



## La musique, la danse et le vin : Festivités et rituels à Nishapur aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles

Sheila Samavaki

Chercheuse associée au LA3M, UMR 7298, Aix-Marseille Université

Music, Dance, and Wine: Festive Rituals and Social Rhythms in 9th–10th Century Nishapur  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.103646>

Recibido: 27 de junio de 2025 • Aceptado: 22 de diciembre de 2025 • Publicado: 1 de enero

**Abstract:** This article examines the rich visual culture of ninth- and tenth-century Nishapur through its polychrome ceramics, in which music, dance, and wine function as intertwined ritual languages. After reconstructing the historical and musical context, the study offers a detailed iconographic analysis of the “dancer” motif. It explores the dancer’s frontal posture, ambiguous attributes (drinking vessel versus horn of abundance), and associated symbols such as crested birds and fish. Close attention to costume details and the gender-fluid representation of the figure reveals a performative art that transcends rigid social categories. A second series of variants introduces masked performers, while the rare branch-bearing figure evokes themes of regeneration and cosmic renewal. Comparative readings alongside Sassanian metalwork and al-Sufi’s manuscript miniatures demonstrate that these ceramics formed an active visual archive, conveying collective memory and negotiating cultural exchange across pre-Islamic and early Islamic traditions. The article concludes by reflecting on the dynamic interplay between art, ritual, and identity in medieval northeastern Iran, and suggests avenues for future research into transregional iconographic networks.

**Keywords:** Nishapur; Polychrome Ceramics; Ritual Dance; Medieval Music; Wine Rituals; Iconography; Gender Fluidity; Visual Memory.

## <sup>FR</sup> La musique, la danse et le vin : Festivités et rituels à Nishapur aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles

**Résumé :** Cet article explore la culture visuelle de Nishapur aux IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles à travers l’étude de ses céramiques polychromes, où musique, danse et vin apparaissent comme des vecteurs rituels et sociaux. Après avoir reconstitué le contexte historique et musical, le texte analyse en détail la figure du danseur: sa posture frontale, ses attributs ambigus (récipient à vin/corne d’abondance), la symbolique des oiseaux et poissons, ainsi que l’ambiguïté de genre véhiculée par le costume. Une série de variantes théâtrales, intégrant le masque et l’attribut de la branchette, révèle un art de la fête où se conjuguent renouvellement cosmique et transcendance identitaire. Enfin, des comparaisons avec l’iconographie sassanide et les miniatures d’al-Sufi confirment que ces céramiques constituaient un langage visuel actif, support d’une mémoire collective en perpétuelle évolution.

**Mots-clés :** Nishapur; céramiques polychromes; danse rituelle; musique médiévale; vin; iconographie; rituel; identité de genre.

**Sumario:** 1. Introduction. 2. Contexte historique. 3. Représentation du danseur sur les céramiques. 3.1 La scène de danse. 3.2. La figure du danseur: le geste et ses détails. 3.3. Variantes à masque et comparaisons iconographiques. 4. Synthèse de l’iconographie festive. 5. Interprétations et lectures croisées-. 6. Conclusion: une mémoire vivante en gestes, en objets et en perspectives. 7. Bibliographie

**Cómo citar:** Samavaki, Sheila. “Music, Dance, and Wine: Festive Rituals and Social Rhythms in 9th–10th Century Nishapur”. En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente* (siglos IV-XX), editado por Ivan Folletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. *Monográfico temático, Eikón Imago* 15 (2026), e103646. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.103646>

## Introduction

Au cœur de Nishapur, entre le IX<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle, s'ouvre un univers culturel où se mêlent festin, rituel et art. Les céramiques polychromes de cette région témoignent d'une société pluriconfessionnelle et cosmopolite dans laquelle la musique, la danse et le vin forment un langage symbolique aux multiples niveaux de signification. Ce corpus iconographique, enraciné dans des traditions préislamiques et enrichi par les influences sassanides et d'Asie centrale, révèle une mémoire vivante et complexe, offrant un éclairage inédit sur des pratiques festives souvent marginalisées par la recherche<sup>1</sup>.

La diversité des images et la récurrence des motifs, déclinés à travers une multitude de coupes et récipients, nous invitent à repenser la relation étroite entre artisanat et vie sociale à Nishapur. Ce voyage iconographique, fondé sur des recherches archéologiques, des études littéraires et des interprétations anthropologiques, retrace comment, dans un univers où sacré et profane se confondent, les gestes rituels se matérialisaient à travers la danse et la musique. Ces objets ne se contentent pas de témoigner d'une époque révolue ; ils incarnent un art du geste et de la célébration qui sert de vecteur à une mémoire collective, inscrite dans le quotidien autant que dans l'exceptionnel<sup>2</sup>.

Géographiquement, Nishapur se présente comme un véritable carrefour culturel où convergent divers courants religieux et artistiques.<sup>3</sup> La ville, loin de se limiter à une production artisanale raffinée, fut le théâtre de rituels festifs et d'échanges théâtraux engageant l'ensemble de la vie sociale. Sous les Parthes, les gusâns, artistes ambulants spécialisés dans le chant et la récitation, occupaient déjà une place centrale dans les célébrations. Des objets, tels que des flûtes en os découvertes dans une maison du X<sup>e</sup> siècle, illustrent la sophistication théorique et pratique de ces arts<sup>4</sup>. Par ailleurs, la transmission d'un répertoire rituel mêlant chants et mouvements codifiés solennise le geste collectif lors d'événements majeurs comme Norouz et Mehrgân<sup>5</sup>.

Cet article s'inscrit dans une approche croisée iconographique et anthropologique pour interroger la fonction de ces images : s'agit-il de simples décors festifs, de résurgences de cultes préislamiques, ou de symboles porteurs d'un sens social ou religieux ?

L'objet de cet article est double : d'une part, démontrer que l'iconographie des céramiques

dépasse le simple ornement pour constituer un langage rituel à la fois social, religieux et mythologique ; d'autre part, interroger la fonction de ces décors en analysant les coupes au danseur des musées Metropolitan, Reza Abbasi, Iran Bastan et Harvard. Ces pièces interrogent le lien entre le renouveau de la nature et les rites du cycle de la vie, et traduisent visuellement un art de vivre où les distinctions traditionnelles entre masculin et féminin se dissolvent dans la performance<sup>6</sup>. En s'appuyant sur des textes de poètes persans (tels que Ferdowsi, Rudaki et Abu Nuwâs) et sur des études iconographiques, nous montrons comment l'art céramique de Nishapur incarne la dualité entre art festif et rituel social profondément ancré dans la mémoire collective de l'Iran médiéval<sup>7</sup>.

Enfin, cette étude permet de repenser la notion d'identité dans une société en mutation. Les scènes festives, où se croisent musiques élaborées, danses théâtrales et rituels de consommation, témoignent de l'importance du plaisir et de la convivialité dans la structuration d'un ordre social qui transcende parfois les interdits religieux ou les normes de genre. Ces objets d'art nous confrontent à une mémoire vivante qui questionne la représentation, le rituel et le plaisir partagé<sup>8</sup>.

**Plan de l'article :** Dans un premier temps, le texte exposera le contexte historique et musical de ces pratiques. Ensuite, il se concentrera sur la représentation du danseur à travers les différentes céramiques, en détaillant d'abord la scène globale, puis en analysant le geste et la symbolique de la figure, avant de présenter les variantes théâtrales intégrant le masque. Enfin, l'article proposera une réflexion synthétique et ouvrira sur des perspectives de recherche sur les échanges culturels à travers l'icône céramique.

## Contexte historique

La tradition musicale et dansante en Iran trouve ses racines dans un passé antique où rituels, poésie et art se confondaient pour bâtir une culture vivante. Dès l'époque des Parthes, les gusâns, ces ménestrels itinérants, jouaient un rôle crucial dans l'animation des fêtes et des cérémonies, récitant des épopées et des poèmes lyriques qui allaient marquer la mémoire collective<sup>9</sup>. Tandis que ces artistes se produisaient

<sup>1</sup> Yahya Zoka', « sargozashte raqs dar Iran, pish az tarikh », *Majaleye musiqi*, n° 79-80 (1963) : 43-59; Yahya Zoka', « sargozashte raqs dar Iran, dorehaye tarikh ». *Majaleye musiqi*, n° 86 (1964) : 1-11; Yahya Zoka', « tarikhe raqs dar Iran », *Honar va mardom*, n° 188 (1978) : 2-12; Yahya Zoka', « tarikhe raqs dar Iran », *Honar va mardom*, n° 189-190 (1978) : 2-7; Yahya Zoka', « tarikhe raqs dar Iran », *Honar va mardom*, n° 191-192 (1978) : 28-41; Yahya Zoka', « tarikhe raqs dar Iran », *Honar va mardom*, n° 193 (1978) : 22-29.

<sup>2</sup> Charles K. Wilkinson, « Life in Early Nishapur », *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 9, no 2 (1950) : 72; Bruno Nettl, « Iran xi. Music », *Encyclopaedia Iranica*, vol. XIII, no 5 (2006) : 474-480.

<sup>3</sup> Abu Rayhan Al-Biruni, « Chronology of ancient nations (Athâr-ul-Bâkiya) » (Londres : W. H. Allen & Co, 1879), xi-xiii. Voir aussi Bulliet 1972.

<sup>4</sup> Lilly Grove, *Dancing* (Londres : Longmans, 1895), 350.

<sup>5</sup> Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period* (New York : Metropolitan Museum of Art, 1973), 17-18.

<sup>6</sup> Oya Pancaroğlu, « Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan », in *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*, edited by M. McWilliams (Cambridge : Harvard Art Museum, Yale University Press, 2013), 28-30; Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture* (Londres : Thames & Hudson, 1999), 43-50, 56; Katharina Otto-Dorn, « Türkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achhâmâr », *Anatolia VI* (1961) : 33.

<sup>7</sup> Voir Samavaki 2021.

<sup>8</sup> Anthony Shay, *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World* (Costa Mesa : Mazda Publishers, 1999), 152-156; Anthony Shay, « The Male Dancer in the Middle East and Central Asia ». *Dance Research Journal*, vol. 38, issue 1-2 (2002) : 137-162; Anthony Shay, « Iranian Dance: A Scholarly Overview of Research Issues ». *Faslnameye musiqi Mahur*, n° 28 (2005) : 8; Eugene Schuyler, *Turkistan: Notes of a Journey in Russian Turkistan, Kokand, Bukhara and Kuldja* (New York : Frederick a. Praeger, 1966), 71.

<sup>9</sup> Zoka', « sargozashte raqs dar Iran, pish az tarikh », 43-59; Zoka', « sargozashte raqs dar Iran, dorehaye tarikh », 1-11; Zoka', « tarikhe raqs dar Iran », 2-12; Zoka', « tarikhe raqs dar

lors de fêtes rustiques, leur art se perfectionnait dans les cours royales, où leur rôle prenait une dimension presque théâtrale. Le texte de *Vis o Râmin* du XI<sup>e</sup> siècle, par exemple, témoigne de l'usage persistant d'un vocabulaire poétique et musical hérité du monde achéménide et parthien<sup>10</sup>.



Figure 1. Coupe au danseur, © Metropolitan Museum of Art, No. inv. : MMA 38.40.290, photo : Sheila Samavaki

Au fil des siècles, et notamment sous la dynastie samanide, la musique se mua en un art ostentatoire. Le poète Rudaki incarne la transmission de ces traditions au sein de la cour, illustrant comment la musique ne se limitait pas à la répétition de chants folkloriques traditionnels, mais relevait d'un travail théorique et d'une recherche esthétique élaborée. La découverte, dans une maison du X<sup>e</sup> siècle à Nishapur, de flûtes en os témoigne de cette sophistication, l'outil de musique n'était pas seulement un instrument de divertissement, mais une marque d'un savoir théorique apporté par les artisans de la mélodie<sup>11</sup>.

La musique n'était jamais seule dans cette effervescence culturelle. Elle se mariait souvent à la danse, appelée localement « reng », et à la récitation de poésies courtes, telles que le « tarâneh »<sup>12</sup>, dont l'origine remonte aux pratiques préislamiques. Ces gestes chorégraphiés et chants articulés participaient d'un rituel qui s'exprimait aussi bien dans les cérémonies privées que dans les grandes fêtes populaires comme Norouz et Mehrgân<sup>13</sup>. Ces évé-

nements ne se limitaient pas à l'ambiance festive des réceptions royales ou bourgeoises: ils incarnaient le renouvellement de la nature, la célébration de la vie et l'exorcisme symbolique des forces obscures.

Au-delà de ces manifestations artistiques, la danse possédait une fonction particulière dans la société persane. Historiquement, on observe que la danse était adoptée lors des rituels destinés à marquer des passages de vie, mariages et fêtes saisonnières, et qu'elle servait également à des rituels associés aux événements cycliques du calendrier<sup>14</sup>. Des témoignages de voyageurs et de géographes du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que des poésies persanes, décrivent la présence régulière d'un spectacle dans lequel les danseurs, souvent issus des couches les plus modestes, chrétiens, juifs ou esclaves turcs, occupaient une place centrale. Ces artistes, formés dès l'enfance par un mentor ou un entrepreneur spécialisé dans l'art du spectacle, commençaient leur carrière dès l'âge de dix ans et cessaient leurs représentations à l'aube de l'âge adulte, une période marquée par la transition physique et sociale, notamment avec l'apparition de la barbe chez les jeunes hommes<sup>15</sup>.

Les danses étaient souvent caractérisées par des mouvements à la fois gracieux et acrobatiques. Parfois, les gestes racontaient de petites pièces mimées, comme celle de deux amoureux, où des rôles étaient joués sur fond d'imitation féminine, une pratique qui, selon Anthony Shay, s'expliquait par l'interdiction religieuse permettant aux hommes de se produire ensemble en public, obligeant ainsi certains à endosser des rôles de traversé ou de « zanpush »<sup>16</sup>. Ces représentations, parfois empreintes d'une ambiguïté de genre, soulignent la fluidité de l'identité dans ces spectacles. Les poètes persans, tels que Farrokhi, Kasayi, Hafez, et Sa'di, célèbrent la beauté des jeunes danseurs dans des vers qui, par leur lyrisme, ouvrent la porte à des interprétations esthétiques de la jeunesse et du désir<sup>17</sup>.

Il est également important de souligner la dimension politique et sociétale de ces pratiques. Dans les cours royales, la musique et la danse se mêlaient aux rituels du vin, qui était servi par des échansons souvent issus du même groupe de jeunes danseurs. Abu Nuwas, par exemple, évoque dans ses poèmes

Iran », 2-7; Zoka', «tarikhe raqs dar Iran », 28-41; Zoka', «tarikhe raqs dar Iran », 22-29.

<sup>10</sup> Mary Boyce, « The Parthian gōsān and Iranian Minstrel Tradition », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, vol. 1, n° 2 (1957): 10-45; Mary Boyce, « Gōsān », *Encyclopaedia Iranica*, vol. XI, n° 2 (2002): 167-170; Mohammad Ja'far Yahaqi, *Farhang-e asatir va dastanvareha dar adabiyat-e farsi* (Téhéran: Farhang Mo'âser, 2010), 709-710.

<sup>11</sup> Wilkinson, « Life in Early Nishapur », 72; Nett, « Iran xi. Music », 474-480.

<sup>12</sup> Henry-René D'Allemagne, *Du Khorassan au pays des Bakhthiaris (Safarname az Khorasan ta Bakhtiari)* (Téhéran: Amirkabir, 1956), 199-202.

<sup>13</sup> Shmuel Moreh, *Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), 45-54; Pancaroğlu, « Feasts of Nishapur », 27-28; Jean Calmard, « Mihragân », *Encyclopaedia of Islam*. Brill

online edition, 2015; Assadullah S. Melikian-Chirvani, « Les taureaux à vin et les cornes à boire de l'Iran islamique », in *Histoire et cultes de l'Asie Centrale préislamique*, edited by P. Bernard & F. Grenet (Paris : éditions du CNRS, 1991), 107-111; William L. Hanaway, « Sacrifice and celebration in Manuchihri's wine poetry », *Iran*, vol. 26, (1988): 69-80.

<sup>14</sup> Friend 1993, p. 641-645; Zoka' 1964, p. 1-11; Zoka' 1978d, p. 22-29. Robyn C. Friend, « Modern Persian Dance », *Encyclopaedia Iranica*, vol. VI, n° 6 (1993): 641-645; Zoka', «sargozashte raqs dar Iran, dorehaye tarikhi », 1-11; Zoka', «tarikhe raqs dar Iran », 22-29.

<sup>15</sup> Schuyler, *Turkistan*, 71.

<sup>16</sup> Azardokht Ameri, « raqs 'amiane shahri va raqs mosum be classique irani: Barresi tatbiqi dar hozeye Téhéran », *Fas/nâ-meye musiqi Mâhur*, n° 20 (2003): 55; Shay, « Iranian Dance », 8; Metin And, *Dances of Anatolian Turkey*, n° 3 (New York: Dance Perspectives, 1959), 26; Shay, *Choreophobia*, 152-156; Roger Baker, *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts* (New York: New York University Press, 1994), 14-15.

<sup>17</sup> Plusieurs poètes comme Farrokhi, Kasayi, Hafez et Sa'di possèdent des vers sur la beauté des garçons et l'amour pour ces jeunes hommes.

des échansons qui jouissaient d'un statut particulier, illustrant la fusion entre plaisir, pouvoir et culture festive<sup>18</sup>. Cette convergence de rites, musicaux, dansants et viticoles, constitue une part essentielle de l'histoire culturelle de Nishapur, intégrant à la fois l'héritage préislamique, les pratiques littéraires et les représentations iconographiques visibles sur la céramique.



Figure 2. Coupe au danseur, © Musée Reza Abbasi, No. inv. 236, photo : Sheila Samavaki

Enfin, le contexte historique que nous nous devons de reconstituer est celui d'une société où les pratiques festives et artistiques étaient des vecteurs de mémoire collective. La richesse de ces manifestations, qu'elle se retrouve dans l'écriture poétique ou dans la matérialité des objets décoratifs, permet aujourd'hui de reconstruire une cartographie symbolique d'un Iran médiéval en pleine effervescence. Les archives matérielles et textuelles se rejoignent pour démontrer que, malgré les interdits et les marges laissées par les sources normatives islamiques, la musique, la danse et le vin ont maintenu une place privilégiée dans les rituels sociaux et la construction d'une identité pluriculturelle<sup>19</sup>.

### Représentation du danseur sur les céramiques

Les céramiques de Nishapur, véritables témoins d'un univers festif et ritualisé, offrent un corpus iconographique dense et nuancé dont l'étude révèle la richesse du langage visuel de l'époque. En particulier, la figure du danseur donne lieu à plusieurs modalités de représentation qui, envisagées conjointement, articulent une scène de fête collective, une typologie

du danseur et une variante à caractère théâtral marquée par l'usage du masque.

### I. La scène de danse

La coupe du musée Metropolitan (fig. 1) est sans doute l'un des exemples les plus parlants de la scène du danseur. Sur cette pièce, le danseur occupe une position centrale dans une composition clairement structurée. La figure se tient debout, représentée de face, avec une posture définie: le bras gauche replié sur lui-même et posé sur la hanche gauche, suggérant une gestuelle codifiée, tandis que le bras droit est tendu, chargé d'un objet dont la nature reste ambiguë, il pourrait s'agir d'un récipient à vin ou, alternativement, d'une corne d'abondance<sup>20</sup>. Les doigts sont schématisés par plusieurs traits, le pouce étant indiqué par un trait plus long, ce qui conduit parfois à représenter plus de cinq doigts par main. Dans le dos, de part et d'autre des bras, le personnage est doté d'un élément noir présentant deux points bifides. La composition gagne en cohérence par la présence, en arrière-plan, de motifs géométriques et végétaux répétés, qui dialoguent avec l'arrangement figuratif.



Figure 3. Coupe au danseur, © Musée Reza Abbasi, No. inv. 1337, Photo: Sheila Samavaki

Par ailleurs, l'ajout d'éléments symboliques, tels que les deux oiseaux à longue crête se postant de chaque côté du danseur, enrichit cette scène. Ces oiseaux, souvent dirigés vers la figure centrale, apportent une dimension mythologique et rituelle en rappelant des symboles associés aux fêtes de renouveau comme Norouz ou à la déesse Ânâhitâ<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Clifford E. Bosworth, « Barda and Barda-dari iii. In the Islamic period up to the Mongol invasion », *Encyclopaedia Iranica*, vol. III, n° 7 (1988): 766-768; Jim Colville, *Poems of Wine and Revelry: the Khamriyyat of Abu Nuwas* (Kegan Paul Arabia Library: Routledge, 2005), ix, 8, poème 6. Voir aussi Sirous Shamissa, *Shahedbazi dar adabiyate farsi* (Téhéran: Ferdows, 2002), 14-15.

<sup>19</sup> Pancaroğlu, 28-30; Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, 43-50, 56; Otto-Dorn, „Turkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achhâmâr“, 33.

<sup>20</sup> Teresa Fitzherbert, *Themes and Images on the Animate Buff Ware of Medieval Nishapur* (London: University of Oxford, 1983), 39, 56-57; Ernst Herzfeld, *Iran in the ancient East* (New York: Hacker Art Books, 1988), 332; Wilhelm von Bode, « Symbolic elements of Archaemenian Architectural ornament », in *VI<sup>th</sup> International Congress, Iranian Art and Archaeology* (Téhéran, 1976), 26.

<sup>21</sup> Fitzherbert, *Themes and Images on the Animate Buff Ware of Medieval Nishapur*, 39, 56-57; Herzfeld, *Iran in the ancient East*, 332; Leroy A. Campbell, *Mithraic Iconology and Ideology* (Leiden: E. J. Brill, 196), 157; voir aussi Tirdad Hemptarian, Mohammad Khazai, « Noqushe ensani bar sofaline-haye Nishapur », *Motale'ate Honare Eslami*, no 3 (2005): 39-60.

Ce schéma iconographique est repris sur d'autres pièces telles que les coupes du musée Reza Abbasi (fig. 2 et 3), où l'on retrouve la même disposition avec quelques nuances décoratives. Dans certains cas, un poisson est dessiné sous les pieds du danseur, ce qui pourrait évoquer, par analogie avec des rituels de libation et de fertilité, une célébration du cycle de la nature<sup>22</sup>.

## II. La figure du danseur : le geste et ses détails

Au-delà de la scène globale, l'attention se porte sur la figure du danseur lui-même et sur la manière dont son corps et ses attributs sont représentés. Les détails peuvent varier d'une pièce à l'autre, certaines différences de positions ou de motifs pouvant résulter d'un décor repeint ou d'une stylisation artisanale. Sur la coupe de la figure 1, par exemple, bien que les doigts soient représentés par plus de cinq traits, une convention visant à accentuer le geste, la posture du danseur reste clairement identifiable et cohérente<sup>23</sup>. Cette stylisation témoigne de la volonté de l'artisan de retranscrire le mouvement, plutôt que de viser une précision anatomique.



Figure 4. Coupe à la figure à masque, © Musée Iran Bastan. No. inv. 8524, photo: Sheila Samavaki

En effet, l'un des aspects les plus fascinants de cette iconographie est l'ambivalence des codes vestimentaires du danseur. La robe portée par le personnage, ainsi que le tablier fixé à la taille, brouillent la frontière entre le masculin et le féminin. Ce mélange se retrouve aussi dans la représentation des expressions faciales: le visage, dessiné avec une légèreté anguleuse et des yeux en amande, exhibe parfois de petits points (souvent interprétés comme des marques décoratives ou des tatouages) entre les sourcils, renforçant une esthétique propre à la tradition

iranienne<sup>24</sup>. La symbolique du geste et du costume participe ainsi d'une interrogation sur la fluidité des identités dans un contexte festif et rituel. Les travaux d'Anthony Shay soulignent d'ailleurs que cette ambiguïté vestimentaire et corporelle se veut révélatrice d'un art performatif où le costume aide à transcender les normes de genre tout en affirmant un rituel collectif<sup>25</sup>.

## III. Variantes à masque et comparaisons iconographiques

Outre les représentations plus explicites de la figure du danseur, certaines coupes affichent un registre iconographique singulier intégrant l'utilisation d'un masque. Les pièces de la figure 4 et la figure 5 en sont une illustration emblématique. Sur la figure 4, le danseur apparaît masqué. Sa position assise paraît relever d'une restauration moderne plutôt que de l'état d'origine. Le masque, associé aux branchettes qu'il tient dans chaque main, renvoie à un théâtre rituel où le déguisement opère comme rite de passage et mise en scène de la transcendance du quotidien<sup>26</sup>. Sur cette coupe, l'orientation du masque et l'ornementation de la tenue, jupe ou pantalon aux contours nettement structurés, traduisent une variation stylistique propre à des rituels spécifiques.



Figure 5. Coupe au danseur à masque, © Harvard Art Museums/ Arthur M. Sackler Museum, The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art, no. inv. 2002.50.49. Dessin: Sheila Samavaki

Un autre exemple de ce dialogue iconographique est fourni par la coupe de la figure 5, dans laquelle le danseur tient une branchette dans la main. La branchette, en tant que marque de la régénération de la nature et du cycle éternel, vient compléter la symbolique festive, contrastant ainsi avec les objets traditionnels visibles sur les figures 1, 2 et 3<sup>27</sup>. Ainsi, en

<sup>22</sup> Pancaroğlu, 28-30; Melikian-Chirvani, « Les taureaux à vin et les cornes à boire de l'Iran islamique », 101-125; Parvaneh Pourshariati, *Decline and Fall of the Sasanian Empire: The Sasanian-Parthian Confederacy and the Arab Conquest of Iran* (Londres: I.B. Tauris, 2008), 397-452.

<sup>23</sup> Wilkinson, *Nishapur*, 17-18.

<sup>24</sup> Charles K. Wilkinson, « The Iranian Expedition 1937 », *Metro-politan Museum of Art Bulletin*, vol. XXXIII, section II (1938): 12-14.

<sup>25</sup> Shay, *Choreophobia*, 152-156; Shay, « Iranian Dance », 8. Sur l'imitation féminine faite par des hommes voir aussi les explications de Baker, *Drag*, 14-15.

<sup>26</sup> Pancaroğlu, 28-30.

<sup>27</sup> Pancaroğlu, 29; Jivanji J. Modi, *The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees* (Bombay: Jehangir B. Karani's Sons, 1937), 226, 229-233.

comparant ces différentes pièces, on observe comment l'icône du danseur se module selon le contexte rituel et l'intention de l'objet. Les masques sur les figures 4 et 5 semblent indiquer une évolution vers une théâtralisation des rites, tandis que la représentation plus frontale du danseur sur les figures 1 et 2 rappelle la fonction première du geste festif, toujours ancrée dans l'oralité et la tradition populaire. Il convient toutefois de rester prudent quant à l'authenticité de ces décors, certaines différences de motifs ou de postures pouvant résulter de repeints ou d'interventions postérieures.

Ces composantes iconographiques, réparties entre la scène d'ensemble, la représentation du corps et les variantes par masque, forment un corpus globalement cohérent, dans lequel chaque élément, de la position des mains au choix des attributs, peut participer d'un langage visuel codé et chargé de significations. Il convient toutefois de noter que les motifs observés sur ces deux coupes ne présentent pas les mêmes caractéristiques que ceux des objets provenant des premières fouilles menées par le musée Metropolitan<sup>28</sup>. Si ces images sont authentiques et non le résultat de repeints ou d'interventions postérieures, cette divergence pourrait indiquer que ces céramiques relèvent d'une autre période de production ou d'un atelier distinct. Dans cette hypothèse, la richesse de leur iconographie, mise en regard de pièces de l'époque sassanide et d'autres récipients à décor festif, souligne l'importance de la danse non seulement comme manifestation artistique, mais aussi comme vecteur de mémoire sociale et rituelle au sein de la société de Nishapur.

### Synthèse de l'iconographie festive

L'analyse détaillée de la scène du danseur, de la représentation du corps et des variantes masquées nous permet de dégager un corpus iconographique aux multiples niveaux de signification. Les pièces telles que la coupe du musée Metropolitan (fig. 1), illustrant la posture centrale du danseur avec ses attributs ambigus, les coupes du musée Reza Abbasi (fig. 2 et 3), ainsi que les variantes décoratives intégrant des éléments comme le poisson, offrent un panorama cohérent du rituel festif. La répétition des motifs, que ce soit par la présence d'oiseaux à longue crête ou par les détails vestimentaires minutieusement tracés, témoigne d'un langage codifié qui allait bien au-delà du simple ornement.

Ces objets, en réunissant des éléments comme le geste scriptural du danseur, l'ambiguïté de ses costumes ou encore l'apparition de masques sur les coupes dans les figures 4 et 5, illustrent la coexistence d'un langage symbolique élaboré et de pratiques populaires dans un contexte social en pleine mutation. La diversité des représentations confirme que ces œuvres céramiques servaient de supports à une mémoire collective, visuelle et symbolique, permettant à la communauté de conserver et de

réactualiser, à travers le temps, la célébration du renouveau, le rituel du vin et la symbolique du sacrifice festif<sup>29</sup>.

### Interprétations et lectures croisées

L'iconographie des céramiques de Nishapur ne se contente pas d'illustrer un simple divertissement visuel. En effet, lorsqu'on confronte ces objets aux pièces en métal sassanides, par exemple, le plat en argent portant l'image de Bahrâm Gur et les miniatures du Livre des étoiles d'Al-Sufi, une profondeur supplémentaire se révèle. Les similitudes découlant des motifs, des symboles et des gestuelles témoignent d'un dialogue constant entre différentes traditions esthétiques de l'Iran médiéval<sup>30</sup>.

Les correspondances entre l'objet ambigu représentée dans la main du danseur et les pièces en or du I<sup>er</sup> siècle trouvées à Kushan, illustrant la déesse aux ailes et l'allégorie de l'abondance, invitent à envisager ces céramiques comme des archives d'un rituel partagé par plusieurs communautés. La comparaison iconographique ne se limite pas à un seul support, mais s'étend à une série d'objets qui, pris ensemble, révèlent une cartographie symbolique complexe. Cette approche multidimensionnelle soutient l'idée que l'art céramique constituait un vecteur actif de la mémoire festive et rituelle de Nishapur, en rapprochant des thèmes issus de traditions préislamiques aux influences plus tardives des cours islamiques<sup>31</sup>.

Par ailleurs, les études récentes, qui mettent en lumière les contacts entre différentes cultures, notamment les influences turques et abbassides, montrent que les échanges transrégionaux ont contribué à enrichir et transformer la symbolique des scènes festives. L'emploi du masque sur la coupe de la figure 5, par exemple, ne se limite pas à une innovation stylistique: il pourrait traduire une dimension rituelle, dans laquelle le geste du danseur acquiert une portée symbolique et souligne l'aspect cérémoniel et festif de la scène. Ce dispositif pourrait également renvoyer au lien entre la représentation du sacrifice et la régénération de l'ordre naturel, ou encore faire écho aux récits épiques du Shâhnâmeh<sup>32</sup>.

### Conclusion : une mémoire vivante en gestes, en objets et en perspectives

La richesse iconographique des céramiques de Nishapur dépasse la simple chronique visuelle d'un art festif. Elle reflète un univers où musique, danse et

<sup>28</sup> Les céramiques issues des fouilles du musée Metropolitan constituent un corpus de référence, car elles proviennent des premières campagnes archéologiques systématiques menées à Nishapur par le Metropolitan Museum of Art entre 1935 et 1940, puis de 1947 à 1948, et ont fait l'objet d'une documentation et de publications précoces et détaillées. Voir Wilkinson, *Pottery of the Early Islamic Period*, 3-53.

<sup>29</sup> Voir Fitzherber, *Themes and Images on the Animate Buff Ware of Medieval Nishapur*, 39, 56-57; Herzfeld, 332; Pancaroğlu, 29-30.

<sup>30</sup> Rika Gyselen, « Les témoignages sigillographiques sur la présence chrétienne dans l'Empire Sassanide », in *Chrétiens en terre d'Iran: Implantation et Acculturation* (Paris: Peeters, 2006), 32; Johanna Zick-Nissen, « Medieval ceramic bowl decorations, interpreted as constellations », in *Vth International Congress: Iranian Art and Archaeology* (Oxford, 1972), 353; Abd al-Ra mân ibn Al-Sufi, Umar, *Kitâb suwar al-kawâkib al-sâbita*, (manuscrit arabe) (Bodleian Library: Oxford), 1009-1010.

<sup>31</sup> Hillenbrand, 43-44; Richard Foltz, *Animals in Islamic Tradition and Muslim Cultures* (Oxford: Oneworld Publications, 2006), 82.

<sup>32</sup> Pancaroğlu, 28-30; Pourshariati, *Decline and Fall of the Sasanian Empire*, 397.

vin se rencontrent, construisant un langage symbolique véritablement multidimensionnel. Ces objets ne se limitent pas à orner un espace, ils agissent probablement comme gardiens d'une mémoire sociale et rituelle, transcrivant, à travers des gestes codifiés, le renouveau, le plaisir et la régénération inhérents aux cycles festifs<sup>33</sup>.

Ce corpus iconographique illustre également une dynamique d'évolution et d'échange entre traditions préislamiques, influences sassanides et réinterprétations ultérieures dans un contexte multiculturel. Les éléments décoratifs, oiseaux à longue crête, poisson, masques et branchettes, convergent pour former une cartographie symbolique, invitant à une lecture dépassant le simple contenu décoratif pour accéder aux rituels de passage et aux identités transmises de génération en génération<sup>34</sup>. En ce sens, ces céramiques se présentent comme des supports d'un dialogue permanent entre le sacré et le profane, entre art de la fête et mémoire collective.

La théâtralisation progressive du geste, mise en évidence par l'apparition du masque et la sophistication des attributs portés, ouvre des pistes pour repenser la fonction sociale de la danse à Nishapur. Ce geste, à la fois symbolique et polyvalent, soulève des questions sur la fluidité des genres et les modes d'expression identitaires dans un contexte où les contraintes sociales s'effaçaient au profit de la célébration collective<sup>35</sup>.

Enfin, la réflexion qui se dégage de l'ensemble de ces œuvres propose une ouverture vers de futures recherches. La convergence entre les iconographies de Nishapur et d'autres artefacts, qu'il s'agisse d'objets en métal sassanides ou de miniatures persanes, laisse entrevoir un vaste champ d'investigation sur les interactions culturelles et le transfert des symboles au fil des époques<sup>36</sup>. Ces céramiques, en tant qu'archives matérielles, invitent à explorer plus avant la manière dont des pratiques festives et rituelles se renouent et se transforment dans les sociétés contemporaines, où l'art et la mémoire collective continuent de dialoguer.

En somme, l'étude des céramiques festives de Nishapur offre un regard pénétrant sur un art du geste riche d'ambiguïtés et de significations. Elle rappelle que, derrière les formes apparentes se cachent des récits de passion, de renouveau et de convivialité, profondément ancrés dans une tradition qui défie encore le temps<sup>37</sup>. Ce dialogue entre passé et présent, où la beauté et le rituel se conjuguent, ouvre des perspectives prometteuses pour la compréhension et la valorisation d'un patrimoine culturel ayant durablement influencé l'imaginaire collectif.

## Bibliographie

- Al-Biruni, Abu Rayhan. *Chronology of ancient nations (Athâr-ul-Bâkiya)*. C. E. Sachau (ed.), Londres: W. H. Allen & Co, 1879.
- Al-Sufi, 'Abd al-Rahmân ibn 'Umar, *Kitâb suwar al-kawâkib al-sâbita*, (manuscrit arabe). Bodleian Library: Oxford, 1009-1010.
- Ameri, Azardokht. « raqs 'amianeye shahri va raqs mosum be classique irani: Barresi tatbiqi dar hozeye Téhéran ». *Faslnâmeye musiqi Mâhur*, n° 20 (2003): 51-74.
- And, Metin. *Dances of Anatolian Turkey*, n° 3. New York: Dance Perspectives, 1959.
- Baker, Roger. *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*. New York: New York University Press, 1994.
- Bode, Wilhelm von. « Symbolic elements of Archaemenian Architectural ornament ». In *VI<sup>th</sup> International Congress, Iranian Art and Archaeology*, pp. 21-30. Memorial volume, Téhéran, 1976.
- Bosworth, Clifford E. « Barda and Barda-dari iii. In the Islamic period up to the Mongol invasion ». *Encyclopaedia Iranica*, vol. III, n° 7 (1988): 766-768.
- Boyce, Mary. « The Parthian gōsân and Iranian Minstrel Tradition ». *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, vol. 1, n° 2 (1957): 10-45.
- Boyce, Mary. « Gōsân ». *Encyclopaedia Iranica*, vol. XI, n° 2 (2002): 167-170.
- Bulliet, Richard W. *Cotton, Climate, and Camels in Early Islamic Iran: A Moment in World History*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Bulliet, Richard W. *The Patricians of Nishapur: A Study in Medieval Islamic Social History*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- Calmard, Jean. « Mihragân ». *Encyclopaedia of Islam*. Brill online edition, 2015.
- Campbell, Leroy A. *Mithraic Iconology and Ideology*. Leiden: E. J. Brill, 1968.
- Colville, Jim. *Poems of Wine and Revelry: the Khamriyyat of Abu Nuwas*. Kegan Paul Arabia Library: Routledge, 2005.
- D'Allemagne, Henry-René. *Du Khorassan au pays des Backhtiaris (Safarname az Khorasan ta Bakhtiari)*. Téhéran: Amirkabir, 1956.
- Fitzherbert, Teresa. *Themes and Images on the Animate Buff Ware of Medieval Nishapur*. mémoire de MPhil. London: University of Oxford, 1983.
- Foltz, Richard. *Animals in Islamic Tradition and Muslim Cultures*. Oxford: Oneworld Publications, 2006.
- Friend, Robyn C. « Modern Persian Dance ». *Encyclopaedia Iranica*, vol. VI, n° 6 (1993): 641-645.
- Grove, Lilly. *Dancing*. Londres: Longmans, 1895.
- Grube, Ernst J. *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Londres: Faber & Faber, 1976.
- Grube, Ernst J. *Cobalt and Lustre: the First Centuries of Islamic Pottery*. Londres: The Nour Foundation, 1994.
- Gyselen, Rika. « Les témoignages sigillographiques sur la présence chrétienne dans l'Empire Sassanide ». In *Chrétiens en terre d'Iran*:

<sup>33</sup> Fitzherbert, 39-40; Herzfeld, 332.

<sup>34</sup> Pancaroğlu, 29; Hillenbrand, 56.

<sup>35</sup> Shay, « Iranian Dance », 13; Hillenbrand, 50.

<sup>36</sup> Ernst J. Grube, *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection* (Londres: Faber & Faber, 1976), 56, 81; Foltz, *Animals in Islamic Tradition and Muslim Cultures*, 82.

<sup>37</sup> Ernst J. Grube, *Cobalt and Lustre: the First Centuries of Islamic Pottery* (Londres: The Nour Foundation, 1994), 47-48; Richard W. Bulliet, *Cotton, Climate, and Camels in Early Islamic Iran: A Moment in World History* (New York: Columbia University Press, 2009), 67-68.

- Implantation et Acculturation*, pp.17-78. Paris : Peeters, 2006.
- Hanaway, William L. « Sacrifice and celebration in Manuchihri's wine poetry ». *Iran*, vol. 26, (1988): 69-80.
- Hempartian, Tirdad, Khazai, Mohammad. « Noqushe ensani bar sofaline-haye Nishapur ». *Motale'ate Honare Eslami*, n° 3 (2005): 39-60.
- Herzfeld, Ernst. *Iran in the ancient East*. New York: Hacker Art Books, 1988.
- Hillenbrand, Robert. *Islamic Art and Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Leeming, David Adams. *The World of Myth: An Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Melikian-Chirvani, Assadullah S. « Les taureaux à vin et les cornes à boire de l'Iran islamique ». In *Histoire et cultes de l'Asie Centrale préislamique*, edited by P. Bernard & F. Grenet, pp.101-125. Paris : éditions du CNRS, 1991.
- Modi, Jivanji J. *The Religious Ceremonies and Customs of the Parsees*. Bombay: Jehangir B. Karani's Sons, 1937.
- Moreh, Shmuel. *Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992.
- Nettl, Bruno. « Iran xi. Music ». *Encyclopaedia Iranica*, vol. XIII, n° 5 (2006): 474-480.
- Otto-Dorn, Katharina. « Türkisch-islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achhämmâr ». *Anatolia VI* (1961): 1-69.
- Pancaroglu, Oya. « Feasts of Nishapur: Cultural Resonances of Tenth-Century Ceramic Production in Khurasan ». In *In Harmony: The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art*, edited by M. McWilliams, pp.24-35. Cambridge: Harvard Art Museum, Yale University Press, 2013.
- Pourshariati, Parvaneh. *Decline and Fall of the Sasanian Empire: The Sasanian-Parthian Confederacy and the Arab Conquest of Iran*. Londres: I.B. Tauris, 2008.
- Schuyler, Eugene. *Turkistan: Notes of a Journey in Russian Turkistan, Kokand, Bukhara and Kuldja*. G. Wheeler (ed.), New York: Frederick a. Praeger, 1966.
- Shamissa, Sirous. *Shahedbazi dar adabiyate farsi*. Téhéran: Ferdows, 2002.
- Shay, Anthony. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 1999.
- Shay, Anthony. « The Male Dancer in the Middle East and Central Asia ». *Dance Research Journal*, vol. 38, issue 1-2 (2002): 137-162.
- Shay, Anthony. « Iranian Dance: A Scholarly Overview of Research Issues ». *Faslnameye musiqi Mahur*, n° 28 (2005): 14-23.
- Wilkinson, Charles K. « The Iranian Expedition 1937 ». *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XXXIII, section II (1938): 3-23.
- Wilkinson, Charles K. « Life in Early Nishapur ». *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 9, n° 2 (1950): 60-72.
- Wilkinson, Charles K. *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.
- Zick-Nissen, Johanna. « Medieval ceramic bowl decorations, interpreted as constellations ». In *VI<sup>th</sup> International Congress: Iranian Art and Archaeology*, pp. 349-367. Memorial volume, Oxford, 1972.
- Yahaqi, Mohammad Ja'far. *Farhang-e asatir va dastanvareha dar adabiyat-e farsi*. Téhéran: Farhang Mo'âser, 2010.
- Zoka', Yahya. « sargozashte raqs dar Iran, pish az tarikh », *Majaleye musiqi*, n° 79-80 (1963): 43-59.
- Zoka', Yahya. «sargozashte raqs dar Iran, dorehaye tarikhi ». *Majaleye musiqi*, n° 86 (1964): 1-11.
- Zoka', Yahya. «tarikhe raqs dar Iran ». *Honar va mardom*, n° 188 (1978): 2-12.
- Zoka', Yahya. «tarikhe raqs dar Iran ». *Honar va mardom*, n° 189-190 (1978): 2-7.
- Zoka', Yahya. «tarikhe raqs dar Iran ». *Honar va mardom*, n° 191-192 (1978): 28-41.
- Zoka', Yahya. «tarikhe raqs dar Iran ». *Honar va mardom*, n° 193 (1978): 22-29.