des Beaux-  
Arts de Lyon, voir page 50.



27 Aphrodite au bain,  
voir page 51.



28 Scène érotique,  
voir page 52.

eut lieu une exposition d'art byzantin au musée des Arts décoratifs à Paris où furent présentés des « fragments de châle de Sabine » (n° 169). L'autre a été publiée dans le catalogue de l'exposition qui eut lieu en 1934 au musée des Gobelins, intitulée *Tapis et tapisseries d'Orient de haute époque (du III<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle)*<sup>23</sup>. Sous les numéros 66 et 68 furent exposés séparément deux ensembles du « châle de Sabine » : les deux carrés avec galons et semis (MG 1230) ; le médaillon de Bellérophon entouré de semis (MG 1231). Seule la photo du premier montage fut publiée dans le catalogue. Néanmoins, les deux clichés sont bien contemporains, car les archives montrent qu'ils ont été de la même façon placés dans un cadre de bois ou de métal orné d'un rinceau de lierre semblable.

Des changements importants apparaissent dans la composition des décors en semis au moment de l'exposition itinérante sur l'art copte qui eut lieu en 1963-1964 à Essen, Zürich, Vienne et Paris<sup>24</sup> et<sup>25</sup>. Le châle était toujours présenté en deux parties, mais on avait réintégré des motifs qui étaient absents antérieurement, on avait retiré un motif situé à la base du médaillon central (deux *putti* jouant de la lyre) et enfin on avait interverti des motifs d'un ensemble à l'autre.

En 1972, en vue d'une présentation dans les nouvelles salles coptes de l'aile sud de la Cour carrée, fut réalisé un nouveau montage où les deux parties furent enfin réunies. Certains motifs de semis ne furent pas réintégré et leur composition fut complètement revue : le médaillon de Bellérophon, par exemple, fut accompagné de neuf motifs. C'est ainsi qu'il se présente encore actuellement : il a fallu privilégier une présentation esthétique en l'absence de toute possibilité de reconstitution archéologique. Cependant, depuis les plaques Guimet et la photo datée de 1931, certains éléments sont toujours restés dans leur place relative les uns par rapport aux autres : les deux carrés et les galons, des motifs de semis ;

— le « **châle de Sabine** » du musée des Beaux-Arts de Lyon (inv. 1975-15) : h. 1,09 m ; l. 80 cm<sup>26</sup>. C'est une grande pièce de toile de forme rectangulaire, composée en quatre registres de motifs de semis disposés en quinconce : fleurs, oiseaux, *putti*. Le centre supérieur est occupé par une image plus élaborée représentant deux *putti* soutenant une couronne dans laquelle apparaît une petite Aphrodite au bain accroupie et tordant sa chevelure<sup>27</sup>.

Il n'y a aucun doute sur la provenance de cette pièce, puisque la consultation des archives de Pierre Chevalier a permis de découvrir que Jules-Paul Gérard avait dessiné neuf des treize motifs constituant son décor, toujours accompagnés de la mention « Sabine »<sup>28</sup>. La photographie d'un dessin à l'aquarelle, non datée, présente, près du carré d'Apollon et



**29** Carré d'Apollon et Daphné avec galon, voir page 53.

Daphné du Louvre, deux des motifs appartenant à la pièce du musée des Beaux-Arts<sup>29</sup>. Cependant, cette dernière étant pratiquement d'un seul tenant, il ne peut s'agir que d'un dessin factice. En effet, seul le motif floral au canard, sur le textile en haut à droite, n'est pas solidaire du reste du panneau.

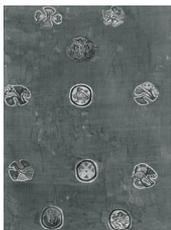
La pièce a-t-elle été exposée au musée Guimet en 1903 avec le tissu du Louvre? Il est impossible de le certifier, d'autant plus qu'aucune plaque de verre du musée Guimet ne la reproduit. En revanche, elle a dû faire partie de la collection personnelle d'Émile Guimet dont on sait qu'elle fut cédée par la famille en 1918 (mort d'Émile Guimet) pour alimenter le musée Guimet d'Histoire naturelle de Lyon, fondé en 1911. C'est d'ailleurs de là qu'elle a été transférée au musée des Beaux-Arts en 1969-1970, avec d'autres tissus et une partie de la collection égyptienne. En 1976, elle fut restaurée et montée sur le support actuel pour être exposée dans le musée ;



**30** Le châle de Sabine au musée des Tissus de Lyon, voir page 54.

— **le « châle de Sabine » du musée des Tissus de Lyon** (entrée 24439; inv. 886.I.58): h. 86 cm; l. 1,37 m (dimensions du montage)<sup>30</sup>. Sur un fond de toile rouge sont disposés en quinconce onze motifs en semis: fleurs, oiseaux, *putti*. La pièce est composée de cinq fragments dont on connaît deux états: un état ancien du début du siècle dernier (?)<sup>31</sup> et un état récent, résultant d'une restauration pratiquée en 1996 par l'atelier de restauration textile du musée des Tissus (Marie Schoefer et Isabella Fernandez). Le registre d'entrées du musée indique de façon laconique, sous les numéros 24438 à 24440, « trois fragments d'étoffes anciennes acq. de Tano 4<sup>e</sup> trim. 1886 ». Il y a donc seize ans d'écart entre l'achat chez Tano et la trouvaille d'Albert Gayet.

Nulle part il n'est fait mention de la présence d'Émile Guimet ou d'Albert Gayet à Antinoé avant la date de la visite du site par Guimet en 1895 et la première fouille de Gayet en 1896. En revanche, R. Cox écrit en 1900, dans le *Catalogue sommaire des collections du musée Historique des Tissus de Lyon*, p. 7: « En 1885, des sondages préliminaires furent exécutés sous la conduite de M. Gayet, qui est resté, depuis cette époque, le savant directeur des travaux. En 1896, la chambre de commerce de Lyon, les ayant subventionnées, devait bénéficier, en retour, de toutes les découvertes faites ayant trait à l'histoire du tissu. » Peut-on faire confiance à cette assertion? Y aurait-il eu une coquille dans la date avancée (1885)? On sait qu'Albert Gayet fit partie du personnel scientifique de la Mission archéologique française au Caire dès 1881, mais peut-on imaginer qu'il aurait tenu secrète une telle découverte et surtout qu'il aurait exhumé seulement une partie du châle pour le vendre à un antiquaire? On pourrait aussi penser à des fouilles clandestines plus anciennes qui auraient mis ces fragments sur le marché des antiquités (?).



**31** Le châle de Sabine au musée des Tissus de Lyon, ancien montage, voir page 55.

Le châle de Sabine

40

Un « châle » en quatre lieux



**32** Les deux moitiés d'une tunique rassemblées, voir page 56.

Une dernière possibilité à envisager serait tout simplement une erreur d'inventaire. En effet, sous le numéro d'entrée 24438 du même achat Tano, fut placée une moitié de tunique dont l'autre moitié appartenait au musée des Beaux-Arts de Lyon (inv. DMBA 131). Cette dernière fut transférée du musée Guimet de Lyon et provient bien d'Antinoé, car une description permet de l'identifier dans la *Notice* de Gayet consacrée aux fouilles de 1906-1907, p. 26 ; elle fut mise en dépôt au musée des Tissus en 1987. En 1990, la restauration démontra que les deux pièces appartenaient sans ambiguïté à une seule et même tunique<sup>32</sup>. Quant au fragment 24440, il a un pendant au musée du Louvre (inv. E 28291) qui provient lui-même du musée Guimet et, par conséquent, probablement d'Antinoé. C'est donc au moment de l'inscription sur l'inventaire que ces trois textiles pourraient avoir été considérés par mégarde comme les achats Tano 24438-24440 ; ils y furent d'ailleurs curieusement inscrits sans numérotation suivie (inv. 886.I.423 ; 886.I.58 ; 886.I.447) ;

— le «**châle de Sabine**» de la **collection privée** (Paris) : h. 60 cm ; l. 80 cm (dimensions du montage)<sup>33</sup>. Quatorze fragments de tapisserie et un fragment de toile rouge du fond sont cousus sur un montage récent. Autour d'une scène champêtre, placée en position centrale en raison de son originalité (mères avec leurs enfants), ont été disposés des motifs appartenant au répertoire déjà connu dans les trois autres ensembles : fleurs rouges épanouies, canards abrités dans des touffes de nénuphars, capridés dans des médaillons, *putti* tenant un oiseau ou un panier, néréide.

L'appartenance au «**châle de Sabine**» repose non seulement sur l'identité technique et stylistique, mais surtout sur le fait que Jules-Paul Gérard dessina le médaillon droit au capridé<sup>34</sup>.

Le châle de Sabine

41

Un «**châle**» en quatre lieux



**33** Le châle de Sabine dans une collection privée parisienne, voir page 57.



**34** Motif de semis : capridé, voir page 58.

Le châle  
de Sabine

42

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**18** Motif de semis : personnage devant des lotus, copie de F. Babled d'après le dessin de Jules-Paul Gérard, collection de Pierre Chevalier.

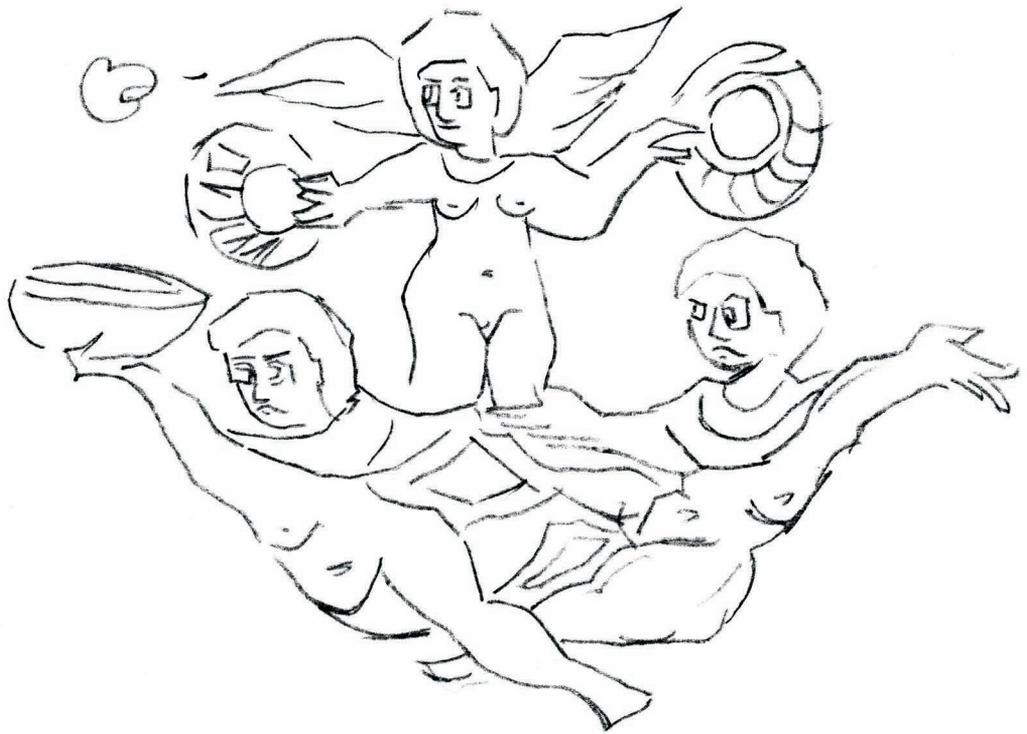


Le châle  
de Sabine

43

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**19** Motif de semis : deux chèvres, copie  
de F. Babled d'après le dessin de Jules-Paul Gérard,  
collection de Pierre Chevalier.

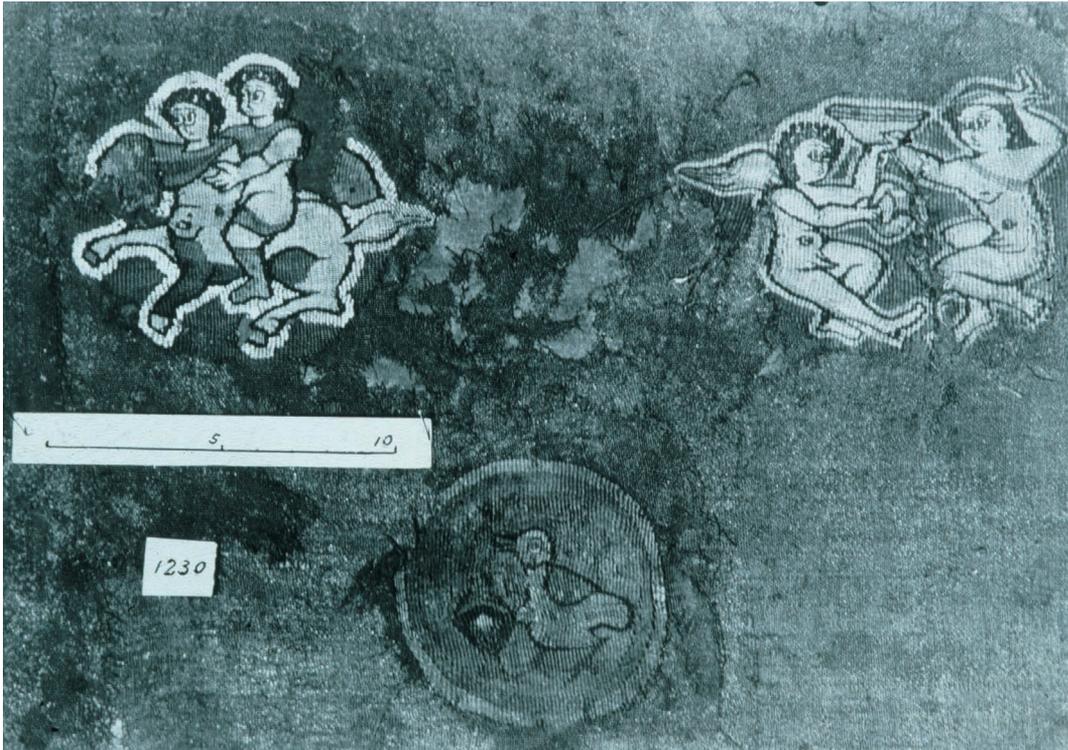


Le châle  
de Sabine

44

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**20** Motif de semis: trois *putti*, copie de F. Babled  
d'après le dessin de Jules-Paul Gérard, collection  
de Pierre Chevalier.



Le châle  
de Sabine

45

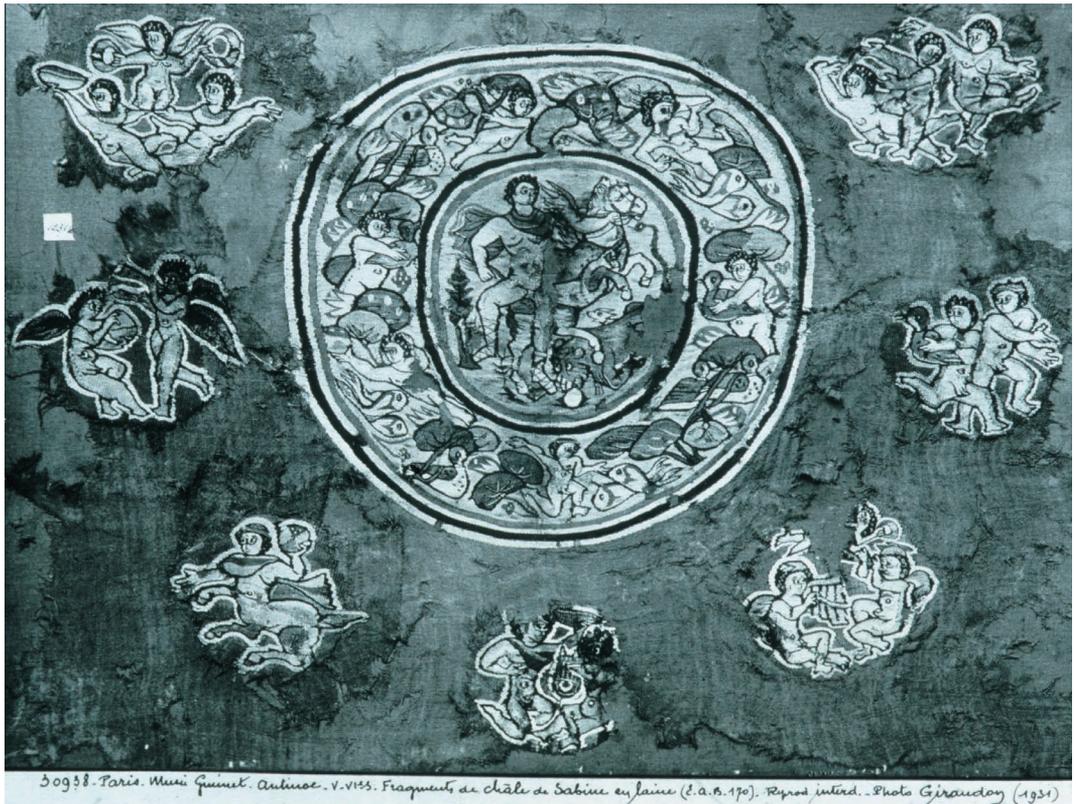
Un « châle »  
en quatre  
lieux

**21** Détails du châle de Sabine d'après une plaque photographique en verre du musée Guimet, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes.

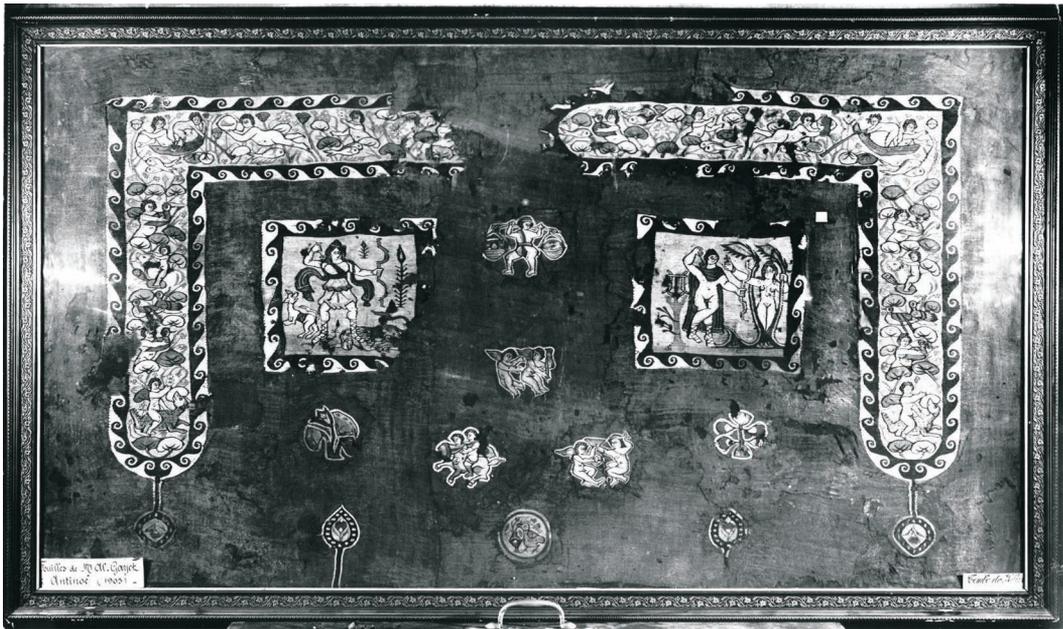
Le châle  
de Sabine

46

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**22** Médaillon représentant Bellérophon et la Chimère (MG 1231), photo du musée Guimet datée de 1931, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes.



Le châle  
de Sabine

47

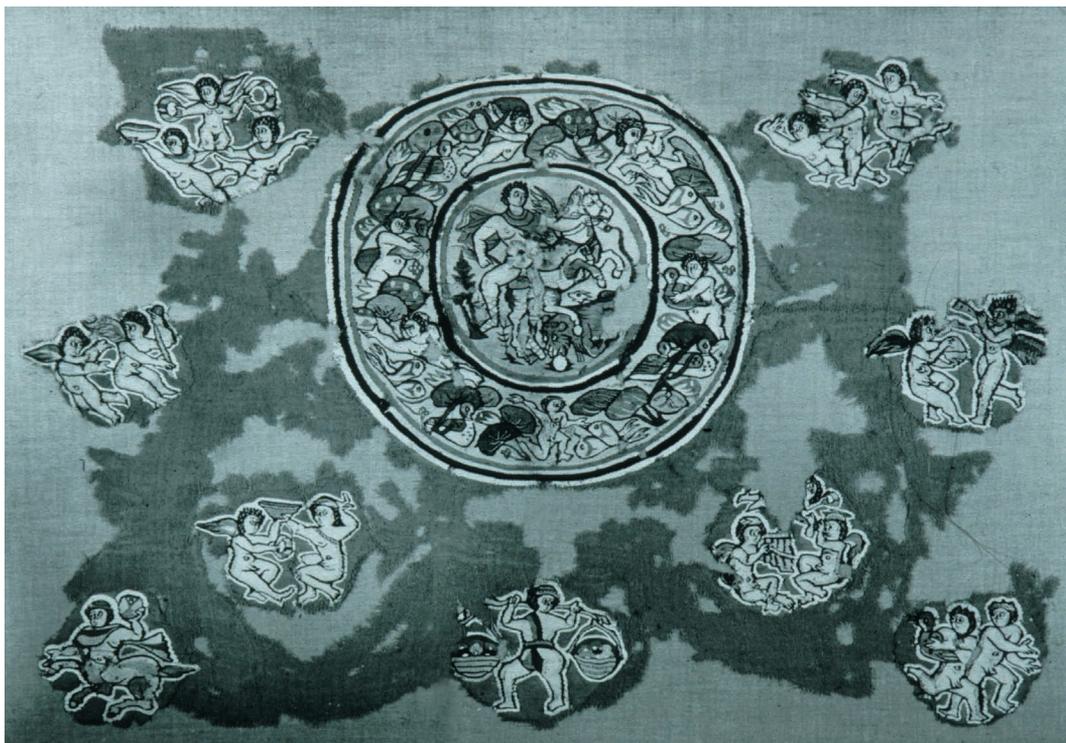
Un « châle »  
en quatre  
lieux

**23** Les deux carrés avec galons et semis présentés dans un cadre orné d'un rinceau de lierre (MG 1230; © Roger-Viollet).

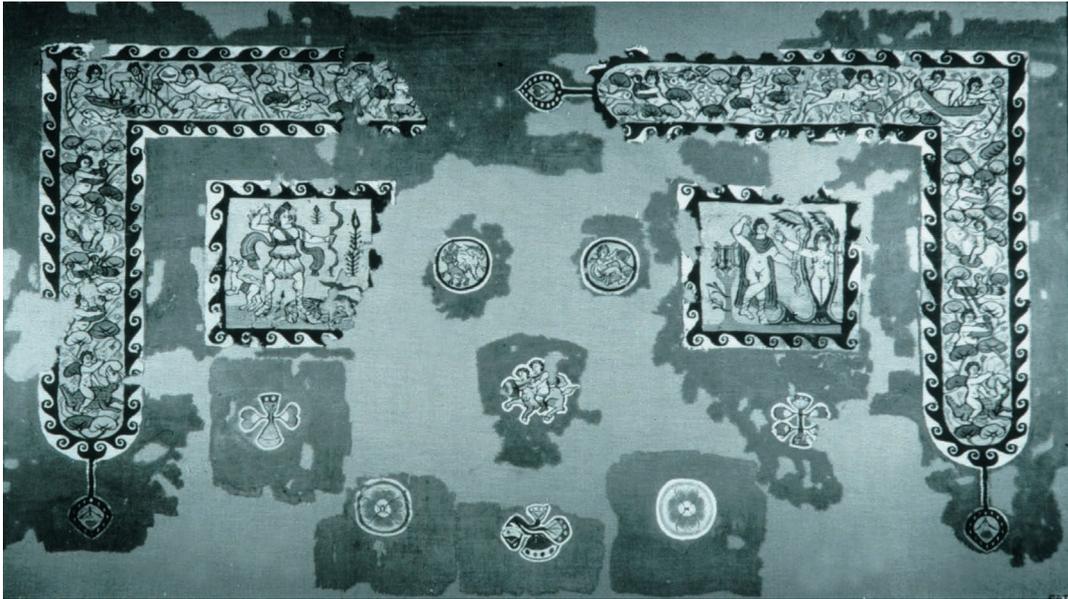
Le châle  
de Sabine

48

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**24** Médaillon représentant Bellérophon  
et la Chimère, état en 1963-1964, musée du Louvre,  
département des Antiquités égyptiennes.



Le châle  
de Sabine

49

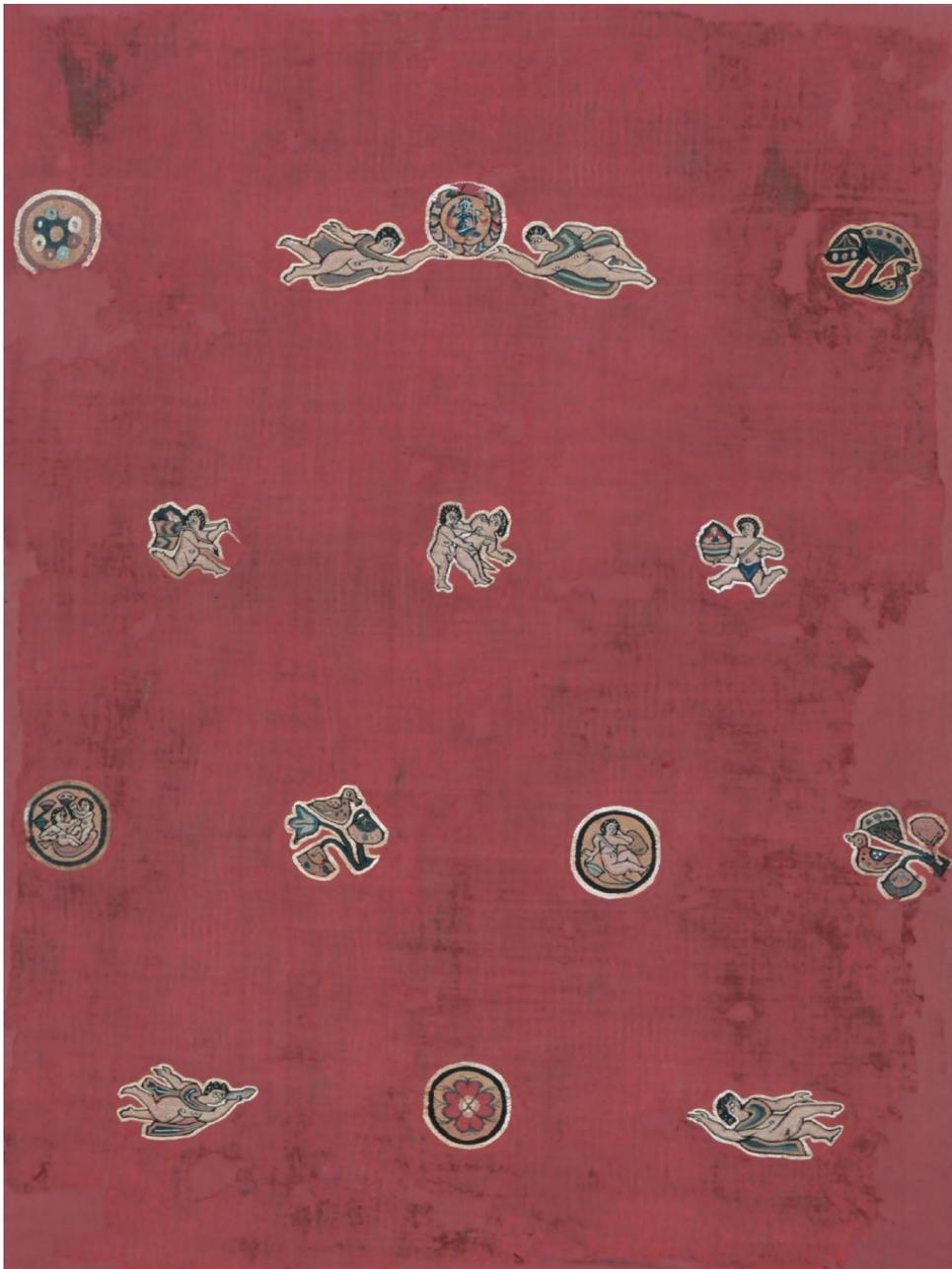
Un « châle »  
en quatre  
lieux

**25** Les deux carrés avec galons et semis,  
état en 1963-1964, musée du Louvre,  
département des Antiquités égyptiennes.

Le châle  
de Sabine

50

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**26** Le châle de Sabine au musée des Beaux-Arts  
de Lyon (© Studio Basset).



Le châle  
de Sabine

51

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**27** Détail du fragment du musée des Beaux-Arts  
de Lyon, Aphrodite au bain (© Studio Basset).

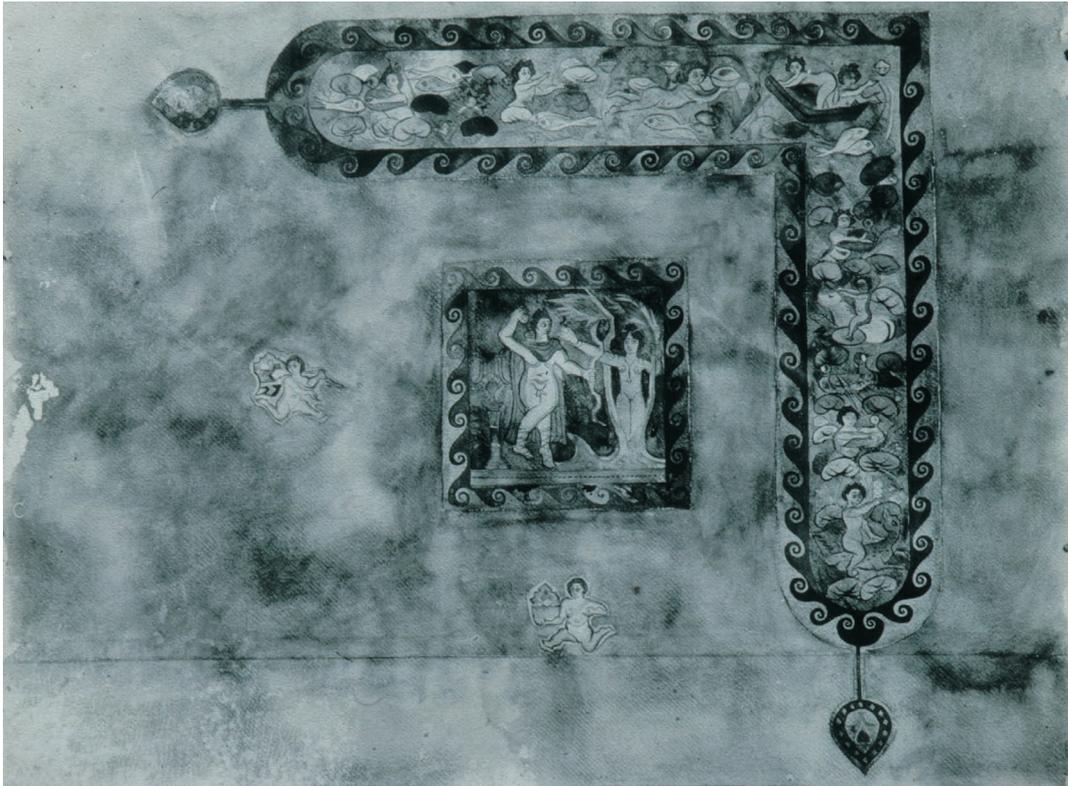
Le châle  
de Sabine

52

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**28** Motif de semis: scène érotique, copie  
de F. Babled d'après le dessin de Jules-Paul Gérard,  
collection de Pierre Chevalier.



Le châle  
de Sabine

53

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**29** Carré d'Apollon et Daphné avec galon  
du musée du Louvre et deux motifs de semis  
conservés au musée des Beaux-Arts de Lyon,  
dessin à l'aquarelle, musée du Louvre,  
département des Antiquités égyptiennes  
(© musée du Louvre).

Le châle  
de Sabine

54

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**30** Le châle de Sabine au musée des Tissus  
de Lyon (© musée des Tissus de Lyon).



Le châle  
de Sabine

55

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**31** Le châle de Sabine au musée des Tissus  
de Lyon, ancien montage  
(© musée des Tissus de Lyon).

Le châle  
de Sabine

56

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**32** Les deux moitiés d'une tunique, laine, Antinoé,  
fouilles A. Gayet 1906, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, musée des  
Tissus de Lyon (© musée des Tissus de Lyon).



Le châle  
de Sabine

57

Un « châle »  
en quatre  
lieux

**33** Le châle de Sabine dans une collection privée  
parisienne (© Georges Poncet).

Le châle  
de Sabine

58

Un « châle »  
en quatre  
lieux



**34** Motif de semis: capridé, copie de F. Babled  
d'après le dessin de Jules-Paul Gérard, collection  
de Pierre Chevalier.

## Les études techniques au secours de l'archéologie

**En 1935, le chimiste** Rodolphe Pfister publiait les résultats d'une série d'analyses des colorants prélevés sur les tissus coptes, parmi lesquels apparaissent ceux concernant le châle de Sabine, aujourd'hui au musée du Louvre (MG 1230). Il reconnaît dans le fond rouge de « la garance teinte sur mordant d'alumine avec traces (peut-être accidentelles) de fer ». Celles du laboratoire de recherche des Monuments historiques (Champs-sur-Marne) en 1985 détectent de la garance dans le rouge et le violet des décors en tapisserie, de la gaude dans les fonds jaunes en tapisserie. En 1991, Valery Golikov (VNIIR, Moscou) mit en évidence de la garance et de l'indigo, ainsi qu'un mélange garance-indigo pour certaines teintes pourpre foncé sur des fragments non remontés, conservés dans la réserve du Louvre.

Les analyses pratiquées en 1997 sur la pièce du musée des Tissus de Lyon par le laboratoire de recherche des Monuments historiques de Champs-sur-Marne, indiquent l'utilisation d'indigo, de gaude et de garance. L'analyse du rouge de garance fut confrontée à celle du tissu du musée des Beaux-Arts: « Les rouges ont été obtenus par la teinture à la garance des teinturiers (*Rubia tinctoria*). Leur composition est identique, aussi bien au niveau des composés majoritaires [...] qu'au niveau des composés minoritaires [...]. De plus, les proportions relatives de tous les composants sont sensiblement proches pour les deux échantillons. D'un point de vue technologique, ceci nous laisse supposer qu'il s'agit de deux fragments de la même pièce. »

En 1992, lors de la restauration par Cécile Argenton des textiles conservés en réserve, on a pu constater que, parmi seize fragments de toile, l'un était bordé d'une lisière, un autre d'une cordeline, mais aucun élément technique ne permet leur remontage; les quatre motifs de semis (fleurons dans un médaillon, oiseau perché sur une fleur de lotus, deux *putti* jouant de la lyre) pourront éventuellement être réintégrés lors d'une future restauration. En 1985, Gabriel Vial alors secrétaire général technique du centre international d'Étude des textiles anciens (Lyon) rédigea le dossier de recensement du textile du Louvre. Il y présentait la contexture du textile, caractérisée par la qualification technique (tapisserie base louisine, incluse dans une toile, laine et lin torsion S) et la construction interne du tissu (passage de la toile de fond au décor en tapisserie, réduction: nombre des fils de chaîne et de trame au centimètre, procédés techniques: perfilage, navette volante). À l'issue de son examen, il conclut: « Le musée historique des Tissus à Lyon et le musée des Beaux-Arts à Lyon présentent, sous le nom de "châle de Sabine", de grands fragments également reconstitués qui proviennent de la même pièce d'origine. »

Le châle  
de Sabine

59

Les études  
techniques

Dans leurs publications, R. Pfister (1928) et H. Peirce et R. Tyler (1932), sans probablement avoir vérifié le mode d'acquisition de la pièce du musée des Tissus, étaient alors persuadés qu'elle faisait partie du châle de Sabine : « D'autres petits motifs ayant appartenu à ce châle se trouvent au musée Guimet sous les numéros 1005 et 1006 et au musée de Lyon (n° 267) » (R. Pfister). Ce type de numéro (267) correspond bien au textile du musée des Tissus. « Les panneaux en tapisserie ont été partagés entre le musée Guimet, à Paris, et le musée des Tissus, de Lyon » (H. Peirce et R. Tyler). Ni l'un ni l'autre ne mentionne cependant la présence du fragment du châle au musée des Beaux-Arts, pourtant bien identifié.

Le châle  
de Sabine

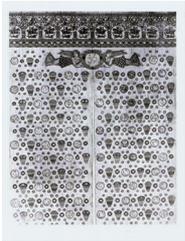
60

Les études  
techniques

## Châle ou rideaux ?



**35** Reconstitution hypothétique, voir page 64.



**36** Reconstitution d'une paire de rideaux, voir page 65.

**Les similitudes** iconographiques et stylistiques qui viennent s'ajouter aux similitudes techniques ont conduit Marie Schoefer, responsable de l'atelier de restauration du musée des Tissus de Lyon, à tenter une reconstitution de l'ensemble. À cet effet, elle remarque que l'écartement vertical et horizontal entre les semis répartis en quinconce est régulier et constant sur les trois pièces. Une seule irrégularité a été observée sur le fragment du musée des Tissus, affectant la composition en quinconce. C'est pourquoi elle propose de positionner à cet endroit le grand médaillon au Bellérophon du musée du Louvre. Optant pour une seule pièce, elle place le tissu du musée des Beaux-Arts à la partie inférieure de la composition, ce qui révèle une tenture murale de plus de trois mètres de hauteur <sup>35</sup>.

Cependant, elle émet l'idée qu'il pourrait tout aussi bien s'agir de deux tentures tissées dans un même atelier. Cette dernière hypothèse n'est effectivement pas négligeable, en raison de la composition ornementale du fragment du musée des Beaux-Arts. En effet, une composition identique — deux personnages, *putti* ou Victoires ailées, tenant une couronne — surmontent deux paires de rideaux, l'une conservée à Londres (British Museum), l'autre en partie à New York (Metropolitan Museum of Art), en partie à Saint-Petersbourg (musée de l'Ermitage) <sup>36</sup> ; toute la surface est couverte de décors en semis disposés en quinconce. Sur les deux exemplaires, l'ouverture entre les deux pans passe par le milieu de la couronne, occupée l'une par une inscription, l'autre par une scène figurée.

Le Victoria and Albert Museum de Londres conserve une superbe figure de Victoire qui soutient une couronne fragmentaire abritant une croix gemmée ; un fragment de fine cordelette encore en place marque l'ouverture verticale. La pièce du musée des Beaux-Arts, exécutée d'un seul tenant, pourrait, quant à elle, soit constituer un rideau à un seul pan, soit être le pan d'un double-rideau sur lequel se répéterait le même décor. Dans cette dernière hypothèse, le grand fragment du Louvre constituerait un autre modèle de rideau, confectionné alors dans le même atelier, peut-être par les mêmes tisserands.

Ce sont les peintures et les mosaïques d'époques romaine et byzantine qui nous renseignent le mieux sur l'aspect de ces tissus d'ameublement. Qu'ils soient d'ailleurs rideaux ou nappes, ce sont toujours les mêmes panneaux carrés ou rectangulaires dont les extrémités se terminent souvent par des franges.

Les décors de galons en retour d'équerre enserrant des médaillons, des carrés ou des motifs étoilés ornent indifféremment rideaux, nappes de salle à manger et nappes d'autel. C'est le cas des deux nappes

Le châle de Sabine

61

Un châle ou deux rideaux ?



**37** Le sacrifice d'Abel et de Melchisédech, voir page 66.



**38** La façade du palais de Théodoric, voir page 67.



**39** Rideau, voir page 68.



**40** Le Tabernacle sur le Sinaï, voir page 69.

superposées qui, dans l'église Saint-Vital à Ravenne (VI<sup>e</sup> siècle), recouvrent l'autel sur lequel Abel et Melchisédech accomplissent leurs offrandes<sup>37</sup>.

En revanche, les rideaux reçoivent aussi d'autres ornements : semis de fleurs, qui parfois, comme sur le tissu du Louvre, entourent des carrés ou des médaillons. Parmi de nombreux exemples, celui de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne présente l'entrée et la grande salle du palais de Théodoric soutenues par des colonnes dont les entre-colonnements sont masqués par des rideaux richement ornés (début du VI<sup>e</sup> siècle)<sup>38</sup>. Parfois, des galons courent le long de la bordure supérieure à la base des passants. Deux fragments de rideaux, l'un conservé au Textilmuseum de Saint-Gall (Suisse), l'autre aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, ont conservé chacun un passant confectionné en toile puis fixé à la bordure<sup>39</sup>. Ces passants étaient enfilés sur des tringles en bois ou même des cordes tendues entre des colonnes ; cet accrochage est souvent bien détaillé sur les mosaïques et les peintures : la mosaïque de sol de la synagogue de Beit Shean (VI<sup>e</sup> siècle, musée d'Israël à Jérusalem), la miniature représentant le Tabernacle sur le Sinaï sur le Pentateuque d'Ashburnham (VII<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France)<sup>40</sup>.

Néanmoins, il n'est pas exclu que ces pièces aient effectivement servi de châle à la dame Sabine tant dans la mort que dans la vie. Ainsi, sur une stèle du musée copte du Caire (inv. 8004), la défunte représentée en orante est vêtue d'une longue robe, recouverte en partie d'un châle drapé sur la poitrine, dont les deux pans terminés par des franges sont ornés de carrés renfermant un fleuron<sup>41</sup>. Mais ce sont les demoiselles d'honneur de l'impératrice Théodora, sur la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne (VI<sup>e</sup> siècle)<sup>14</sup>, qui illustrent de manière la plus explicite le port de châles faisant fonction de manteau. Les étoffes sont richement décorées de fleurs en semis ou de réseaux géométriques, de carrés ou de motifs étoilés ; le drapé enveloppant la poitrine retombe en un long pan sur le côté. Ne pourrait-on pas imaginer Sabine vêtue de la sorte ? C'est ainsi qu'Albert Gayet la fit représenter par Jules-Paul Gérard (dessin, collection de Pierre Chevalier)<sup>42</sup> : il a cependant combiné ici deux pièces de vêtement distinctes, mentionnées par le fouilleur : « un mantelet de bourre de soie pourpre, garni d'un gros bourrelet, entourant le front » et « un châle de laine rouge ». Le châle, recouvrant les deux épaules, s'ouvre sur le devant, à l'exemple de celui de l'une des suivantes de Théodora. Albert Gayet illustra le propos de l'une de ses nombreuses conférences sur ses fouilles d'Antinoé en faisant défiler des mannequins revêtus de reconstitutions de vêtements. Voici ce qu'en rapporte en 1903 le journaliste de la revue *Femina*, p. 621 : « Le châle était un vêtement accessoire servant à s'envelopper pour les sorties, comme on le fait encore en Orient. C'était, pour les femmes du peuple, une pièce

Le châle de Sabine

62

Un châle ou deux rideaux ?

de grosse bure sans le moindre ornement ou, pour les patriciennes, des merveilles de décoration, tel celui de Sabine dont nous avons pu admirer la reconstitution sur les épaules de l'une des petites Parisiennes du musée Guimet, transformées en "mannequins" d'une rue de la Paix d'Antinoé.» Cependant, ne pourrait-on pas non plus imaginer que ces pièces textiles pouvaient être utilisées indifféremment comme châles ou nappes, à la manière des châles cachemires du XIX<sup>e</sup> siècle?



**41** Stèle funéraire  
à l'orante, voir page 70.



**42** Le costume  
de Sabine, voir page 71.

Le châle  
de Sabine

63

Un châle  
ou deux  
rideaux?

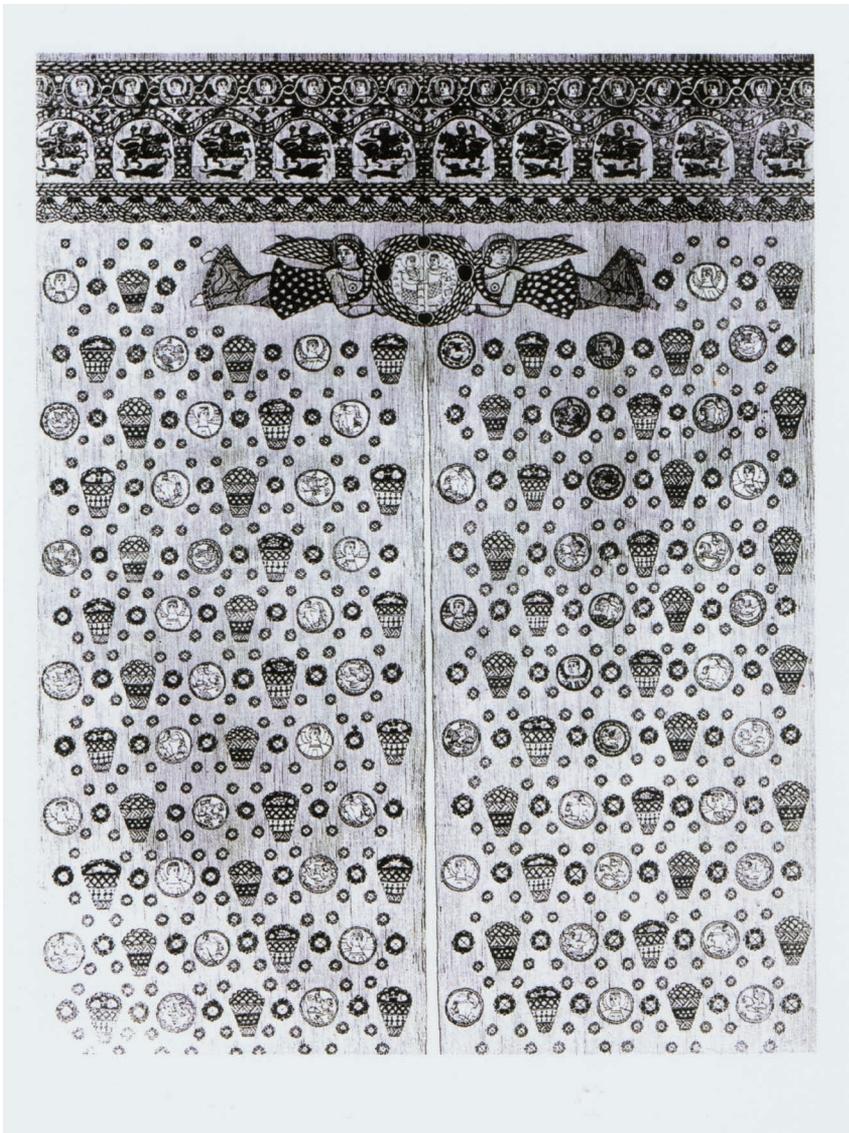


Le châle  
de Sabine

64

Un châle  
ou deux  
rideaux ?

**35** Reconstitution hypothétique du « châle de Sabine » par Marie Schoefer. Peinture à l'acrylique sur soie rouge. Réalisation en 1999 par Claire Jubault-Masson et Marie Schoefer-Masson ; les fragments de la collection privée sont des photos découpées et ajoutées en 2003 (© Marie Schoefer).



Le châle  
de Sabine

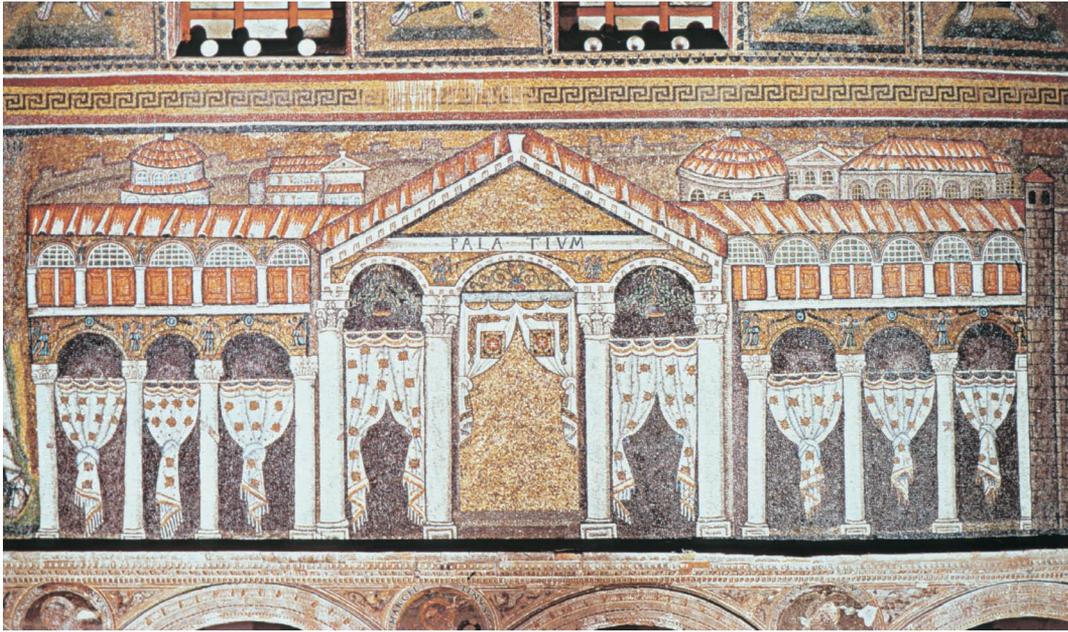
65

Un châle  
ou deux  
rideaux?

**36** Reconstitution d'une paire de rideaux, lin et laine, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, New York, Metropolitan Museum of Art et Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, d'après M. Matie et K. Liapounova, *Les Tissus de l'Égypte copte*, Moscou-Léningrad, 1951, fig. 17.



**37** Le sacrifice d'Abel et de Melchisédech, mosaïque, Saint-Vital, Ravenne, VI<sup>e</sup> siècle (© musée du Louvre, section copte).



Le châte  
de Sabine

67

Un châte  
ou deux  
rideaux ?

**38** La façade du palais de Théodoric, mosaïque, Saint-Apollinaire-le-Neuf, Ravenne, VI<sup>e</sup> siècle, d'après *Byzantine Hours. The City of Mystras*, Athens-Thessaloniki-Mystras 2001, fig. 7, p. 24.

Le châle  
de Sabine

68

Un châle  
ou deux  
rideaux?



**39** Rideau, lin et laine, VII<sup>e</sup> siècle (© musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles).



Le châte  
de Sabine

69

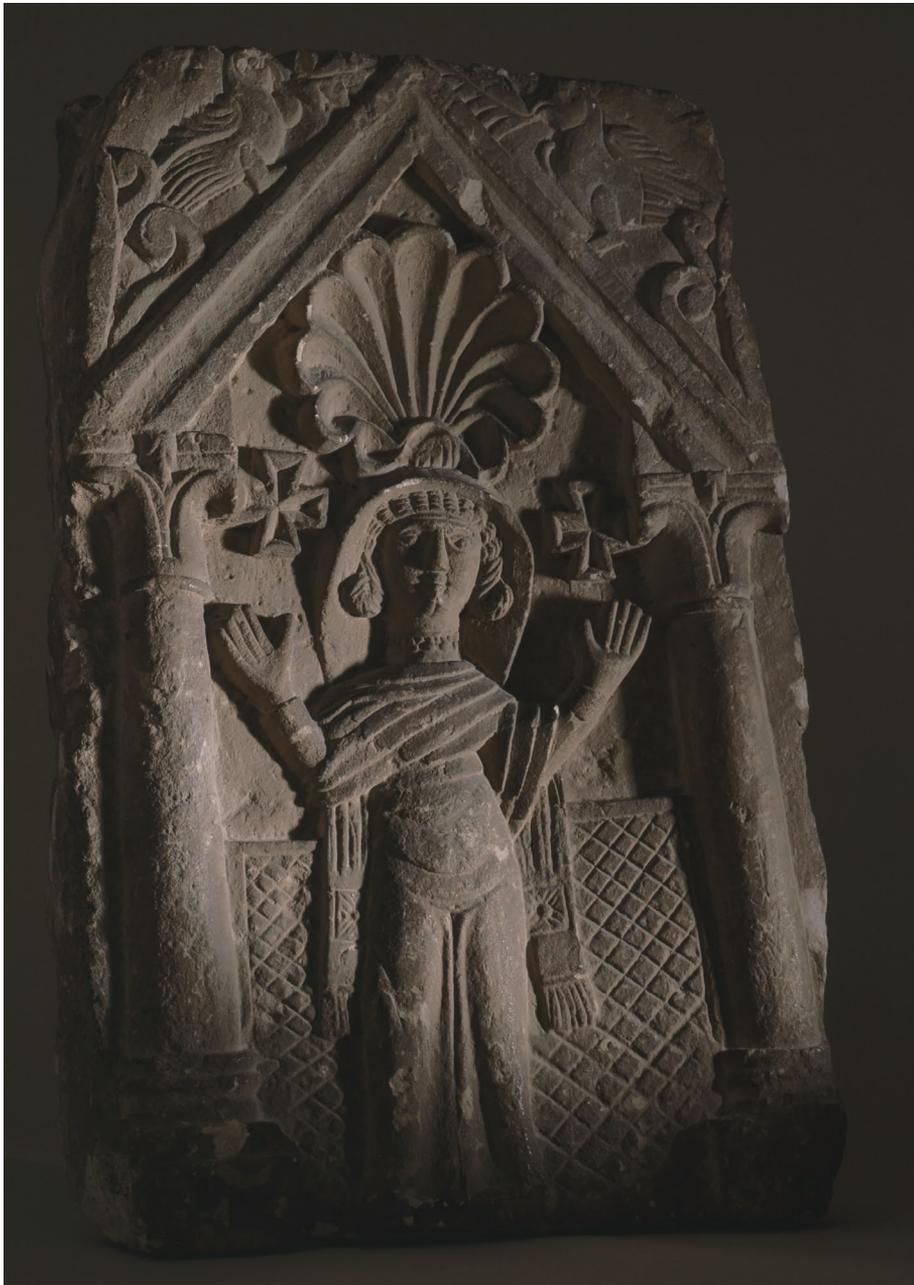
Un châte  
ou deux  
rideaux?

**40** Le Tabernacle sur le Sinaï, Pentateuque  
d'Ashburnham, VII<sup>e</sup> siècle, Paris, Bibliothèque  
nationale (© Bibliothèque nationale de France).

Le châle  
de Sabine

70

Un châle  
ou deux  
rideaux?



**41** Stèle funéraire à l'orante, calcaire, V<sup>e</sup> siècle,  
Le Caire, musée copte (© Ph. Maillard).



Le châle  
de Sabine

71

Un châle  
ou deux  
rideaux?

**42** Le costume de Sabine, dessin de Jules-Paul Gérard, collection de Pierre Chevalier (© J.L. Bovot).

## Un livre d'images

— **Artémis chasseresse:** Artémis (Diane latine) est la sœur jumelle d'Apollon, enfants de Létô et de Zeus. Elle est la déesse vierge, éternelle jeune fille se plaisant seulement à la chasse. Le type de la déesse chasseresse a été fréquemment reproduit durant l'époque romaine ; tenant l'arc d'une main et tirant de l'autre une flèche de son carquois, le modèle dérive de la tradition de la Diane de Versailles dont l'original est attribué au sculpteur grec Léoncharès (IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C.). Sur le « châte de Sabine », Artémis piétine un lion agonisant, ce qui accentue le rôle tout-puissant de la déesse sur la vie sauvage. Cette image rare apparaît sur deux mosaïques de Syrie datées de la fin du V<sup>e</sup> ou du début du VI<sup>e</sup> siècle, située à chaque fois au centre de scènes de chasse : mosaïque de Sarrîn (musée d'Alep)<sup>43</sup> et mosaïque d'Antioche (Dumbarton Oaks, Washington).



43 La déesse Artémis piétinant un lion, voir page 76.

L'origine du schéma du lion terrassé par le chasseur pourrait appartenir à la Perse sassanide et être passé dans l'art romain grâce aux objets d'art en argent figurant des chasses royales. C'est le cas par exemple du plat représentant une chasse de Shapur II (IV<sup>e</sup> siècle, musée de l'Ermitage), qui en constitue le parallèle le plus proche. Artémis apparaît, armée de son arc et accompagnée de son animal favori au milieu de héros chasseurs, sur le grand tissu imprimé de la fondation Abegg (Suisse) et sur un petit carré en tapisserie du musée d'art de l'université de Stanford (Californie). Mais la scène la plus développée et la plus originale orne deux médaillons d'épaulé d'une tunique (St. Gall, Textilmuseum) ainsi qu'un autre médaillon presque identique (Francfort-sur-le-Main, Museum für Angewandte Kunst)<sup>44</sup>. Le tisserand y a reproduit l'un des épisodes de la pièce d'Euripide, *Iphigénie en Tauride* : la statue de la déesse est entourée du roi de Tauride, Thoas, et d'Iphigénie sur le point de sacrifier Oreste et Pylade, agenouillés, les mains liées dans le dos, de part et d'autre d'un autel à feu.



44 Iphigénie en Tauride, voir page 77.

— **Apollon et Daphné:** Daphné, dont le nom signifie « laurier », est une nymphe aimée d'Apollon, frère d'Artémis. Elle est considérée tantôt comme la fille du fleuve Ladon et de la Terre, tantôt du fleuve thessalien le Pénée. Poursuivie par Apollon, elle supplia sa mère de la transformer et devint un laurier que le dieu adopta comme attribut. Ce mythe fut transmis au monde romain par l'intermédiaire des *Métamorphoses* d'Ovide (43 avant J.-C.-17 après J.-C.) qui demeura durant tout le Moyen Âge et jusqu'à l'époque baroque une mine de connaissances sur la mythologie. En Égypte, Daphné, en l'absence d'Apollon, se transforme en laurier sur un certain nombre de tissus, d'ivoires et de conques sculptées<sup>45</sup>. Ces dernières



45 Daphné, voir page 78.

seraient probablement à replacer dans un contexte funéraire; en effet, la métamorphose de Daphné pourrait symboliser la transformation de l'âme dans la mort, mais en relation avec des tombes de jeunes filles mortes avant le mariage.

Sur le carré du châle de Sabine comme sur un ivoire conservé à Ravenne (V<sup>e</sup> siècle, Museo Nazionale), Apollon est présent à ses côtés, armé de son arc ou de sa lyre; cependant, c'est ici l'unique exemple du geste de la nymphe tendant au dieu une « fleur en forme de croix ». Serait-on alors en droit d'interpréter l'image non pas comme une christianisation du mythe, mais plutôt comme le témoignage du pouvoir de la croix à écarter le danger? C'est ce que suggérait Charles Delvoye en 1985, dans son étude sur les éléments iconographiques gréco-romains sur le « châle de Sabine ».

— **Bellérophon et la Chimère**: Bellérophon est le fils de Poséidon et d'une fille du roi de Mégare, nommée Eurymédé ou Eurynomé. À la suite du meurtre de son frère, Bellérophon dut quitter la ville et se rendit à Tirynthe, auprès du roi Proetos. Il fut accusé faussement par la femme de Proetos d'avoir voulu la séduire. Le roi l'envoya alors chez son beau-père, le roi de Lycie Iobatès qui devait le mettre à mort. Mais ce dernier lui ordonna plutôt de combattre la Chimère, être monstrueux qui dévastait le pays. Bellérophon monta sur le cheval ailé Pégase, qu'il avait trouvé un jour en train de boire à la fontaine Piréné à Corinthe; puis, s'élevant dans les airs, il s'abattit sur la Chimère qu'il tua d'un seul coup.

Si le thème est très répandu dans l'art grec et romain de la Méditerranée, il est unique en Égypte. Le moment représenté ici se situe après le combat: Bellérophon saisit par les rênes Pégase, qui piétine la Chimère étendue à terre. La composition rassemble d'ailleurs deux moments de la légende: le domptage de Pégase et la mort de la Chimère.

Cette dernière scène est traitée de manière statique, à l'instar du thème d'Artémis piétinant le lion. J. Aymard, en étudiant la légende de Bellérophon sur un sarcophage du musée d'Alger, notait la rareté de ce type iconographique. Ordinairement, le héros chevauche Pégase, lance au poing, soit pour poursuivre la Chimère qui s'enfuit, soit pour livrer le combat au monstre qui s'élance vers lui (ivoire, V<sup>e</sup> siècle, Londres, British Museum). Il ajoutait: « L'attitude du héros à l'issue de sa chasse victorieuse s'apparente au geste triomphal et royal d'Hadrien foulant aux pieds la dépouille du lion libyque sur le médaillon de l'arc » (arc de Constantin à Rome). Il est vrai que la signification d'une telle scène a été sujette à plusieurs interprétations: allusion à la figure de l'empereur triomphant de ses ennemis, symbole de la Virtus écrasant le Mal, symbole prophylactique

Le châle  
de Sabine

73

Un livre  
d'images



46 Saint cavalier tuant un serpent, voir page 79.



47 Naissance d'Aphrodite, voir page 80.

Le châle de Sabine

74

Un livre d'images



48 Le Jugement de Pâris, voir page 81.



49 Tapisserie aux néréides, voir page 82.

de prospérité et de bonne fortune. En raison de sa présence sur un certain nombre de monuments chrétiens et de manuscrits datés jusqu'en plein Moyen Âge, plusieurs chercheurs y reconnaissent un Bellérophon christianisé. En tant que chasseur victorieux de la Chimère, il est le « tueur du Mal » par excellence, notion qui se retrouve chez les saints guerriers et cavaliers, défenseurs de la foi chrétienne, eux-mêmes garants de la victoire du Bien sur le Mal<sup>46</sup>.

— **Les sujets aquatiques dits « nilotiques »** : ils constituent principalement les décors des deux galons en retour d'équerre et la bordure d'encadrement du médaillon central. Contrairement au travail du mosaïste, le tisserand évoque très rarement l'eau. Sur un fond uniformément jaune s'éparpillent des *putti* nageant, cueillant des fleurs ou saisissant des oiseaux; d'autres sont installés dans des barques ou chevauchent des crocodiles ou des hippopotames. Les scènes liées à la vie du Nil appartiennent au répertoire traditionnel égyptien; elles ornent déjà les parois sculptées et peintes des tombes remontant à l'Ancien Empire. À partir du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., elles furent remises à la mode et se répandirent dans tout le monde romain en devenant des « clichés » adaptés à toutes les techniques (mosaïques, peintures, argenterie, boiserie...).

Néanmoins, le décorateur romain possédait lui aussi, dans son répertoire, les images des divinités fluviales ou marines escortées d'une multitude de *putti* s'ébattant dans les eaux. Thétis, Poséidon aux côtés d'Amphitrite, Aphrodite, président ainsi aux jeux nautiques. C'est pourquoi il n'y a rien d'étonnant à ce que, parmi les éléments en semis des musées de Lyon, apparaissent deux images d'Aphrodite accroupie soutenue, l'une par des *putti*, l'autre par des tritons. La pose de l'Aphrodite au bain, tordant sa chevelure, fut créée à l'époque hellénistique; elle a été plusieurs fois figurée sur des reliefs coptes<sup>47</sup> et sur des textiles, soit seule, soit dans la scène du Jugement de Pâris<sup>48</sup>. Sur l'exemplaire de la collection privée, le motif situé à droite du décor central reste assez lisible, malgré sa dégradation, pour reconstituer l'image d'une néréide tenant un voile gonflé par le vent et chevauchant un monstre marin à queue de poisson, telle qu'elle apparaît, entre autres, sur un textile du musée du Louvre<sup>49</sup>.

— **Les sujets champêtres** : la plupart des motifs de semis relèvent de scènes de genre dont les acteurs sont toujours des *putti* : musiciens jouant de la flûte, des cymbales, de la flûte de Pan, de la lyre; centaures dont l'un est chevauché par un *putto* chaussé de bottines; *putti* tenant des coupes, des paniers ou une palanche; *putto* se reposant; femme assise cueillant une fleur; scènes érotiques; médaillon renfermant des capridés. La tradition

littéraire de la poésie bucolique (« poèmes de bergers ») débute avec les *Idylles* du poète grec Théocrite (vers 315-250 avant J.-C.) qui vécut à Alexandrie à la cour des rois Hiéron et Ptolémée Philadelphe; elle se poursuit avec Virgile (70-19 avant J.-C.) dans ses *Églogues* ou *Bucoliques* et ses *Géorgiques*. Ces poèmes, transmis au Moyen Âge par des copies, connurent une grande postérité et sont à l'origine de la divulgation de l'imagerie bucolique. C'est pourquoi ces sujets ont été adaptés à toutes les techniques; les textiles en présentent une innombrable variété qu'il s'agisse de décors principaux ou secondaires, en semis ou en bordures d'encadrement<sup>50</sup>, comme d'ailleurs les sujets nilotiques.



**50** Scènes bucoliques, voir page 83.



**51** Mères avec leurs enfants, voir page 84.

Les tableaux champêtres d'un plat d'argent (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, 10824) et de tapisseries (New York, The Brooklyn Museum, 44.143 C; Lyon, musée des Tissus, entrée 35 555, inv. 972.I.3) mettent en scène des mères, portant leur enfant sur le dos, occupées à conduire un troupeau de moutons et de chèvres. Le thème de la mère à l'enfant réapparaît au milieu de diverses activités champêtres sur une mosaïque du Grand Palais de Constantinople (IV<sup>e</sup> siècle) et sur deux autres médaillons du musée de Brooklyn (44.143 A et B): elles sont assises, leur enfant sur les genoux qui joue ou tète le sein. C'est la même position qu'adoptent les deux mères figurées au centre de la pièce de la collection privée<sup>51</sup>; elles participaient à une composition plus importante, située du côté gauche du motif, où subsiste un personnage dénudé pouvant faire partie d'une scène de banquet, comme on le voit sur un autre médaillon du musée de Brooklyn (44.143 D).

Le châle  
de Sabine

75

Un livre  
d'images



**43** La déesse Artémis piétinant un lion, mosaïque de Sarrîn, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle, Syrie, musée d'Alep (d'après J. Balty, *La mosaïque de Sarrîn [Osrhoène]*, Institut français d'archéologie du Proche-Orient, Beyrouth-Damas-Amman, *Bibliothèque archéologique et historique*, t. CXL, Paris, P. Geuthner, 1990, pl. II, 1).



Le châle  
de Sabine

77

Un livre  
d'images

**44** Iphigénie en Tauride, lin, laine et soie,  
VI<sup>e</sup> siècle (© Museum für Angewandte Kunst,  
Frankfort-sur-le-Main).

Le châte  
de Sabine

78

Un livre  
d'images



**45** Daphné, relief en calcaire, Ahnas el-Médineh,  
V<sup>e</sup> siècle, Le Caire, musée copte (© Ph. Maillard).



Le châle  
de Sabine

79

Un livre  
d'images

**46** Saint cavalier tuant un serpent. Céramique, IX<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châte  
de Sabine

80

Un livre  
d'images

**47** Naissance d'Aphrodite, relief en calcaire,  
V<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, département  
des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre,  
Christian Larrieu).



Le châle  
de Sabine

81

Un livre  
d'images

**48** Le Jugement de Pâris, lin et laine, V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle,  
Washington, The Textile Museum  
(avec l'autorisation du Textile Museum,  
Washington DC, États-Unis).



**49** Tapissierie aux néréides, lin et laine, VI<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre).



Le châle  
de Sabine

83

Un livre  
d'images

**50** Scènes bucoliques, lin et laine, VI<sup>e</sup> siècle, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).

Le châle  
de Sabine

84

Un livre  
d'images



**51** Mères avec leurs enfants, détail de l'ensemble  
de la collection privée, Paris (© Georges Poncet).

## Sabine et son temps

Dans sa *Notice*, p. 42, Albert Gayet indique que Sabine portait un « mantelet de bourre de soie pourpre ». Les études ultérieures ont démontré que les mantelets avec bourrelets, réservés aux femmes, et les manteaux d'hommes étaient en fait exécutés dans des toiles de laine de chèvre du Cachemire, auxquelles les fibres grattées donnent un aspect pelucheux. Ces étoffes, teintées en pièce, pouvaient être de couleur rouge ou turquoise<sup>52</sup>. Les manteaux, dont plusieurs sont bien conservés, sont ouverts sur le devant ; les bords sont soulignés de galons tissés en laines teintées ou de bandes de soie appliquées ; les manches, étroites et exagérément longues, n'étaient pas enfilées et pendaient le long du corps. L'archéologue découvrit une vingtaine de ces manteaux, dits caftans, qu'il attribuait à des fonctionnaires byzantins. Néanmoins, leur origine est fort ancienne puisqu'on les rencontre déjà chez les Scythes et les Mèdes (VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles avant J.-C.) ; adoptés par les Perses achéménides, ils furent transmis aux Parthes puis aux Palmyréniens et aux Sassanides. C'était un vêtement pratique et chaud utilisé d'abord par les cavaliers ; sa version luxueuse était portée par les rois et les hauts dignitaires.



**52** Manteau de cavalier, voir page 91.

Si l'on est sûr de la provenance orientale de ce type de vêtement, sa présence à Antinoé et sa datation demeurent obscures. On pourrait envisager qu'il a été tissé en Égypte d'après des modèles orientaux avec des matériaux importés ; cependant, le petit nombre d'exemplaires jusque-là mis au jour pourrait plutôt militer en faveur d'importations, d'autant plus que les contacts entre l'Égypte et l'Orient non seulement furent toujours très étroits, mais ont dû, en outre, être renforcés par l'invasion de la reine Zénobie de Palmyre en 268, puis par l'occupation du pays par les Perses sassanides de 619 à 629. C'est ce que pensait R. Pfister dans son analyse sur « La décoration des étoffes d'Antinoé », mais il démontrait que « ce sont les fonctionnaires et officiers byzantins qui [...] ont apporté à Antinoé le costume perse pour les hommes ». C'est surtout le rôle prépondérant de la ville comme capitale de la Thébaidé durant les IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles qui eut pour conséquence l'adoption du costume oriental comme costume de cour, à l'imitation de ce qui se pratiquait à Byzance.

Dans les tombes contenant d'autres vêtements typiquement orientaux qui accompagnaient ces manteaux (tuniques coupées et cousues ornées de bandes soie, jambières), le mobilier funéraire était très hétéroclite par les types d'objets et par leur datation. C'est ainsi que, dans une même tombe, Albert Gayet dit avoir exhumé des objets qui sont manifestement pour certains d'époque romaine, pour d'autres d'époque islamique. Cependant, il attribue une partie de ces tombes à l'époque romaine, une autre



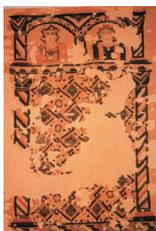
53 Image d'Abraxas,  
voir page 92.



54 Image de poisson,  
voir page 93.



55 Image de lion,  
voir page 94.



56 Suaire d'Aurélius  
Colluthus, voir page 95.

à l'époque byzantine. Pour la tombe de Sabine, il mentionne en premier lieu, dans la *Notice*, une pierre gnostique, image d'Abraxas<sup>53</sup>, un poisson en ivoire<sup>54</sup>, un lion de bronze<sup>55</sup>, un collier de perles et améthystes. En revanche, dans la *Revue de l'art* publiée la même année, le lion et le collier ont disparu, et apparaissent des ivoires rayés de cercles ainsi qu'un débris de lampe de verre émaillée, avec la croix et les paons (en 1912, Émile Guimet parle d'«un vase de verre avec la croix et les lettres  $\alpha$  et  $\omega$ »). Aucun de ces objets n'a pu être pour l'instant repéré, ni au musée du Louvre ni ailleurs. Autant dire qu'il n'est pas possible de se reposer sur ces inventaires pour tenter de reconstituer le contexte archéologique et chronologique de la tombe. Seules des analogies stylistiques avec d'autres textiles datés sont en mesure de replacer plus précisément le «châle» dans son temps.

L'un des rares textiles datés a également été exhumé à Antinoé par Albert Gayet durant l'hiver 1899-1900; il s'agit d'un grand panneau de tapisserie qui enveloppait le corps d'Aurélius Colluthus, «bateur d'or», qui avait été enseveli en compagnie de sa femme Tisoïa<sup>56</sup>. L'aspect général de la composition du décor (double arcature abritant des bustes surmontant un tapis à motif de quadrillage et semis de fleurettes, inséré entre deux colonnes) et l'existence d'un cordonnet qui termine la bordure supérieure sont un témoignage de la réutilisation de la pièce. Comme le «châle de Sabine», il s'agissait très probablement d'une tenture ou d'un rideau qui servit par la suite de suaire à son propriétaire. Pour la bonne fortune des archéologues, on déposa alors dans la tombe des papyri datés entre 454 et 456 après J.-C. Les comparaisons iconographiques et stylistiques avec l'art de la mosaïque, particulièrement syrien, confirment bien une datation comprise entre le IV<sup>e</sup> et le milieu du V<sup>e</sup> siècle.

Dans une étude sur «Les mosaïques de Syrie au V<sup>e</sup> siècle et leur répertoire», 1984, J. Balty indique qu'à partir du milieu du V<sup>e</sup> siècle la mode pour les quadrillages à décors de rosettes et semis de fleurettes se répand dans les provinces orientales. L'auteur ajoute qu'il faut prendre en considération «les analogies frappantes qui existent entre les pavements à fleurettes et certains textiles, tapisseries ou soieries brodées que les Byzantins importaient de la Perse sassanide ou, par la suite, fabriquèrent eux-mêmes pour les exporter vers la Perse». Les analogies existent également dans le style des représentations figurées, marqué par une tendance à l'abstraction, au rendu schématisé des volumes (ligne de couleur ocre sur les joues comme à Sarrîn), à l'importance donnée au regard fortement cerné de noir. Son étude stylistique de la mosaïque de Sarrîn (1990) l'invite à conclure: «Les différents traits stylistiques mis en lumière par la précédente analyse appartiennent, on n'en doutera pas, à l'art de l'Antiquité tardive, tel qu'il est attesté en Orient à partir de la fin du IV<sup>e</sup>-début du V<sup>e</sup> siècle seulement.»

C'est donc à partir du « suaire » de Colluthus et des mosaïques de la même période qu'il est possible de proposer une datation proche pour le « châte de Sabine », entre le courant du IV<sup>e</sup> siècle et le début du VI<sup>e</sup> siècle.

À cette démarche toute classique de l'historien de l'art est venu, depuis quelques années, s'ajouter le recours à l'analyse au radiocarbone, qui semble être très prometteuse en raison de progrès techniques considérables, en ayant cependant toujours présent à l'esprit que « le but d'une datation au radiocarbone n'est pas, en premier lieu, d'attribuer un âge absolu à l'objet, mais bien de contrôler si, statistiquement, il existe un lien entre l'âge obtenu par la datation au radiocarbone et la période proposée par l'enquête de l'historien d'art » (M. Van Strydonck, K. Van der Borg, A. De Jong, 1997). Le « châte de Sabine » pourrait être placé entre 340 et 440 après J.-C., datation qui serait ainsi en accord avec l'étude stylistique et iconographique.

À cette époque, l'Égypte était en grande partie chrétienne, mais on n'en continua pas moins, comme dans tout l'empire byzantin, à apprécier les motifs antérieurs et les scènes tirées de la mythologie grecque et romaine. C'est ainsi que Colluthus, qui proclama sa foi chrétienne dans son testament, possédait une tapisserie ornée de « portraits » qui ont été identifiés par Florence Calament comme étant des personnages bachiques (Dionysos et Ariane?). Dans un autre domaine, on peut citer le célèbre coffret de Projecta en argent doré (Rome, milieu du IV<sup>e</sup> siècle; Londres, British Museum) : la dame à sa toilette est surmontée d'une représentation d'Aphrodite dans la même occupation, entourée de tritons et de Néréides; une inscription en latin témoigne pourtant que les époux Secundus et Projecta vivaient dans le Christ.

Néanmoins, la période considérée est encore fortement dominée par les luttes entre les partisans du paganisme et la nouvelle religion. Dans son article sur « L'Égypte et la suprême résistance au christianisme », R. Rémondon exposait, à travers quelques représentants bien connus du paganisme égyptien, comment la résistance païenne s'enracina dans tout l'Empire, durant le V<sup>e</sup> siècle, dans les milieux cultivés liés aux universités d'Alexandrie et d'Athènes. Ce n'est qu'au début du VI<sup>e</sup> siècle que tout espoir de retour au paganisme est abandonné, et seuls quelques îlots en Haute-Égypte survivront jusqu'à l'arrivée des Arabes.

Comme il a été possible d'établir des parallèles iconographiques, stylistiques et chronologiques avec la mosaïque de Sarrîn, de la même façon on observe un phénomène identique dans le contexte historique syrien. J. Balty reprend les conclusions de l'article de M. Tardieu (1986) qui permet, dit l'auteur, d'éclairer « ce problème d'un jour nouveau », si la datation proposée pour la mosaïque est bien le milieu du VI<sup>e</sup> siècle. Après

la fermeture de l'Académie d'Athènes par Justinien en 529, les exilés dits Sabiens fondèrent une nouvelle Académie à Carrhes/Harran, situé à environ soixante kilomètres de Sarrîn. Ce serait donc à ces milieux païens qu'il faudrait peut-être attribuer la commande de la mosaïque marquée par « la tradition mythologique, religieuse et littéraire ainsi que l'affirmation de la marginalité — par rapport à un christianisme devenu oppressant ».

Couvrant la presque totalité du VI<sup>e</sup> siècle après J.-C., les papyri littéraires et documentaires ayant appartenu à Dioscore d'Aphrodité (Moyenne-Égypte) constituent un témoignage de premier ordre de l'influence de la culture grecque sur un homme de lettres d'un village d'une province hellénisée de l'Empire. Issu d'une famille copte d'Aphrodité, Dioscore était propriétaire terrien en même temps que notable de son village; des démêlés avec l'administration fiscale l'obligèrent à s'installer un certain temps à Antinoé. Dans la magistrale publication de sa thèse *Hellénisme dans l'Égypte du VI<sup>e</sup> siècle. La bibliothèque et l'œuvre de Dioscore d'Aphrodité*, 1999, Jean-Luc Fournet remarque dès l'avant-propos que « les influences littéraires que dénotent son œuvre [...] permettent d'esquisser le profil littéraire d'un petit notable de province se piquant de poésie et, à travers lui, les choix littéraires opérés par une époque ». Bien qu'appartenant à une famille chrétienne, Dioscore utilise de façon constante les références païennes qui se mêlent sans problème aux thèmes chrétiens. Cela, ajoutait-il, n'a rien d'étonnant puisque « la forme "classique" par laquelle Dioscore a choisi de s'exprimer, le vieil hexamètre véhiculant tout un capital de clichés païens, pouvait désormais cohabiter avec les références chrétiennes » (p. 680-681). C'est ainsi qu'il compare la beauté des récipiendaires de ses poèmes à celle de Bellérophon, ce qui ne l'empêche pas en même temps, et ailleurs, d'invoquer le nom du Christ ou de Dieu. Dans d'autres circonstances (louanges pour un mariage, exercice préparatoire), il évoque le mythe d'Apollon et de Daphné. L'auteur note que « c'est surtout Daphné qui s'impose à l'époque tardive aussi bien dans la littérature que dans l'art ». À ce propos, il livre un certain nombre d'exemples, entre autres celui du fameux « châle de Sabine ».

Que dire justement du « châle de Sabine »? Qu'il soit châle, rideau ou tenture, il pose le même problème d'interprétation — religieuse ou profane? païenne ou chrétienne? — que les pavements en mosaïque ou les grands tissus en lin imprimés en réserve (voile d'Antinoé, musée du Louvre; tenture d'Artémis, fondation Abegg) ou en tapisserie (tenture dionysiaque, fondation Abegg) utilisés comme décors muraux durant l'Antiquité tardive (IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles). Les remarques de J. Balty sur la mosaïque de Sarrîn et l'étude du « châle de Sabine » conduisent pourtant à laisser la question ouverte, en raison même de la datation du « châle »: « Si l'on peut

admettre que le sentiment d'appartenir à une même tradition culturelle, à la *paideia* des Hellènes, était au IV<sup>e</sup> siècle commun aux païens et aux chrétiens, il en va tout autrement pour le VI<sup>e</sup> siècle, quand l'intransigeance de Justinien a instauré un climat de méfiance entre les deux communautés» (p. 99, note 437).

Le « châte de Sabine » se situe à la charnière de deux mondes qui s'interpénètrent. Que Sabine ait été chrétienne, comme sembleraient l'indiquer les quelques objets déposés dans sa tombe et peut-être la mystérieuse « fleur en forme de croix », elle s'est résolument tournée, comme beaucoup de ses contemporains, vers les images traditionnelles de l'Antiquité classique qui faisaient partie intégrante de sa vie et qui pouvaient être facilement comprises et assimilées en raison de leur caractère allégorique.

En bordure du grand fragment de toile limité par une cordeline, conservé dans la réserve du musée du Louvre, fut tracé à l'encre noire un *kappa* abrégé: K<sup>57</sup>. Des inscriptions ou des marques à l'encre sur les textiles égyptiens sont attestées depuis le Moyen Empire, sans qu'il soit possible d'en assurer la signification. Si certains sont des noms précisant la propriété et destinés, entre autres, aux blanchisseurs, d'autres pourraient être des marques d'ateliers ou de tisserands, ou même des critères de qualité sous la forme de noms de personnages et de centres textiles ou, comme ici, de lettres abrégées.

Des vestiges d'ateliers, bien peu de choses ont été conservées et elles ne sont d'aucune utilité pour tenter de dresser un panorama de l'organisation de la production textile durant les périodes romaine et byzantine. Les textes documentaires en revanche, sur papyrus et ostraca (tessons de céramique ou éclats de pierre), apportent une moisson appréciable de renseignements. Depuis les époques les plus reculées, la préparation des fibres et le filage étaient des opérations domestiques souvent pratiquées par les femmes. Mais c'est dans des ateliers spécialisés que s'effectuaient le foulage et le blanchiment, la teinture, le tissage, les travaux de coupe et de broderie, en raison de la nécessité de disposer d'outillages spécifiques. Les textiles de luxe, dont la finesse et la qualité étaient essentielles, ne pouvaient être exécutés que dans des ateliers renommés. Il est manifeste que les grandes métropoles, comme Antinoé, devaient en posséder de nombreux. Alexandrie, Panopolis (Akhmîm), Oxyrhynchos, Tinnis et Damiette, cités dans les textes, abritaient sans doute des ateliers publics ou privés proposant des productions variées à une clientèle aussi bien modeste qu'extrêmement riche. Le matériel découvert à Antinoé témoigne en effet de cette diversité à la fois technique et artistique. Les tisserands travaillaient sur commande et devaient se servir de modèles ou « cartons », dont les prototypes étaient identiques à ceux de la mosaïque et de la peinture. Une centaine a pu être



57 Détail de la lettre K, voir page 96.

Le châte  
de Sabine

89

Sabine et  
son temps

repérée dans différentes collections : ce sont des papyri portant des esquisses tracées à l'encre, parfois rehaussées de couleurs, qui reproduisent des motifs identiques à ceux des tapisseries et ne laissent pas de doute sur cette identification. On peut envisager que le client apportait lui-même son modèle ou qu'il en choisissait un dans l'atelier de tissage parmi des « carnets » mis à disposition de la clientèle.

Le châle  
de Sabine

90

Sabine et  
son temps



Le châle  
de Sabine

91

Sabine et  
son temps

**52** Manteau de cavalier, laine grattée, époque byzantine, Lyon, musée des Tissus (© musée des Tissus de Lyon).



**53** Image d'Abraxas, pierre noire, Antinoé, époque byzantine (?), musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châle  
de Sabine

93

Sabine et  
son temps

**54** Image de poisson, ivoire, Antinoë,  
époque romaine ou byzantine, musée du Louvre,  
département des Antiquités égyptiennes  
(© musée du Louvre, Georges Poncet).



**55** Image de lion, métal cuivreux, provenance inconnue, legs Rabino de Borgomale en 1951, époque byzantine (?), musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre, Georges Poncet).



Le châle  
de Sabine

95

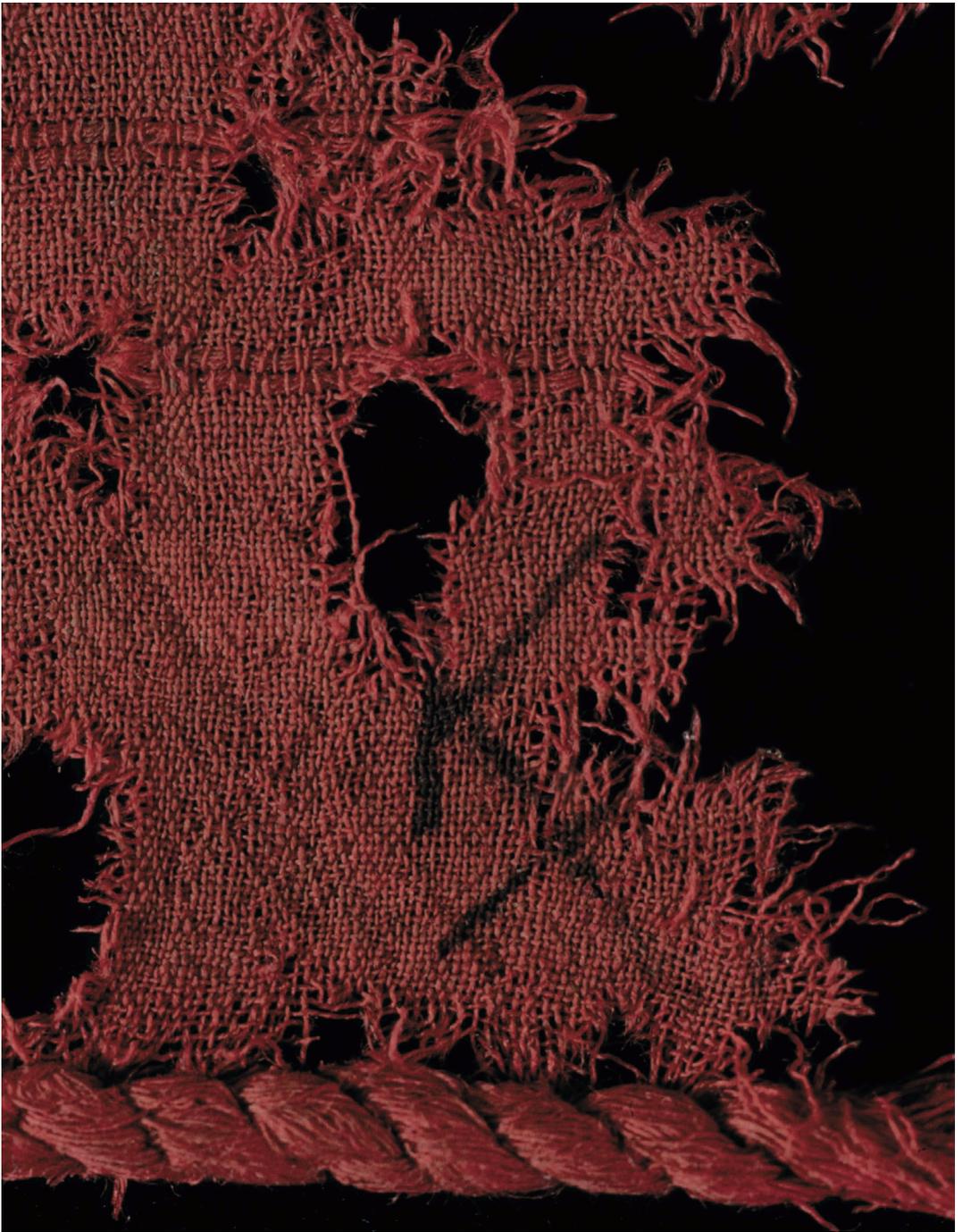
Sabine et  
son temps

**56** Suaire d'Aurélius Colluthus, lin et laine,  
Antinoé, V<sup>e</sup> siècle (© musées royaux d'Art  
et d'Histoire, Bruxelles).

Le châle  
de Sabine

96

Sabine et  
son temps



**57** Détail de la lettre K, tracée à l'encre noire  
(© musée du Louvre, Georges Poncet).

## Sabine ressuscitée par Sarah Bernhardt

**Le 26 décembre 1884** était donnée, au théâtre de la Porte-Saint-Martin, la première représentation de *Théodora*, drame écrit par Victorien Sardou et accompagné d'une musique de scène de Jules Massenet. Dans le rôle-titre écrit spécialement pour elle, Sarah Bernhardt apparaissait revêtue de somptueux costumes byzantins. Très soucieuse de l'exactitude « archéologique » des vêtements historiques, il n'est pas impossible qu'elle se soit rendue à Ravenne pour copier les costumes de l'impératrice byzantine ; en tout cas, elle possédait les ouvrages de son ami le byzantinologue Gustave Schlumberger, qui avait d'ailleurs constitué une collection d'antiquités dont il légua une partie au musée du Louvre. Dans la revue *Le Théâtre* (n° 75, février 1902, p. 3), sous le titre « À propos de "Théodora". Notes et souvenirs », F. Duquesnel, alors directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, écrivait : « Restait la question des costumes, celle-là compliquée, faute de documents précis. "Surtout ne nous faites pas des pompiers, des bonhommes à casque — disait Henri Lavoix — ce serait bien curieux, une résurrection vraie de l'époque byzantine". La résurrection se fit, en effet, grâce à Th. Thomas, le plus habile dessinateur de théâtre, celui qui le mieux sait recomposer un monde. Avec la mosaïque de Ravenne comme point de départ, il refit toute la Cour de Justinien — trois cents costumes furent composés, coupés, brodés, en deux mois, et quels costumes ! — La mise en scène de *Théodora* est restée légendaire, je ne crois pas qu'on ait jamais fait pareil effort de reconstitution. La répétition générale fut donnée le 24 décembre 1884, le jour du réveillon, elle se termina vers cinq heures du matin. »

À partir de 1902, l'actrice choisit de reprendre le rôle au théâtre des Nations, rebaptisé théâtre Sarah-Bernhardt. À cette occasion, le costumier de l'Opéra, Théophile Thomas, dessina à nouveau trois cents costumes inspirés des mosaïques byzantines de Ravenne et des récentes trouvailles d'Albert Gayet en Égypte. Lors d'une conférence faite au musée Guimet à Paris, en 1905, sur « Les récentes découvertes archéologiques faites en Égypte », Émile Guimet indiquait : « Ces costumes intéressèrent particulièrement des Parisiens. M. Thomas, le costumier de l'Opéra, demanda la permission de les dessiner, et il fit des patrons de ces costumes byzantins, en reproduisit les différents ornements, et c'est avec cela qu'on a pu remonter la pièce *Théodora*. C'est avec ces dessins que l'on a refait les costumes de tous les figurants et de tous les acteurs. » Et il ajoute même : « M. Thomas avait été tellement frappé de l'intérêt de ces trouvailles qu'il imagina de les faire figurer dans le Palais du Costume, et c'est lui, avec quelques amis, qui firent les fouilles de la troisième année, entièrement à leurs frais. » Là encore, le goût de l'actrice pour l'Antiquité n'est sûrement pas étranger au

Le châte  
de Sabine

97

Sabine  
ressuscitée

choix de Théophile Thomas, et l'on peut penser avec raison qu'elle s'est rendue aux expositions et aux conférences organisées par Albert Gayet ou Émile Guimet. À la scène 4 de l'acte IV, Théodora apparaît, de nuit, dans un jardin. Une gravure la montre vêtue d'une longue tunique et enveloppée dans un grand châle, bordé d'un bourrelet, lui recouvrant la tête<sup>58</sup>. Ce sont bien évidemment les trouvailles d'Antinoé qui inspirèrent la composition de ce costume. Il suffit, pour s'en persuader, de comparer la gravure avec le dessin représentant Albert Gayet procédant à la toilette funèbre de Thaïs au musée Guimet (Paris, musée du Louvre)<sup>59</sup>. Plusieurs pièces de vêtements de Théodora sont conservées à la Bibliothèque nationale de France, département des Arts du spectacle (fonds Charles Dullin) : un manteau rouge est orné d'un réseau de médaillons et de carrés renfermant des cavaliers chasseurs ; une tunique à manches courtes porte des éléments géométriques et floraux, inspirés de l'Égypte pharaonique, mais adaptés à la forme de la tunique copte ; une autre, à manches longues, est franchement inspirée d'un modèle copte ; enfin, un galon à retour d'équerre reproduit des motifs nilotiques (*putti* dans des barques, pêchant, tenant des oiseaux parmi la flore et la faune aquatique) qui semblent avoir été largement inspirés par les décors du « châle de Sabine »<sup>60</sup>.



**58** Sarah Bernhardt dans la pièce *Théodora*, voir page 99.

Le châle de Sabine

98



**59** Albert Gayet procédant à la toilette funèbre de Thaïs, voir page 100.

Sabine ressuscitée



**60** Galon à retours d'équerre présentant des scènes nilotiques, voir page 101.



Le châle  
de Sabine

99

Sabine  
ressuscitée

**58** Dessin de Florence Babled, d'après  
une gravure représentant Sarah Bernhardt  
dans la pièce *Théodora*, scène 4 de l'acte IV.



**59** Albert Gayet procédant à la toilette funèbre de Thaïs au musée Guimet, musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes (© musée du Louvre).



Le châle  
de Sabine

101

Sabine  
ressuscitée

**60** Galon à retours d'équerre présentant des scènes nilotiques, fonds Dullin, département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France (© INP, département des restaurateurs, Ghyslain Vanneste).



# annexes

Le châte  
de Sabine

**103**

Annexes



## Extraits de publications d'Albert Gayet

« **Les nouvelles fouilles d'Antinoé** », *La Revue de l'Art*, XIV, 1903, p. 80-82. « Le deuxième personnage de cette civilisation si complexe de l'époque byzantine est une femme, nommée Sabine, qu'à la richesse de sa toilette, on peut qualifier de patricienne, bien qu'aucune mention de rang ne soit ajoutée à son nom. Ce costume ne diffère en rien, quant à la forme, de celui des autres mortes; seulement, le mantelet, au lieu d'être de laine, est de bourre de soie, teinte de pourpre; et, par-dessus, se drapait autrefois un long châle, qui, au jour de l'ensevelissement, servit de linceul.

Ce châle, de laine rouge pâle, est brodé de merveilleuses scènes mythologiques, formant suite. Au centre, c'est un grand médaillon, où se détache un Apollon debout, à côté de Pégase, dont il tient les rênes en mains. À ses pieds gît un monstre abattu, sorte de lion fantastique, à la crinière hérissée, dont la tête conserve un vague ressouvenir de celle de l'hippopotame vaincu à la dixième heure de nuit par Horus. Un chien semble y rappeler aussi l'Anubis des tableaux antiques; et, dans cette composition, toute hellénique de facture, Apollon s'identifierait ainsi à Horus. Mais, c'est là peut-être chercher un peu trop loin, car une bordure entoure ce médaillon, où, à travers des lotus, des figures d'enfants nus se détachent, comme en une illustration d'églogue. L'artiste y retrace tour à tour des scènes de chasse et de pêche, mettant aux mains de ces enfants des oiseaux aux brillants plumages ou des poissons admirablement observés.

Aux angles, deux carrés évoquent encore l'image d'Apollon. Dans le premier, c'est le dieu chaussé de cothurnes, vêtu d'une robe lâche, maintenue par de larges ceintures, un manteau flottant jeté sur les épaules. Détail curieux, ce costume n'est point celui que portaient les Grecs fixés en Égypte. Pas une pièce de tous les vêtements retrouvés jusqu'ici ne peut même servir de document de comparaison. D'une main, le dieu tient son arc; de l'autre, il saisit une flèche dans son carquois, et à ses pieds se découpent le même animal et le même chien qu'à la scène du médaillon central.

Au second carré, c'est un Apollon nu, debout, à côté d'un autel, sur lequel est posée une lyre. Le geste demeure le même; l'un des bras brandit l'arc, l'autre se replie, la main affleurant le carquois. En face de cette image, celle d'Isis-Vénus se profile dans un arbre, rappelant le tableau classique d'Isis dans le perseus, versant sur l'âme le sang osiriaque. L'attitude est identique; seul le vase kemp a disparu. À sa place, c'est une sorte de globe mondial, sur lequel se pose la croix.

Des appliques, étendues à dix centimètres environ des carrés, sur deux de leurs côtés, forment l'encadrement du châle, et répètent la donnée de la zone du médaillon central, avec ses lotus, ses enfants, ses

Le châle  
de Sabine

105

Extraits de  
publications  
d'Albert  
Gayet

scènes de chasse et de pêche. Enfin, courant sur le fond, des motifs détachés mettent un semis de figures nues, joueurs de flûte, images pastorales, touffes de lotus bleus où s'ébattent des canards, et roses déjà stylisées en forme de croix.

C'est qu'aussi cette Sabine était chrétienne, malgré son châte païen ; une chrétienne inquiète, il est vrai ; une adepte des systèmes gnostiques. Le savait-elle au juste ? À côté des ivoires rayés de cercles, caractérisant l'époque où vécurent les grands philosophes alexandrins, qui osaient prétendre à la gnose — la science infuse —, voici un délicat débris de lampe de verre émaillée, avec la croix et les paons. Voici encore l'ichthus d'ivoire, le poisson dont le nom donnait, par rébus, celui sous lequel les néophytes reconnaissaient le doux Maître. Pourtant, ce symbolisme de la foi humble des catacombes coudoie, une fois encore, celui de la doctrine des Basilidiens. Une toute petite tête de diorite reproduit les traits d'Abraxas, le principe du ciel intermédiaire, ou, pour dire mieux, les trois cent soixante-cinq ciels intermédiaires, car ce nom d'Abraxas n'est autre que l'équivalent du groupe formé par les lettres-chiffres, donnant en grec le nombre trois cent soixante-cinq. »

**Le Roman de Claude d'Antioche.** *Ce que racontent les momies d'Antinoé*, Paris, Plon-Nourrit et cie, 1914, p. VI-VII. « C'est donc tout un musée qui eût pu être constitué ; un musée unique au monde, qui eût donné la révélation de la civilisation grecque d'Orient, cette civilisation de décadence, qu'on n'entrevoit jamais qu'à travers des récits, sans documentation aucune. Cette fois, on arrivait à un ensemble inespéré. Les morts eux-mêmes, parés des costumes qu'ils avaient portés, entourés des objets qu'ils avaient aimés, apparaissaient, fantastiques fantômes, échappés à leurs sépulcres, tels qu'ils s'étaient couchés naguère. Pas une ligne de leurs visages, pas un pli de leurs toilettes n'avait bougé. Convives du suprême banquet, on eût dit qu'ils s'étaient endormis sur des coussins de lits de festins, bien plus que sur ceux d'une demeure funèbre. Les couronnes d'autrefois nimbaient encore leurs têtes, et les guirlandes de fleurs s'étaient effeuillées autour d'eux ? Oui, l'incomparable musée, que celui où tous les arts somptueux de ce luxe fabuleux, qui fut celui des derniers jours de Rome, des premiers de Byzance, eussent été représentés, autour de ces momies, ainsi évoquées, en qui revivaient les personnalités les plus complexes. »

*Ibidem*, p. 87-88. « Il [Claude] tente de se frayer passage au milieu des mystes : elles s'écartent, mais pour faire place à une femme qui s'approche, grave, la figure hautaine, drapée dans un merveilleux châte à fond rouge, qui l'enveloppe complètement. De superbes broderies s'y étalent, montrant

toute la sensualité du décor bachique. Des médaillons y enferment la légende de l'Isis-Aphrodite; des appliques qui l'encadrent et se rejoignent en un chaînage de pendentifs et de fleurons se remplissent d'amours joufflus, jouant en barque, à travers des fourrés de lotus fleuris. Des nymphes et des faunes courent en semis sur le fond, mettant à la somptuosité de cette toilette toute la licence du paganisme. Et cependant, celle qui est ainsi vêtue est une chrétienne, la patricienne Sabine, que Claude a rencontrée à l'agape, au tombeau d'Abadion. »

*Ibidem*, p. 9-10. « Des femmes passaient dans l'ondolement de leurs robes de laine souple, rose, jaune ou bleu pâle, élégamment ornées d'empiècements et d'entre-deux, de carrés ou de médaillons, répartis sur les épaules et au niveau des genoux; de parements de manches et de bordures de bas de jupe, semés de délicates fleurettes, de figures d'amours joufflus, de poissons et d'oiseaux aux couleurs vives. Leur visage s'auréolait du bourrelet chenillé d'un mantelet, dont l'étoffe retombait mollement sur leurs épaules et sur leurs bras. Quelques-unes se drapaient dans des châles, d'une richesse incomparable. Posés sur la tête, de même que les mantelets, ils se croisaient sur la face, la voilant complètement. »

Le châle  
de Sabine

107

Extraits de  
publications  
d'Albert  
Gayet

## Quelques exemples d'ensembles dispersés... et retrouvés

**Tunique : musée des Tissus de Lyon**, inv. 24438 et **musée des Beaux-Arts de Lyon**, inv. DMBA 131 (*supra* p.) : V<sup>e</sup> siècle. Bibl. *L'usure du Temps, la restauration des objets du Patrimoine*, musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 7 novembre 1997-31 mars 1998, n° 118, p. 125. M-H. Rutschowskaya, 2000, p. 25.

**Tapisserie aux poissons (tenture ou rideau) : musée du Louvre**, inv. E 29314 et **musée des Tissus de Lyon**, inv. 907.I.116 : II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles. Bibl. J.-P. Jospin et G. Vial, « La tapisserie aux poissons d'Antinoé », *Archeologia*, n° 82, septembre 1983, p. 19-26.

**Médallions aux fils d'or (tunique) : musée du Louvre**, inv. AF 5517 et **musée Georges-Labit de Toulouse** : V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. Bibl. D. Bénazeth, « Un rare exemple de tissu copte à fil d'or », *Tissage, corderie, vannerie. Approches archéologiques, ethnologiques, technologiques*, IX<sup>e</sup> rencontres internationales d'archéologie et d'histoire d'Antibes, 20-22 octobre 1988, Juan-les-Pins, 1989, p. 219-228.

**Tunique : musée du Louvre**, inv. E 29263 et **musée Dobrée à Nantes**, inv. 2001.1.55 : VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles. Bibl. *Au fil du Nil. Couleurs de l'Égypte chrétienne*, 19 octobre 2001- 20 janvier 2002, Somogy éditions d'art, Paris et musée Dobrée, Nantes, 2001, n° 41, p. 71.

**Trois carrés à scènes bucoliques : musée des Tissus de Lyon**, inv. 28520.32, 1 et 2 et **musée de Picardie à Amiens**, inv. 1151-16 : IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Bibl. Carrés du musée des Tissus : *Au fil du Nil*, 2001, n° 83, p. 120. Carré du musée de Picardie : Ch. Brunel, *D'Antinoopolis à Samarobriva. Couleurs du Nil en pays de Somme. La collection de Tissus Coptes du musée de Picardie*, maîtrise d'histoire de l'art, université de Picardie Jules-Verne, 2001-2002, n° 16 et pl. XVI (inédit).

**Quatre carrés au portrait : musée des Tissus de Lyon**, inv. 29213-214-215 et **musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny**, inv. Cl. 21835 : V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. Bibl. *Au fil du Nil*, 2001, n° 58, p. 88.

**Trois médaillons aux Saisons (tunique) : musée du Louvre**, inv. AF 5506 et **musée des Antiquités de Rouen**, inv. 2002.o.14 : V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. Bibl. *Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques*, 2002, n° 107-108, p. 140-141.

**Paire de jambières à décor sassanide: musée du Louvre**, inv. E 29323 et **musée des Tissus de Lyon**, inv. 908.I.117. Bibl. Bénazeth, 1991, p. 16-29. *Au fil du Nil*, 2001, n° 50, p. 79 et p. 190.

**Trois carrés au Dionysos entouré de son thiasse: musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny**, inv. cl. 13156; **musée de Picardie à Amiens**, inv. 1151-1; **lieu de conservation inconnu** (V. Lenzen, «The triumph of Dionysos on textiles of late antique Egypt», *University of California Publications in Classical Archaeology*, vol. 5, n° 1, 1960, p. 1-38): V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. Bibl. *Au fil du Nil*, 2001, n° 81, p. 117. Carré du musée de Picardie: Ch. Brunel, *op. cit.*, n° 1 et pl. I (inédit).

## Quelques exemples d'échanges pour réintégrations

entre le musée du Louvre et le musée des Tissus de Lyon

**Tapiserie à décor sassanide**, conservée au musée du Louvre: musée du Louvre, inv. E 29392 et musée des Tissus, inv. 908.I.118 et 908.I.119. Bibl. Bénazeth et Dal-Prà, 1995, p. 29-40.

**Fragment de manche ornée de soieries**, conservé au musée du Louvre: musée du Louvre, inv. E 29377 et musée des Tissus, inv. 897.III.11. Bibl. Martiniani-Reber, 1997, n° 44, p. 95-98.

**Jambière aux chevaux**, conservée au musée des Tissus: musée du Louvre, inv. E 11539-AF 6211; musée des Tissus, inv. 28929/13 et musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. DMBA 23. (Un autre fragment est conservé au musée de Guéret, inv. 154.) Bibl. musée du Louvre: P. du Bourguet, 1964, E 130, p. 236. D. Bénazeth, «Les tissus "sassanides" d'Antinoé au musée du Louvre», *Riding costumes in Egypt, Origin and Appearance* (Leyde, 2000), actes du «workshop» du groupe de recherche international «Textiles from the Nile Valley», p. 122, fig. 22-23 (sous presse chez Brill).

**Jambière aux têtes**, conservée au musée des Tissus: musée du Louvre, inv. E 28103 et musée des Tissus, inv. 28520/6. Bibl. R. Pfister, 1928, p. 235-236 et pl. LC, C.

Le châle  
de Sabine

109

Quelques  
exemples

## Principaux colorants utilisés sur les tissus coptes

### Rouge:

- racine de la garance (*Rubia tinctorum* et *Rubia peregrina*), plante tinctoriale la plus utilisée par les teinturiers coptes;
- orseille (*Rocella tinctoria*), lichen vivant sur les côtes de la Méditerranée orientale;
- insecte à laque (*Kerria lacca*); quelques analyses ont révélé son emploi à partir de la conquête arabe;
- kermès (*Kermococcu vermilio*), insecte vivant sur le chêne dit kermès;
- cochenille (genre *Porphyrophora*), insecte de la même famille que le kermès.

### Bleu:

- feuilles de l'indigotier (*Indigofera argentea* ou *Isatis tinctorum*), plante tinctoriale la plus utilisée par les teinturiers coptes;
- pastel (?).

**Jaune:** tiré de plantes comme la gaude, la fleur de safran ou la fleur de grenade.

Valery Golikov, Olga Nastichenko, Yelena Pshenichnova et Dimitri Voskresensky, attachés au Centre of Historical and Traditional Technologies au Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage (Russian Academy of Science), ont présenté au 31<sup>st</sup> International Symposium on Archaeometry, Budapest, Hungary, 27 April-1<sup>st</sup> May 1998, une communication intitulée *The Analysis of Dyeing Technology of the Polychrome Coptic Textiles from the Louvre Collection* (inédit).

À partir de méthodes expérimentales élaborées précédemment, ils présentent les résultats d'analyses effectuées sur des textiles coptes et sassanides datés entre le IV<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle appartenant au musée du Louvre. Ils se sont attachés à découvrir et à étudier les technologies de teintures employées par les artisans égyptiens et orientaux (pour les tissus sassanides, probablement importés). Dans les deux cas, et particulièrement pour le « châte de Sabine », ils démontrent que les teinturiers atteignirent l'un des sommets de la technologie tinctoriale aussi bien dans la variété des couleurs que dans leur intensité.

## Technique du châle de Sabine

D'après le dossier de recensement de Gabriel Vial (novembre 1985) et le rapport de restauration de Cécile Argenton (1992).

Tapiserie base louisine, incluse dans une toile.

chaîne            une seule chaîne :  
                      matière : laine 1 bout, torsion « S », rouge.  
                      réduction : 16-21 fils au cm.

trame            toile :  
                      matière : laine 1 bout, torsion « S », rouge.  
                      réduction : 18-20 coups au cm.

tapiserie :  
                      matière : blanc : lin 1 bout torsion « S ».  
                      couleurs : laine 1 bout, torsion « S », divers coloris.  
                      réduction : 50-64 coups au cm.

**La louisine** ne se limite pas exactement aux motifs, mais se prolonge souvent aux alentours des motifs en semis de façon inégale et irrégulière, en utilisant pour cela la trame de laine rouge du fond.

Les jonctions verticales de la toile avec la louisine montrent généralement le croisement de deux fils sur quatre qui se rencontrent de façon classique. Il faut noter cependant que ce n'est pas coutumier des tapisseries à chaîne de laine, mais plutôt de celles qui ont une chaîne en lin.

On rencontre des passages erronés, larges de plusieurs centimètres, où l'armure toile se poursuit dans la tapiserie et sans qu'il y ait croisement des fils à la jonction-tapisserie.

Les diverses zones colorées de la tapiserie sont reliées entre elles par des « perfilages », qui sont des liaisons plus ou moins espacées faisant empiéter légèrement l'un sur l'autre les coloris voisins, évitant ainsi les coutures et les relais.

De nombreux détails sont traités d'après le procédé dit « à la navette volante », où une navette (ou broche) portant un coloris écru, autre que celui du fond de la zone intéressée, peut se déplacer très librement pour produire les détails nécessaires à la traduction du décor.

**La cordeline** (fragment non réintégré) est formée de l'assemblage des extrémités des fils de chaîne. Ce même fragment présente un effet décoratif de trois doubles lignes dues au passage successif de trames supplémentaires de grosseur plus importante.

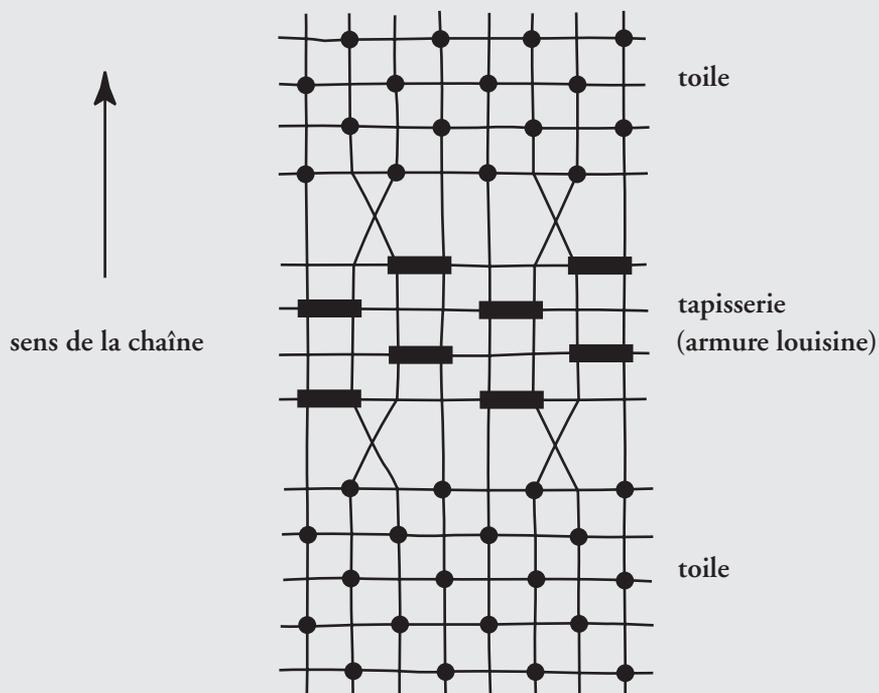
La lisière est constituée de l'armure toile, travaillant sur toute la largeur du tissu, renforcée par une trame supplémentaire qui travaille comme une trame brochée seulement au niveau de la lisière.

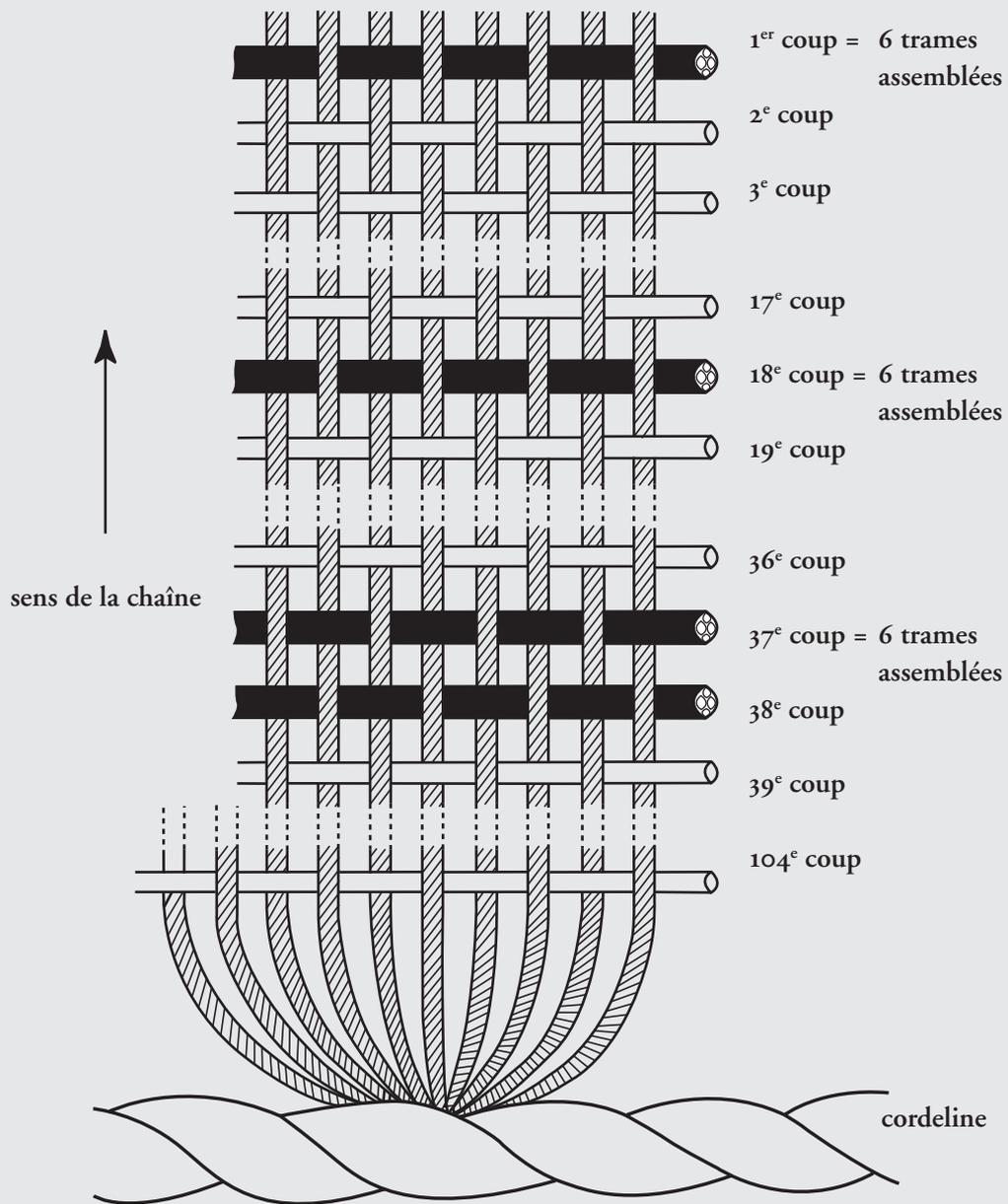
En deux endroits apparaissent des reprises anciennes prouvant qu'il s'agissait d'une étoffe déjà usée dans l'Antiquité.

Le châle  
de Sabine

112

Technique  
du châle  
de Sabine





Le châle  
de Sabine

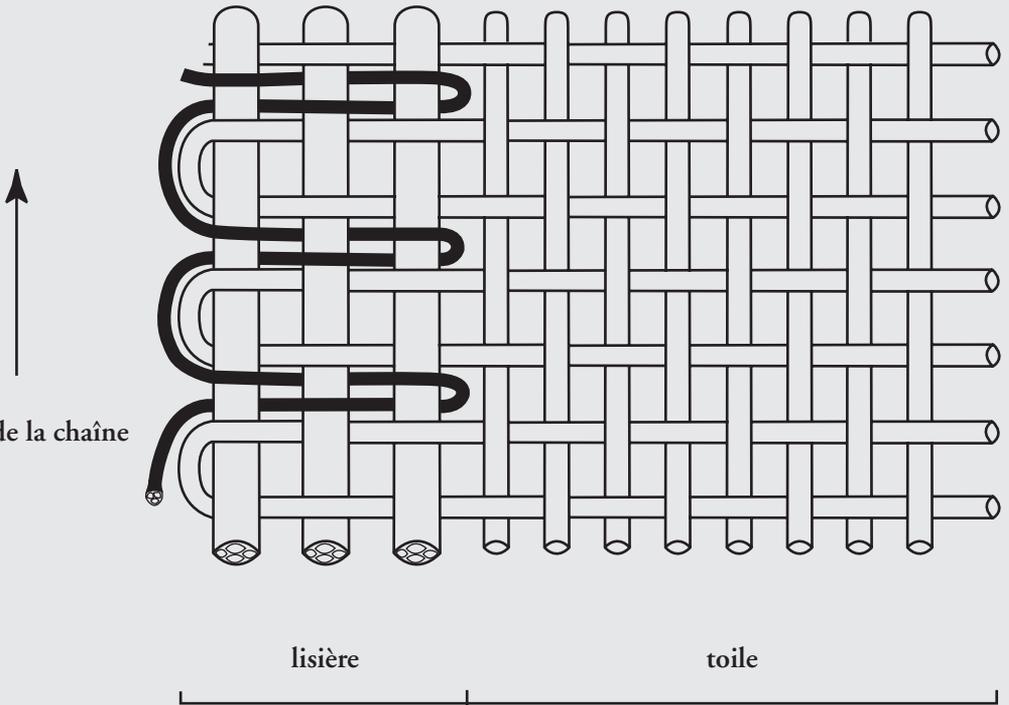
Technique  
du châle  
de Sabine

Le châle  
de Sabine

114

Technique  
du châle  
de Sabine

sens de la chaîne



## Analyse au carbone 14

D'après le rapport de Marc Van Strydonck, ingénieur à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles.

**Le but** est de rechercher la datation du châle par une méthode d'analyse scientifique qui semble faire ses preuves dans le domaine des tissus coptes. Depuis quelques années, la méthode est appliquée à des séries (tapisseries monochromes, tuniques, taquetés, soieries dites d'Akhmîm, sprangs...), dans plusieurs collections (musée du Louvre, collection Katoen Natie à Anvers, fondation Abegg à Berne, Suisse) et en concertation, dans l'espoir de fixer des points de repères et, à terme, de réévaluer toute la chronologie des tissus coptes. Le musée du Louvre, depuis 2001, a fait analyser les échantillons pris dans certaines de ces séries, ainsi que sur des ensembles qui présentent une problématique particulière (tels un costume monastique de Naqlun ou des broderies de coton mercerisé) et sur des pièces célèbres de la collection, qui, tout en méritant cette évaluation pour elles-mêmes, représentent aussi des jalons pour l'étude globale (tels le matériel de la tombe de Thaïs et le « châle de Sabine »).

**La méthode** du radiocarbone est basée sur l'horloge de la décroissance radioactive. Le carbone 14, un isotope instable du carbone, est perpétuellement régénéré par l'action des rayons cosmiques dans la haute atmosphère. Sa concentration atmosphérique est donc relativement constante, ainsi que celle d'un organisme qui échange du carbone avec l'atmosphère (plantes, puis animaux absorbant ces plantes). La teneur en carbone 14 d'un objet diminue avec le temps qui s'est écoulé depuis que cet échange a cessé, donc depuis la mort de l'organisme contenant ce carbone. Il s'agit de mesurer l'actuelle teneur et de calculer la date de cette mort en fonction de la décroissance connue de la teneur. Les résultats bruts sont donnés sous la forme « année BP » (pour before present, en fait « année avant 1950 », la méthode ayant été mise au point en 1948) avec une marge d'incertitude (dans le cas du « châle de Sabine » :  $\pm 25$  à 30 ans). Mais il ne suffit pas de déduire cette valeur de 1950 pour obtenir une date historique. En effet, cet « âge » radiocarbone ne suit pas la même échelle que l'âge historique, car la concentration de carbone 14 dans l'atmosphère a varié selon les époques. Ce qui a été absorbé dans les organismes doit donc être rapporté de l'échelle de l'« âge » radiocarbone à celle de notre temps historique. C'est une courbe d'étalonnage qui relie ces deux échelles. Elle a pu être établie grâce aux données de la dendrochronologie.

Le châle  
de Sabine

115

Analyse au  
carbone 14

Les analystes tiennent compte de tous ces facteurs pour nous proposer des intervalles dans lesquelles doit se situer la mort de l'organisme qui a fourni la matière première de l'œuvre analysée, à des niveaux de confiance de 68 et 95 %. Ces intervalles ne sont pas nécessairement d'un seul tenant compte tenu de la forme de la courbe d'étalonnage: on indique dans ce cas pour chaque sous-intervalle connexe sa confiance relative.

Les résultats ne sont donc pas lisibles directement mais doivent être interprétés. Cette méthode a évolué et s'est améliorée à la fin des années quatre-vingt: plus fiable, plus cohérente, elle ne nécessite plus qu'un milligramme de carbone, donc un prélèvement infime sur les œuvres. Elle est devenue applicable à l'étude des tissus coptes.

**Les prélèvements sur le « châte de Sabine »** furent opérés le 15 mai 2002 sur les fragments conservés dans la réserve du département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre (inédits qui provenaient du musée Guimet et ont été restaurés par Cécile Argenton en 1992):

a. fragment de toile de laine prélevé dans un bord déchiré du fragment qui comporte un médaillon en tapisserie avec fleur;

b. deux petits fragments déjà détachés dans l'ensemble d'une dizaine de fragments associés avec le morceau qui comporte la cordelette de fin de chaîne.

### Les résultats

a. réf. du laboratoire: KIA-18763

Mesure brute de la teneur en radiocarbone:  $1670 \pm 30$  BP

Âge après étalonnage:

— à 68,2 % de niveau de confiance: [340 AD; 420 AD];

— à 95,4 % de niveau de confiance: [260 AD; 300 AD] (12 %) ou [320 AD; 440 AD] (88 %).

b. réf. du laboratoire: KIA-18961

Mesure brute de la teneur en radiocarbone:  $1640 \pm 25$  BP

Âge après étalonnage:

— à 68,2 % de niveau de confiance: [360 AD; 365 AD] (4 %)

ou [380 AD; 435 AD] (96 %);

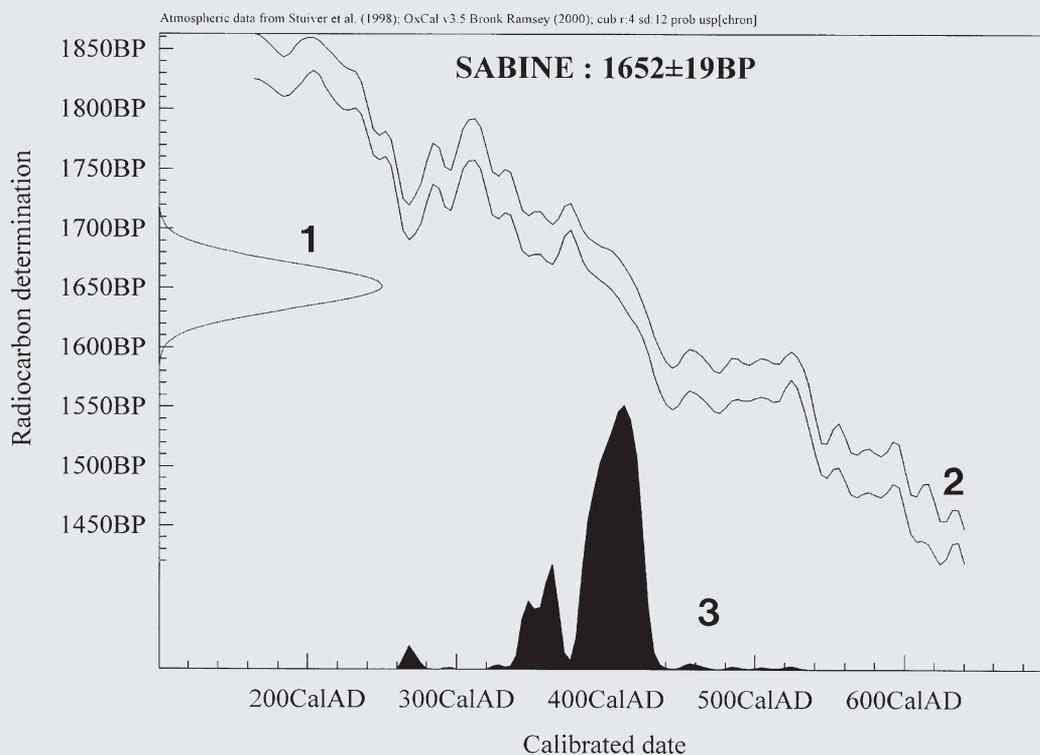
— à 95,4 % de niveau de confiance: [340 AD; 540 AD].

La période obtenue correspond à celle où la laine fut tondue. On peut supposer qu'elle est aussi celle de la confection du châte. Si on admet que les deux échantillons analysés représentent le même phénomène réel, ce qui est, vu les résultats, statistiquement possible, on peut combiner les deux

estimations, ce qui donne une valeur de  $1652 \pm 19$  BP. Après étalonnage, on obtient les intervalles:

- à 68,2 % de niveau de confiance: [388 AD; 424 AD];
- à 95,4 % de niveau de confiance: [260 AD; 280 AD] (1%)  
ou [340 AD; 440 AD] (99%).

Cela signifie qu'avec une certitude de plus de 90 % la «date» du châte se situe entre 340 et 440 après Jésus-Christ.



Le châte  
de Sabine

117

Analyse au  
carbone 14

1. Niveaux de confiance de la mesure de la teneur en radiocarbonate
2. Courbe d'étalonnage qui représente la relation entre la mesure du radiocarbonate et l'âge
3. Niveaux de confiance de l'âge



# **bibliographie**

Le châte  
de Sabine

119

Bibliographie



### au musée du Louvre

Ch. Delvoye, « Éléments iconographiques gréco-romains dans l'art copte : le "châle de Sabine" au musée du Louvre », *Chronique d'Égypte*, LX, n° 119-120, Bruxelles, 1985, p. 48-55.

A. Gayet, *Notice relative aux objets recueillis à Antinoé pendant les fouilles exécutées en 1902-1903 et exposées au musée Guimet du 7 juin au 7 juillet 1903*, mission du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, 1903, p. 42-43.

A. Gayet, « Les nouvelles fouilles d'Antinoé », *La revue de l'art*, XIV, n° 76, juillet 1903, p. ill. p. 77, 79, 81-83.

É. Guimet, *Les Portraits d'Antinoé au musée Guimet*, Hachette, Paris, 1912, p. 17-18.

A. Gayet, *Ce que racontent les momies d'Antinoë. Le Roman de Claude d'Antioche*, Plon-Nourrit et cie, Paris, 1914.

R. Pfister, « La décoration des étoffes d'Antinoé », *Revue des arts asiatiques*, V, 1928, p. 215, 227, 229, 238 et p. 216 note 2.

H. Peirce et R. Tyler, *L'Art byzantin*, I, Librairie de France, Paris, 1932, p. 92-93 et pl. 156-157.

M-H. Rutschowskaya, *Tissus coptes*, Adam Biro, Paris, 1990, p. 55 et 93-95.

M-H. Rutschowskaya, *L'Égypte ancienne au Louvre*, Hachette, Paris, 1997, n° 119, p. 231-234.

### Expositions

*Exposition d'art byzantin*, Paris, musée des Arts décoratifs-Palais du Louvre-Pavillon de Marsan, 1931, n° 170, p. 89.

*Tapis et tapisseries d'Orient de haute époque (du III<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, musée des Gobelins, 1934, n° 66 et 68, p. 30.

*Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Essen, Villa Hügel, 1963, n° 329, p. 329.

*Koptische Kunst. Christentum am Nil*, Kunsthaus Zürich, 1963-1964, n° 284, p. 112.

*Frühchristliche und koptische Kunst*, Wien, Akademie der bildenden Künste, 1964, n° 575, p. 189.

*L'Art copte*, Paris, Petit Palais, 1964, n° 152, p. 147 et 150.

*Un siècle de fouilles françaises en Égypte 1880-1980*, musée d'Art et d'Essai-Palais de Tokyo, Paris, 1981, n° 349, p. 329-331.

*Antinoe cent'anni dopo : catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 10 luglio-10 novembre 1998*, Istituto papirologico «G. Vitelli», Florence, 1998.

*Au fil du Nil : couleurs de l'Égypte chrétienne*, Somogy, Paris et musée Dobrée, Nantes, 2001, n° 76, p. 108-111.

## au musée des Tissus de Lyon

Y. Bourgon-Amir, *Les Tapisseries coptes du musée historique des Tissus*, Lyon, Orientalia Monspeliensia, Montpellier, 1993, p. 76-77.

M-H. Rutschowskaya, dans *Guide des collections. Musée des Tissus de Lyon*, Lyon, 1998, p. 28.

### Exposition

*L'usure du temps. La restauration des objets du Patrimoine*, Vienne, musée et sites archéologiques de Saint-Romain-en-Gal, Vienne, 1998, n° 121, p. 127.

## au musée des Beaux-Arts de Lyon

G. Galliano, *Les Antiquités. L'Égypte, le Proche-Orient, la Grèce et l'Italie. Guide des collections*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, RMN, Paris, 1997, p. 52-53.

## au musée du Louvre, au musée des Tissus et au musée des Beaux-Arts de Lyon

M. Schoeffer, « Reconstitution et conservation d'une étoffe copte appelée "châle de Sabine" divisée dans trois collections françaises » ; M.-H. Rutschowskaya, « Le châle de Sabine », *Études coptes VI. Cahiers de la Bibliothèque copte* 11, Paris, Louvain, 2000, p. 13-19 et 21-28.

D. Bénazeth et M.-H. Rutschowskaya, « Avancées des recherches sur les tissus retrouvés en Égypte et conservés dans les collections publiques françaises », *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive*, colloque de l'association pour l'Antiquité Tardive, Lyon, musée des Tissus, 18-19 janvier 2003. À paraître dans *Antiquité tardive* chez Brepols.

## sur Antinoé

« Antinoopolis » dans *The Coptic Encyclopedia*, Macmillan Publishing Company, New York, 1991, vol. 1, p. 144-148.

A. Bernand, *Les Portes du désert: recueil des inscriptions grecques d'Antinoopolis, Tentyris, Koptos, Apollonopolis Parva, et Apollonopolis Magna*, CNRS, Paris, 1984, p. 1-107.

F. Calament, *Les Fouilles d'Albert Gayet à Antinoé. Étude du matériel archéologique dans les collections publiques françaises*. Thèse de doctorat, université de Paris IV-Sorbonne, UFR d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, 2000 (sous presse à l'Ifao du Caire : *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie, Bibliothèque d'études coptes*).

A. Gayet, « L'exploration des nécropoles de la montagne d'Antinoë », *Annales du musée Guimet*, XXX, 3<sup>e</sup> partie, 1903, p. 115-140.

A. Gayet, *Fantômes d'Antinoë. Les sépultures de Leukyoné et Myrithis*, Société française d'éditions d'art, Paris, 1904.

É. Guimet, *Conférences faites au musée Guimet*, Paris, 1905, p. 59.

Le châle  
de Sabine

123

Bibliographie

N. A. Hoskins, *The Coptic tapestry albums and the archaeologist of Antinoë*, Albert Gayet, Skein & University of Washington Press, Seattle, 2004.

H. Leclercq, « Antinoë », dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I, 2<sup>e</sup> partie, Paris, 1924, col. 2326-2359.

## Autres références bibliographiques

J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Cynegetica)*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, De Boccard, Paris, 1951 (voir le chapitre sur Bellérophon, p. 516-519).

J. Balty, « Les mosaïques de Syrie au V<sup>e</sup> siècle et leur répertoire », *Byzantion*, LIV, 1984, p. 437-468, pl. I-XVI.

J. Balty, *La Mosaïque de Sarrîn, Osrhoène*, Institut français d'archéologie du Proche-Orient, Beyrouth-Damas-Amman, *Bibliothèque archéologique et historique* t. CXL, P. Geuthner, Paris, 1990.

F. Baratte, « Héros et chasseurs: la tenture d'Artémis de la fondation Abegg à Riggisberg », fondation Eugène-Piot. *Monuments et Mémoires*, 67, 1985, p. 31-76.

D. Bénazeth, « Une paire de jambières historiées d'époque copte, retrouvée en Égypte », *Revue du Louvre*, n° 3, 1991, p. 16-29.

D. Bénazeth et P. Dal-Prà, « Quelques remarques à propos d'un ensemble de vêtements de cavaliers découverts dans des tombes égyptiennes », *L'armée romaine et les barbares du III<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, Association française d'archéologie mérovingienne et musée des Antiquités nationales, 1993, p. 367-381.

D. Bénazeth et P. Dal-Prà, « Renaissance d'une tapisserie antique », *Revue du Louvre*, n° 4, 1995, p. 29-40.

P. du Bourguet, *Musée national du Louvre. Catalogue des étoffes coptes I*, Paris, RMN, 1964.

F. Calament, « Le "suaire de Colluthus" ressuscité », *Bulletin des musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 67, 1996, p. 37-56.

F. Calament, « Une découverte récente : les costumes authentiques de Thaïs, Leukyöné et compagnie », *Revue du Louvre*, n° 2, 1996, p. 27-32.

*D'outremer et d'Orient mystique... Les itinéraires d'Émile Guimet*, sous la direction de F. Chappuis et F. Macouin, éditions Findakly-Patrimoine d'Orient, Suilly-la-Tour, 2001.

J.-L. Fournet, *Hellénisme dans l'Égypte du VI<sup>e</sup> siècle. La bibliothèque et l'œuvre de Dioscore d'Aphrodité*, Institut français d'archéologie orientale, Mifao, 115/1-2, Le Caire, 1999.

M. Martiniani-Reber, *Musée du Louvre. Textiles et mode sassanides: les tissus orientaux conservés au département des Antiquités égyptiennes*, Paris, RMN, 1997.

R. Pfister, « La décoration des étoffes d'Antinoé », *Revue des Arts Asiatiques*, V, 1928, p. 215-243.

M. Ravidat, « La toilette d'une élégante d'Antinoé », *Femina*, Paris, 1<sup>er</sup> août 1903, p. 621-622.

R. Rémondon, « L'Égypte et la suprême résistance au christianisme (V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles) », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*, tome LI, 1952, p. 63-78.

*Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance*, edited by C. Fluck and G. Vogelsang-Eastwood, Brill, Leiden-Boston, 2004.

M.-H. Rutschowskaya, *Tissus coptes*, Paris, A. Biro, 1990.

M. Salmi, « I dipinti paleocristiani di Antinoe », *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini, nel primo centenario della morte (4 giugno 1943)*, Firenze, F. Le Monnier, 1945, p. 159-169.

A.-M. Stauffer, « Cartoons for weavers from Graeco-Roman Egypt », *Archaeological Research in Roman Egypt. Journal of Roman Archaeology Supplement n° 19*, London, 1996, p. 223-230.

M. Tardieu, « Sabiens coraniques et "sabiens" de Harran », *Journal asiatique*, CCLXXIV (1986), p. 11-29.

*Teintures précieuses de la Méditerranée : pourpre, kermès, pastel*, sous la direction de Dominique Cardon, musée des Beaux-Arts, Carcassonne, 1999 et Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa, 2000, p. 105-118.

*Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, sous la direction de Noëlle Guibert, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2000.

*Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques*, sous la direction de Maximilien Durand et Florence Saragoza, musée des Antiquités de Rouen, musée Joseph-Déchelette à Roanne, Institut du monde arabe à Paris, Paris, 2002.

## Datations au carbone 14

*Égyptiennes : étoffes coptes du Nil*, dir. Marie-Cécile Bruwier, musée royal de Mariemont, Morlanwez, 1997. Voir « Datation des textiles coptes », p. 105-116.

E. Bard, « La datation au Carbone 14 fait peau neuve », *La recherche* 323, septembre 1999, p. 52-56.

Mark Van Strydonck, Myriam Landrie, Mathieu Boudin, Piet M. Grootes, Marie-J. Nadeau, Rodger Sparks, Eddy Keppens, *Royal Institute for Cultural Heritage: Radiocarbon Dates*, XVIII, ed. KIK-IRPA, Bruxelles, 2002, p. 68.

M. Van Strydonck, A. De Moor, D. Bénazeth, « 14 C dating compared to art historical dating of Roman and Coptic textiles from Egypt », *Radiocarbon* (actes de la 18th International Radiocarbon conference, Wellington, New Zealand, 2003) (sous presse).

D. Bénazeth et M. Van Strydonck, « Carbone 14 et archéologie copte : la sépulture de Thaias à Antinoé » (actes de la 11<sup>e</sup> Journée d'études coptes de l'association francophone de Coptologie, Strasbourg, 12-14 juin 2003) (à paraître dans *Études coptes IX, Cahiers de la bibliothèque copte*).

## Crédits

- musée du Louvre, Georges Poncet : figures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 46, 50, 53, 54, 55 et 57.
- musée des Arts asiatiques-Guimet : figure 8.
- musée Dobrée, Nantes, H. Neveu-Dérottrie : figure 12.
- M. Salmi, *I dipinti paleocristiani di Antinoe, Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rosellini*, Felice Le Monnier-Firenze, 1945, tav. h. : figure 13.
- musée du Louvre, section copte : figures 14 et 37.
- Marie-Hélène Rutschowskaya : figure 16.
- F. Babled d'après le dessin de Jules-Paul Gérard, collection de Pierre Chevalier : figures 18, 19, 20, 28 et 34.
- musée Guimet et musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes : figures 21 et 22.
- Roger-Viollet : figure 23.
- musée du Louvre, département des Antiquités égyptiennes : figures 24, 25, 29, 49 et 59.
- musée des Beaux-Arts, Lyon, studio Basset : figures 26 et 27.
- musée des Tissus de Lyon : figures 30, 31, 32 et 52.
- Georges Poncet : figures 33 et 51.
- Marie Schoefer : figure 35.
- M. Matie et K. Liapounova, *Les Tissus de l'Égypte copte*, Moscou-Léningrad, 1951, fig. 17 : figure 36.
- Byzantine Hours. The City of Mystras*, Athens-Thessaloniki-Mystras 2001, fig. 7, p. 24 : figure 38.
- musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles : figures 39 et 56.
- Bibliothèque nationale de France : figure 40.
- Ph. Maillard : figures 41 et 45.
- J.L. Bovot : figure 42.
- J. Balty, *La mosaïque de Sarrîn [Osrhoène]*, Institut français d'archéologie du Proche-Orient, Beyrouth-Damas-Amman, Bibliothèque archéologique et historique, t. cxl, Paris, P. Geuthner, 1990, pl. II, 1 : figure 43.
- Museum für Angewandte Kunst, Francfort-sur-le-Main : figure 44.
- musée du Louvre, Christian Larrieu : figure 47.
- Textile Museum, Washington DC, États-Unis : figure 48.
- Florence Babled : figure 58.
- INP, département des restaurateurs, Ghyslain Vanneste : figure 60.
- Description de l'Égypte* : figures 9 et 15 ; *Le Petit Journal* : figure 10 ; *Annales du musée Guimet* : figure 11 ; *Fantômes d'Antinoë* : figure 17.

Réalisation Soleb : conception graphique Thierry Sarfis ;  
mise en pages Aminata Sackho-Autissier et Olivier Cabon ;  
reprise des dessins techniques et cartographie Michel Baud ;  
relecture et corrections Éric Aubourg, Michel Baud,  
Aminata Sackho-Autissier et Mathilde Bouthors.

Cet ouvrage a initialement été publié  
par la Librairie Arthème-Fayard en juillet 2004  
ISBN 2-213-62145-4

Version numérique Soleb, avril 2013  
ISBN 978-2-918157-05-2





COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

chaire de Civilisation pharaonique:  
archéologie, philologie et histoire

**Le « châte » de Sabine** est l'une des plus belles pièces des collections chrétiennes d'Égypte conservées au musée du Louvre. La finesse et l'originalité des thèmes dont il est orné lui valent une place particulière dans l'histoire de l'art égyptien : à la charnière de l'alexandrinisme et de Byzance, il est l'un des derniers témoins de la brillante culture païenne, héritière du monde classique et de l'Orient, que le christianisme va recouvrir. Avec, en plus, cette touche d'humanité incomparable qui a de tout temps été l'apanage des riverains du Nil : un subtil mélange de bonhomie, de douce naïveté et d'humour que ne peuvent avoir que les vrais amoureux de la vie. Il a fait rêver comédiens, artistes et musiciens de la Belle Époque, croisé le chemin de Jules Massenet, Victorien Sardou et de la divine Sarah Bernhardt... Marie-Hélène Rutschowskaya en donne ici une publication savante, en un beau livre, qui se lit comme un roman.

éditions Soleb  
5 rue Guy-de-la-Brosse  
75005 Paris  
www.soleb.com  
livres@soleb.com

Cet ouvrage a initialement  
été publié par la Librairie  
Arthème-Fayard en juillet 2004  
ISBN 2-213-62145-4

**7,49 euros** version numérique



Version numérique Soleb,  
avril 2013  
ISBN 978-2-918157-05-2