



Musée royal de Mariemont

Chaussée de Mariemont, 100
7140 Morlanwelz - Belgique
Téléphone : 00 32 (0)64 21 21 93
Fax : 00 32 (0)64 26 29 24
info@mariemont.be
www.musee-mariemont.be



ANNEXES AU DOSSIER DE
PRESSE
07.02.2019

LE MOT DU COMMISSAIRE - EXTRAITS DU CATALOGUE

Les textiles coptes : problématiques, inspirations et polysémie

On ne compte plus aujourd'hui le nombre de publications consacrées aux textiles « coptes ». Longtemps apanage de quelques connaisseurs, la multiplication des expositions a permis de diffuser et de valoriser ce patrimoine auprès d'un public de plus en plus large et de plus en plus curieux. On ne peut que se réjouir que les études iconographiques soient aujourd'hui couplées avec des études techniques et technologiques poussées faisant appel aux découvertes scientifiques récentes et des analyses en laboratoire (nature des matériaux, colorants utilisés ...). Les données textuelles et papyrologiques nous fournissent également quantités d'informations au fur et à mesure des rééditions de textes anciens et des publications de collections muséales. En outre, l'association des découvertes de terrain, primordiales, donnent un éclairage nouveau à certaines pièces conservées dans les collections publiques et privées. La mise en réseau des connaissances disponibles quant à la création de ces collections est également génératrice d'informations permettant parfois de reconstituer l'histoire matérielle d'un textile depuis sa découverte jusqu'à son arrivée en Occident.

Ces tissus regroupés sous l'appellation générique de « textiles coptes » furent réalisés en Égypte durant les périodes romaine, byzantine et islamique, globalement du 3^e au 12^e siècle. Si, à l'origine, le terme « copte » signifie égyptien et est employé par les Arabes pour nommer les habitants de la vallée du Nil au moment de la conquête du pays (7^e siècle), il se réfère aujourd'hui à la communauté des chrétiens d'Égypte. Les « textiles coptes » nous emmènent donc à la rencontre des Égyptiens païens, chrétiens, juifs et musulmans.

Les tissus exhumés en Égypte constituent l'un des rares témoignages des habitudes vestimentaires de l'Antiquité. En effet, bien que la garde-robe de ces époques soit commune à l'ensemble du monde méditerranéen, celui-ci n'en a conservé que peu d'exemplaires, exception faite de l'Égypte. Si la vallée du Nil a pu conserver autant de



témoins de la production textile de l'Antiquité tardive, c'est en raison de plusieurs facteurs. Le premier est, bien évidemment, le climat sec du pays, le second est lié directement aux traditions funéraires. En effet, c'est essentiellement à partir du 3^e siècle que la momification est progressivement abandonnée et remplacée par une inhumation du défunt dans des textiles. Il est alors habillé d'un ou plusieurs vêtements portés de son vivant et est enveloppé de plusieurs linceuls décorés ou non. Différents tissus de rembourrage sont également insérés dans le but de donner à l'ensemble une forme anthropoïde. En fonction de son statut et de ses ressources économiques, il peut reposer sur un matelas rembourré, la tête et les pieds posés sur un coussin. Plusieurs usages coexistent en fonction de la région, de la période, des coutumes, des moyens économiques ainsi que des souhaits exprimés par la famille du défunt ou par lui-même de son vivant. Si certaines pièces vestimentaires ou de tissus d'ameublement témoignent de l'excellente maîtrise technique des artisans égyptiens, les analyses des différentes pièces issues des nécropoles d'Antinoé, de Sharuna, Qarara ou encore du Deir el-Naqlun indiquent également que ces linceuls étaient parfois tissés pour l'occasion. Bien que les sources écrites nous indiquent que certains moines pouvaient tisser linceuls et bandelettes – comme Frangé, un moine installé dans une tombe thébaine à la fin du 7^e siècle – ces tissus sont la plupart du temps de moins bonne qualité et comportent des erreurs de tissage, peut-être imputables aux apprentis tisserands chargés de les confectionner.

De l'Orient à l'Occident

La réputation des tisserands égyptiens est bien connue de l'Orient. Ce sont d'ailleurs eux qui étaient chargés de la réalisation du voile de la Ka'ba de la Mecque.

L'Occident n'est pas en reste puisque des pièces sont importées dans nos régions dès les 5^e – 6^e siècles avec un pic aux 10^e – 12^e siècles. Elles ornent dès lors les textiles ecclésiastiques ou encore les étoffes protégeant les reliques conservées dans des châsses comme à l'abbatiale Sainte-Foy de Conques, dans la cathédrale de Liège, dans l'église de Sion ou encore dans l'église Saint-Ours de Loches. La provenance égyptienne est également considérée comme précieuse en raison de son importance dans les récits bibliques, notamment dans l'Ancien Testament, mais également comme théâtre de la Fuite de la Sainte Famille.

Il faut attendre la fin du 19^e et le début du 20^e siècle et notamment les fouilles d'Albert Gayet à Antinoé pour voir l'Occident redécouvrir les textiles « coptes » et s'enthousiasmer pour la fraîcheur des couleurs et l'originalité des motifs. Répondant à l'engouement de l'époque, les antiquaires et autres pourvoyeurs d'antiquités n'hésitent pas à découper les parties décorées des vêtements, tissus d'ameublements et autres linceuls pour les débarrasser des parties tachées par les humeurs des défunts. C'est ainsi que, proportionnellement, peu de pièces complètes ou de grande taille existent dans les musées et les collections privées. Ces découpes rendent aujourd'hui l'identification de leur fonction originelle difficile voire impossible. En corollaire, et dans un but purement mercantile, de nombreux fragments sont agglomérés de façon à créer des pièces vendues comme complètes. Ces pastiches, compositions modernes à base



de fragments authentiques, étaient fréquents en Europe à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle.

La plupart de ces textiles égyptiens conservés dans les musées sont donc malheureusement soit hors contexte, soit proviennent de fouilles ne répondant pas aux critères scientifiques modernes. Les données d'enregistrement sont lacunaires et nous sommes donc souvent en grande difficulté lorsqu'il faut retrouver le site de provenance d'un fragment ou identifier sa nature. En outre, les mêmes motifs se retrouvent indifféremment sur des vêtements et sur des tissus d'ameublement comme semblent le démontrer les autres formes artistiques de ces époques (mosaïque, peinture, sculpture ...). Nous sommes, heureusement, parfois aidé par la présence d'éléments structurels. En ce qui concerne les vêtements, c'est la présence de lisière ou d'encolure qui nous guide dans l'identification. Dans d'autres cas, ce sont les passants comme ceux présents sur un textile conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, les grandes dimensions de certaines pièces ou encore la technique employée qui nous permettent d'identifier les tentures, couvertures ou autres coussins. Cependant, malgré ces indices, nous ne pouvons généralement pas déterminer si nous sommes dans une sphère domestique, officielle ou culturelle.

Parmi les obstacles rencontrés par les chercheurs, outre le manque de données contextuelles et les difficultés d'identification, se pose également la question de la datation. Les premières tentatives, à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle, se fondaient uniquement sur des critères d'évolution stylistique. Ces derniers, non dénués de préjugés, partaient du principe qu'au plus le motif semblait abâtardi, au plus il était tardif. En témoigne, notamment, le commentaire de Charles Diehl à propos d'une pièce conservée au Musée du Louvre en 1921 : *le dessin, toutefois, dans les figures humaines surtout, est médiocre et les visages sont traités de manière assez sommaire. Il semble, en conséquence, qu'on doive attribuer ces tissus à la seconde moitié du 4^e siècle après J.-C. ou à la première moitié du 5^e siècle.* Force est de constater aujourd'hui que cette méthode, non applicable et non objective, a fait son temps. En témoigne, par exemple, la variété des traitements et stylisations des rinceaux ne répondant pas à une classification chronologico-stylistique. Il faut attendre les travaux du jésuite français Pierre du Bourguet sur la collection de textiles coptes de Musée du Louvre pour voir la publication d'une étude d'envergure consacrée à la datation de ce type de matériel. Celle-ci se fonde sur une transformation stylistique de certains motifs récurrents en résonance avec d'autres formes artistiques qui leur sont contemporaines (mosaïque, peinture, arts mineurs ...). Aujourd'hui, c'est l'emploi du 14C qui permet de faire le plus d'avancées dans le domaine de la datation, soit en confirmant d'anciennes hypothèses soit en mettant en lumière de nouveaux pans de recherches liés aux résultats des analyses scientifiques.

Un art en résonance, générateur de création

L'art textile de ces époques ne doit pas être considéré en isolement mais bien en comparaison avec les autres formes artistiques qui lui sont contemporaines, qu'elles soient originaires d'Égypte ou du Bassin méditerranéen en général. Les différents motifs présents sur les tissus trouvent ainsi un écho sur des éléments en bois, en os ou



encore en pierre. C'est la mosaïque qui nous fournit le répertoire iconographique de comparaison le plus riche. Ainsi, les nombreuses figurations en buste présentes sur les textiles (en *tabula*, *orbiculus*, *clavus* ou autre bande) peuvent parfois être identifiées. C'est le cas des allégories des saisons ou de la déesse Terre Gaia²⁵, symboles de fertilité, fécondité et renaissance. Cette iconographie évoluera progressivement vers plus ou moins de stylisation, rendant parfois l'identification des personnages représentés délicate et incertaine. D'autres représentations, en revanche, conservent leur anonymat. Tout au plus, peut-on avancer le fait qu'elles rappellent le schéma iconographique des *imagines clipeatae* impériales et funéraires romaines. Mais peut-être que la dimension symbolique de ces bustes est parfois oubliée au profit de l'esthétique et de la récupération de ces motifs comme simple ornement.

L'agencement de décors sous l'apparence d'entrelacs, ou de treillis, réalisés de façon géométrique ou stylisée, dans lequel on peut retrouver des oiseaux, des corbeilles de fruits ou des éléments floraux se retrouve fréquemment tant sur les textiles que sur les mosaïques. Il en va de même des méandres géométriques et des couronnes torsadées comme on peut le voir sur une mosaïque de Grand, dans les Vosges, et sur une pièce de la collection Fill Trevisiol.

On ne s'étonnera également pas de découvrir des motifs similaires présents sur des textiles égyptiens et sur des représentations de vêtements et de tissus d'ameublement provenant des mosaïques de la basilique Saint-Vital de Ravenne et de la basilique Saint- Apollinaire de Classe, datant toutes deux du 6^e siècle. Ainsi, dans la première, l'Impératrice Théodora et sa suite nous offrent une iconographie vestimentaire trouvant de nombreux échos dans des pièces textiles possédant un traitement de motifs géométriques, en diamant, en treillis, en entrelacs ou en rinceaux.

Les scènes dites « nilotiques » foisonnent tant sur les textiles que dans la mosaïque et parfois même dans la peinture. On citera notamment la célèbre mosaïque de Palestrina, conservée au Musée archéologique de Palestrina et datant du 1^{er} siècle av. J.-C., une mosaïque du 2^e siècle conservée au Palazzo Massimo alle Terme de Rome, les mosaïques de Sainte-Constance à Rome ou encore celles qui ornaient Saint-Etienne de Gaza ainsi que plusieurs peintures de Pompéi. Ces scènes de genre, très en vogue à l'époque romaine, nous montrent de petits *putti*, nus, nageant, jouant et tenant parfois des canards au milieu d'un environnement aquatique rappelant les rives du Nil. Ils semblent cependant perdre progressivement leur signification originelle de fertilité et de prospérité pour devenir des motifs purement ornementaux.

Ces décors luxuriants et complexes ainsi que le chatoyement des couleurs vont également jouer un rôle de générateur artistique dans l'Occident du 20^e siècle. Ainsi en témoignent, notamment, l'œuvre de certains peintres français du courant fauviste comme Henri Matisse et André Derain, des sculpteurs comme Auguste Rodin (lui-même collectionneur de tissus coptes) ou encore les peintres américains Marsden Hartley et Max Weber. Épinglons une toile de leur compatriote Milton Avery, représentant l'antiquaire et collectionneur d'art (notamment de textiles coptes) Dikran Kelekian, conservée au Metropolitan Museum de New York dans laquelle de nombreux motifs repris des textiles coptes sont figurés à l'arrière-plan. Certains plasticiens du 21^e siècle comme l'artiste textile Joanna Rogers explorent également le champ des possibles fourni par les textiles coptes. En outre, certains spécialistes de textiles et de mode se



penchent sur la réutilisation des motifs coptes dans la création du prêt-à-porter contemporain.

Polysémie pour des périodes en mutation

Comme nous le mentionnions au début de cet article, les tissus « coptes » furent produits durant les périodes romaine, byzantine et islamique, globalement du 3^e au 12^e siècle. L'Égypte de ces époques – encore serait-il plus sage de parler des Égyptes tant la période chronologique est large – est alors en pleine transformation. Elle connaît de profonds changements socio-politiques, religieux, économiques et démographiques. La tradition chrétienne se diffuse progressivement durant les 2^e et 3^e siècles dans un pays où la majeure partie des habitants sont païens. Malgré l'édit de 391/392 décrété par l'empereur Théodose 1er faisant du christianisme l'unique religion de l'Empire romain, il faut encore attendre quelques décennies pour voir l'Égypte devenir entièrement chrétienne. En témoigne la fin de toute activité cultuelle dans le temple d'Isis à Philae, l'un des derniers sinon le dernier endroit à avoir connu une activité liturgique païenne résiduelle.

L'art de cette époque de l'avènement du christianisme en Égypte plonge ses racines dans le terreau culturel local excessivement riche. En effet, l'iconographie pharaonique s'est enrichie au contact du monde hellénistique et romain. Il en résulte un répertoire varié et fréquemment polysémique dont l'interprétation est souvent malaisée en dehors d'un contexte archéologique bien défini. Ainsi, nombreux sont les motifs gréco-romains transposés dans l'univers chrétien et désormais investis d'une symbolique nouvelle. C'est le cas notamment des nombreuses représentations liées au vin et au monde dionysiaque en général. Quelques siècles auparavant, ces motifs avaient déjà trouvés échos dans le cycle de renaissance lié à Osiris, au vin et au sang du dieu. Ils sont à présent repris dans le répertoire chrétien en référence à certains textes évangéliques (Jean, 15,1) assimilant le Christ à la vigne et Dieu à un vigneron. Il ne faut pas non plus oublier que Dionysos, tout comme Osiris et le Christ, sont des symboles forts de victoire sur la mort et de promesse de renaissance. De façon plus générale, les rinceaux, parfois peuplés de *putti*, renvoient également vers la luxuriance de l'Eden.

Parmi la variété des motifs réinterprétés on retrouve des néréides, nymphes marines filles du dieu Nérée, chevauchant un animal marin fantastique ou encore des représentations d'Aphrodite. Cette dernière pourrait d'ailleurs être un écho à la régénération virginale des eaux du baptême. Satyres, centaures et autres dieux grecs bien identifiables figurent également au sein de ce répertoire. On peut s'étonner de la survivance de cet univers païen à des époques parfois très avancées dans l'histoire de la jeune chrétienté. Ces motifs, qui font référence à des légendes issues d'un monde à l'époque presque disparu, peuvent-ils refléter les connaissances d'une élite très cultivée, pétrie de culture antique? Il faut se garder d'une lecture trop littérale ou réinterprétée de ces motifs. En effet, bien que porteurs de sens, ils peuvent également figurer pour eux-mêmes et n'offrent pas forcément d'indication sur les convictions personnelles du propriétaire du tissu sur lequel ils se trouvent. Ainsi, une croix grecque est avant tout un motif géométrique et sa seule présence sur un tissu ne suffit pas à le



catégoriser comme chrétien. Il en va tout autrement pour le signe pharaonique *ankh*, désormais assimilé à la croix chrétienne. La symbolique qu'il véhicule est tellement forte qu'on ne peut que reconnaître le caractère chrétien qui l'accompagne.

Autre preuve de cette polysémie de l'image : les nombreuses représentations de cavaliers. Ils peuvent en effet représenter un simple motif décoratif ; le symbole de l'empereur comme on peut le voir dans les représentations idéologiques des Sassanides ; la puissance militaire parfois liée à certaines divinités orientales ou encore un cavalier triomphant des forces du Mal reprenant ainsi toute la mutation iconographique d'Horus harponnant Seth, dont un très bel exemplaire est conservé au Musée du Louvre. Il n'y a d'ailleurs qu'un pas à franchir pour identifier ce cavalier victorieux du Mal avec saint Georges, saint Michel ou encore saint Phoibammon. Peut-être est-il tout ceci à la fois comme le veut la multiplicité des approches chères aux Égyptiens. Chacun des éléments ajoutés au dossier devant être pris en considération et permettre, comme autant de points de vue différents, de restituer une perception plus complexe.

En dehors de tout contexte archéologique précis, seuls quelques éléments iconographiques nous autorisent parfois à confirmer une interprétation chrétienne. C'est le cas, notamment, d'une pièce de la collection Fill-Trevisiol où un cavalier est accompagné de deux paons tenant chacun un poisson – assemblage d'animaux très clairement liés au monde chrétien. On connaît, en revanche, des vêtements et des tissus d'ameublements avec une iconographie qui s'avère indubitablement chrétienne. Ce sont alors soit une représentation en buste du Christ soit des scènes de l'Ancien Testament comme l'Annonciation, le Sacrifice d'Isaac ou le cycle de Joseph qui sont représentées de façon privilégiées. Ceux-ci semblent cependant minoritaires au sein de la production textile égyptienne tandis que les représentations héritées du monde gréco-romain persistent tardivement jusqu'au 10^e siècle.

ZOOMS SUR QUELQUES PIÈCES - EXTRAITS DU CATALOGUE

Ce textile présente un fond en toile de lin écru bouclée, au fil du tissage de laquelle ont été confectionnés les décors en tapisserie dont seules une bande et une *tabula* subsistent aujourd'hui.

La bande, en partie supérieure, est ornée en son centre de deux larges médaillons dessinés par un rinceau d'acanthé. Au cœur de ceux-ci prennent place un félin bondissant (gauche) après un lièvre (droite). Entre ces deux motifs principaux et de part et d'autre se trouvent des médaillons faits de rinceaux de vigne renfermant des motifs géométriques. Les extrémités de la bande, conservant chacune une lisière simple, sont décorées à gauche par un oiseau et à droite par une figure de danseur ou de chasseur, représenté nu, un manteau sur les épaules. Tous deux sont traités en beige sur fond foncé.

Les détails des végétaux et des pelages ont été rendus au moyen de la technique de la trame volante, par un fil de lin écru tandis que la langue des animaux est en laine rouge et verte. Le manteau du personnage et l'écharpe nouée autour du cou du lièvre sont rendus en laine rouge.

Quelques centimètres au-dessous de cette bande se trouve une *tabula* dont le cœur est occupé par quatre feuilles de vigne en laine verte. Celles-ci s'inscrivent dans un motif d'étoile à huit pointes dont la surface en laine pourpre est recouverte d'entrelacs stylisés exécutés à la trame volante de lin écru. De petits rinceaux végétaux prennent place entre chaque pointe tandis qu'un médaillon encercle l'ensemble. Il est dessiné par un rinceau végétal duquel s'échappent quatre feuilles de vigne venant occuper les écoinçons de ce carré central. Les points cardinaux de la bordure sont occupés par des lièvres dans l'axe horizontal et par des quadrupèdes (bœuf ?) dans l'axe vertical. Ses angles sont quant à eux ornés de médaillons décorés de motifs géométriques, tandis que des frises végétales, semblables à celles rencontrées dans la bande en partie supérieure, occupent les espaces laissés libre entre ces différents éléments.

Ce textile, dont la largeur est conservée, se rapproche d'un exemple similaire de tissu d'ameublement de type coussin ou couverture, conservé aujourd'hui au British Museum (EA21795), provenant d'Akhmim et daté des 4^e - 5^e siècles.

AM

Fragment de couverture ou de coussin



Fragment de *tabula* au buste allégorique de la Terre

Cette *tabula* en partie conservée s'organise en deux registres principaux encadrés par une frise de diamants sur pointe et points pourpres. Le carré central est occupé par la représentation en buste d'un personnage féminin aux cheveux foncés, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau écru. Il est richement paré d'un diadème, de pendants d'oreilles à perles, d'un collier, d'une fibule et de bracelets en or. Des entrelacs végétaux stylisés rouge et de couleur foncée, associés à de petites croix de teinte jaune avec point vert occupent la bordure extérieure dont les points cardinaux sont ornés de fleurs à quatre pétales plurilobés. Ceux-ci sont écru, rouge pâle et rouge foncé, à cœur pâle sur tiges vertes. Les angles sont décorés d'oiseaux écru, vert et rouge (coqs ? paons ?). À l'instar de FT153 [cat. 239], ce textile est à rapprocher des exemples de *tabulae* aux représentations allégoriques de la déesse Terre provenant d'Antinoé conservés au Louvre (AF 5982) et dans la collection exposée à Katoen Natie (DM 99).

AM

Deux plastrons et clavi de tunique

L'ornement d'encolure FT 1 se compose d'un plastron et deux *clavi* d'épaules fragmentaires en tapisserie réalisés au fil du tissage de la tunique en toile de lin en partie conservée ici. Les *clavi*, ceints par deux frises denticulées, sont ornés de médaillons dessinés par des rinceaux végétaux stylisés dans lesquels prennent place des feuilles de vigne, des quadrupèdes (lions ou lièvres) et des chasseurs représentés nus, un manteau jeté sur leurs épaules et tenant un bouclier. Le décor du plastron quant à lui est rythmé par la présence de deux colonnes à chapiteau en forme de feuille de vigne ou de lyre, entre lesquelles se détachent trois médaillons, également esquissés par des rinceaux végétaux stylisés. Dans le médaillon central, un chasseur en pied, nu, est représenté dans l'attitude de la marche. Il est orienté vers la gauche, tenant un pan de son manteau dans la main droite et un bouclier dans la gauche. Derrière lui se trouve un lièvre, une écharpe rouge nouée autour du cou. Deux néréides chevauchant des animaux marins, le torse barré par le pan rouge de leur manteau, prennent place dans les médaillons latéraux. Le manteau de la figure de gauche flotte dans son dos, tandis que la figure de droite tient un poisson dans sa main gauche. L'iconographie développée ici découle des scènes bucoliques et nilotiques que l'on pouvait trouver sur les productions artistiques gréco-romaines classiques telles que les mosaïques. Récupérés très tôt par les tisseurs égyptiens, ces décors perdront progressivement leur signification(s) originelle(s) pour devenir des motifs purement ornementaux, comme il semblerait que ce soit le cas sur notre fragment datant probablement des 4^e- 6^e siècles.

Les deux *clavi* de l'ornement d'encolure FT 2 présentent un décor identique à celui des *clavi* de FT 1, tandis que le même type de personnages se retrouve sur le plastron. Leur nombre et leur disposition diffèrent toutefois légèrement. En effet, deux figures de chasseurs, l'un accompagné d'un lièvre, l'autre représenté dans un décor champêtre, viennent ici occuper les médaillons latéraux. Une seule néréide tenant une conque dans sa main droite prend place au centre. Les similitudes techniques et iconographiques entre FT 1 et FT 2 laissent suggérer que ces deux ornements proviennent de la même tunique, dont ils venaient orner, en symétrie, l'encolure.

AM



Surtunique d'enfant



Cette tunique d'enfant a été tissée en une seule pièce, en croix, les ornements ayant été confectionnés au fil du tissage de fond tout comme l'ouverture de l'encolure. Le décor du plastron se compose d'un motif géométrique central duquel s'échappent trois pendants, s'achevant en fer de lance pour le pendant central, en étoile pour les pendants latéraux. Des motifs géométriques en broché de laine pourpre occupent les espaces entre le plastron et les ornements d'épaules. Les *clavi*, courts, s'achèvent en fer de lance et sont ornés de motifs végétaux stylisés alternant avec des figures en pied schématisées. Elles se détachent en écru sur un fond pourpre foncé. Les épaules et les genoux sont ornés de *tabulae*, les manches, de larges galons où prennent place des figures de quadrupèdes encadrés de motifs végétaux et animaliers stylisés.

Les galons de poignet sont entourés chacun par quatorze motifs étoilés en broché et l'extrémité des manches est soulignée par une chaînette de laine pourpre d'où s'échappent de part et d'autre de petits points. Les zones de darnages présentes en plusieurs endroits indiquent que la tunique fut rapiécée plusieurs fois sous l'Antiquité. Les traces noires recouvrant la surface proviennent des humeurs du corps du défunt, attestant ainsi de son emploi en contexte funéraire suite au décès de son jeune propriétaire.

AM

Tissu de la tombe de Kolluthos et de Tisoia



Cet imposant tissu a été découvert en 1899-1900 dans la tombe de l'orfèvre Kolluthos et de son épouse Tisoia à Antinoé (Moyenne Égypte) par l'archéologue français Albert Gayet. Des papyrus ont également été découverts dans sa tombe. Conservés à la Bibliothèque nationale de France (inv. Suppl. Gr. 1336-1339), ils ont été traduits du grec par Seymour de Ricci (1902). Un des papyrus était le testament de Kolluthos (inv. Suppl. Gr. 1336). Datés entre 454 et 456, ils ont permis d'identifier les personnes inhumées dans la tombe. La datation des papyrus n'est pas contradictoire avec la datation ¹⁴C du textile (Van Strydonck, De Moor, Boudin, Verhecken-Lammens, Van Raemdonck 2015, p. 137, 139). Le tissu a été décrit par Gayet comme le dernier linceul de Kolluthos, enroulé autour de deux autres linceuls, aujourd'hui également conservés à Bruxelles (ACO. Tx.2469 et ACO. Tx.1720). Le linceul dont il est ici question était vraisemblablement une tenture, réutilisée au moment de l'inhumation (Calament 1996, p.49).

La décoration présente sur le tissu montre un cadre architectural divisé en deux registres. Le registre supérieur forme une arcade de deux arcs. Sous les arches, deux bustes sont représentés de face : à gauche un homme vêtu d'une tunique décorée avec des *clavi* et un *orbiculus*, à droite une femme également vêtue d'une tunique avec *clavi* et une encolure décorée d'une chaîne avec pendentif. La tête de l'homme est entourée d'un nimbe et parée d'un petit bandeau noir, de feuilles (de vigne ?) et de cinq petits groupes de trois points (des raisins ?) et de vin ?). Il tient une coupe (de vin ?). La femme porte une coiffure avec deux mèches relevées au-dessus de la tête. Calament (1996, p. 49-52) avance l'hypothèse que les personnages ne représentent vraisemblablement pas les défunts, mais peuvent avoir une connotation dionysiaque, où l'homme renvoie à Dionysos et la femme peut-être à Ariane ou à une ménade.

Le registre inférieur (bien plus haut) montre, entre deux colonnes, des losanges entrelacés qui contiennent à chaque fois des feuilles dentelées ou une fleur rouge et des points. Un entrelacs géométrique comparable, qui contient il est vrai des raisins et des oiseaux, peut être retrouvé sur une tenture conservée au Textile Museum de Washington.

AVP

Fragment de la partie inférieure d'une tunique

Cette toile de lin écru en partie conservée présente un décor en tapisserie de lin écru et laine noire confectionné au fil du tissage. Il se compose d'une bande à retour d'équerre s'achevant par un pendant à médaillon en forme de fer de lance, dont le centre est occupé par trois feuilles de couleur noire sur fond beige. Le reste de la bande est décoré par une succession de médaillons de teinte claire sur fond noir dont le cœur est alternativement orné de motifs végétaux (feuilles diverses) ou géométriques (cercle, formes quadrangulaires etc.). Dans l'angle de l'équerre ainsi constituée se trouve une *tabula* décorée par quatre médaillons brun clair sur fond noir, similaires à ceux rencontrés sur la bande. Une lisière est conservée sur la longueur de cette dernière, laissant suggérer, au vu de la nature du décor et de sa répartition de ce fragment, que nous serions ici en présence de la partie inférieure d'une tunique ou de l'extrémité d'un châle.

AM

