



« Les rêves n'acceptent plus d'être traités de refuges. Depuis Freud, ces tapis volants ont enfin rétabli les communications entre le lobe oriental et le lobe occidental du cerveau. »

René Crevel

« L'esprit est tel une tapisserie richement tissée dont les couleurs dérivent de l'expérience des sens et dont le motif serait tiré des circonvolutions de l'esprit. »

Carson McCullers

Raoul Walsh, *The Thief of Bagdad*, still with Douglas Fairbanks Sr. and Julianne Johnston, 1924

[1] Lire à ce sujet : François Reynaert, *L'Orient mystérieux et autres fadaïses*, Ed. Fayard, 2013.

[2] Les sept histoires ajoutées par Galland proviendraient de quatorze récits rapportés par Hanna Diab, un chrétien maronite originaire d'Alep, que le voyageur Paul Lucas présenta à Galland en 1709.

[3] Comme l'énonce le Coran (LXXI, 19-20).

Tapis volant. Il est vain d'espérer voir ces mots se poser sur le papier : à peine couchés, ils s'ébrouent dans une poussière ocre, s'élèvent droit dans les airs et nous emportent dans une pluie d'étoiles filantes jusqu'à la chambre chaude de notre enfance. Là, Shéhérazade nous reprend sous son voile bleuté comme la nuit et nous enroule dans le velours de sa voix.

Balivernes, pourtant. On sait que cet *Orient mystérieux* [1] peuplé de tapis volants, de lampes merveilleuses, de princesses voluptueuses et de bons génies est un tapis de (men)songes cousu de fils blancs par notre Occident romantique : échaudé par son désir de se créer un ailleurs (trompeur comme un reflet dans le miroir teinté de l'exotisme), il s'est toujours montré prompt à fictionnaliser l'Autre dans des rêveries débridées. Aladin est un éminent représentant de cet Orient factice, immuable et intemporel ; son tapis volant est l'icône par excellence, inscrite dans notre inconscient collectif, de l'imaginaire qui a fécondé et nourri l'orientalisme, ce courant littéraire et artistique qui culminera au XIX^e siècle. On doit à Antoine Galland [1646-1715] d'avoir sauvé les *Mille et une Nuits* de l'oubli où les condamnait la marginalisation de l'œuvre dans son lieu d'origine : en 1701, s'étant fait rapporter du Liban un recueil de contes, pour la plupart d'origine persane mais traduits en arabe à la fin du VII^e siècle, il en entame la traduction en français et publie un premier volume en 1704, lequel connaît un grand succès. Mais on doit aussi et surtout à Galland d'avoir ajouté à la tradition en incorporant, quelques années plus tard, d'autres récits [2] aux *Mille et une Nuits*, non sans les arranger à la sauce épaisse de l'orientalisme. Finalement, ce sont ces histoires dites « orphelines » par les critiques – parce que sans aucune parentèle dans l'ensemble des recueils ou des manuscrits arabes – qui sont restées les plus célèbres. Ainsi, les aventures d'Aladin, de Sindbad le marin, d'Ali Baba et les quarante Voleurs imprégneront le plus durablement le linge humide et chaud de notre représentation de l'Orient – un(e) voile qui claque encore dans le ciel de l'Occident, où il ne cesse de creuser des appels d'air où s'engouffre notre imaginaire.

Cela dit, si « Dieu a étendu la terre comme un tapis, pour que l'homme y suive des voies spacieuses » [3], Aladin a fait mieux puisqu'il a soulevé ce tapis de terre pour le déployer dans les airs : il l'a arraché à la peau du monde. Et l'Occident, ce fils éternel de Dédale, est resté comme un enfant devant ce mirage féérique – lui qui a tant besoin qu'on lui raconte des histoires pour l'accompagner aux portes du sommeil, ce désert où il se réinvente et se fluidifie dans un songe. Mais quelles que soient ses véritables origines textuelles et la manière dont il est entré un jour dans notre espace aérien, comme par effraction, on retrouve bel et bien le mythe du tapis volant comme moyen symbolique de parcourir le monde dans les littératures perse, moyen-orientale, égyptienne, indienne, himalayenne et russe. Ainsi, selon la mythologie perse dont il est une des circonvolutions électives, le Roi Salomon en possédait un, que lui avait offert la Reine de Saba – un immense tapis magique de soie verte, qui pouvait contenir son Palais tout entier, ayant été tissé pour le transporter dans les airs : il pouvait ainsi quitter la Syrie, le matin, et atteindre l'Afghanistan dès le crépuscule.

A tirer sur ce fil grossier dont est tissé notre fantasmagorie du tapis volant, c'est la métaphore la plus évidente que dévide l'écheveau de ce symbole : le rêve de voler, libre et léger. Nous demandons à notre imaginaire ce que le réel nous refuse : nous libérer de notre adhérence au monde. Le tapis volant nous soulève de terre et nous emporte dans les airs. Il est l'instrument qui allège notre corps et notre cœur, cet organe en plomb, de leurs turpitudes. Il élève notre âme dans l'air pur des sommets cotonneux du ciel. Son envol nous distrait de notre gravité, son vol nous divertit de nos tribulations mesquines sur la terre. Voyager sur un tapis volant, c'est aussi et surtout vouloir et pouvoir arriver plus vite à destination : vite, vite, le Paradis. Ce faisant, on demande à l'espace, à la distance, à l'apesanteur et à la vitesse ce que le temps, l'immobilité, le poids du corps et la lenteur de l'âme ne peuvent, en vérité, nous donner que peu à peu, au compte-gouttes de la sueur des travaux et des jours que nous tissons sur la trame de l'existence. Il est vrai que parfois, à la faveur d'un nouage réussi, notre esprit libéré s'envole [4]. Mais, dans cette vie laborieuse où nous traçons notre sillon très en dessous des transformations fantaisistes de l'univers ouvert par les contes orientaux, notre destin est dans les lents labours de la raison courbée dans les champs du réel plutôt que dans les vols planés de l'âme enturbannée, en lévitation sur un tapis. Nous serons toujours plus lourds que nos rêves, comme Icare. Il faudra, même après l'envol léger d'un rêve ou d'un émoi, remettre cent fois l'ouvrage sur le métier, apprendre à nouer toujours plus solidement, entrelacer patiemment les choses et les mots pour pouvoir seulement espérer voler. Plus triste et salvateur, peut-être – si tant est que « le paradis n'est pas sur la terre mais [qu'] il y en a des morceaux : il y a sur terre un paradis brisé » [5] – le tapis volant fait rêver de reprisage, comme une voie vers l'inaccessible château du ciel. Et peut-être offre-t-il même, en écho à nos récits occidentaux de princesses en fuite, une suite heureuse à la corde de draps noués et lâchés dans le vide, le long des murs de nos forteresses souveraines : là où l'on entend qu'il nous reste à aimer le poids qui nous fait tomber – car « ce qu'on ne peut atteindre en volant, il faut l'atteindre en boitant », comme l'écrivait Freud [6].

Ceci étant, il paraît opportun de redescendre sur terre pour explorer les autres métaphores que recèle, dans l'entremêlement serré de ses fils sur la trame, notre tapis volant au repos – car « le repos d'une chose n'est que son mouvement indéfiniment ralenti » [7]. Comme le souligne Philippe-Alain Michaud, le tapis volant « est d'abord la métaphore du tapis lui-même et de son pouvoir de transformer, par le simple moyen du nœud, la surface en mouvement et le mouvement en surface [...] Le nœud est le module unique dont le tapis se constitue, la variation du motif étant obtenue par le seul changement dans la couleur des fils ou la variation des textures [laine ou soie] » [8]. C'est en soi une métaphore plus complexe et plus terrienne, car elle opère un déplacement sémantique du tapis volant vers le bas, en nous ramenant aux mains qui l'ont façonné – ainsi que nous invite à le faire le poète Daniel Boulanger, qui voit vibrer les couleurs de l'âme dans la laine du tapis : « Nous passions d'un jardin tendre à des buissons ardents, d'un ocre de caravane au lait bleu d'une oasis. Chaque tapis change selon l'heure et le plus immuable, à le fixer, s'enfoncé en soi-même et vous attire jusqu'à ces mains ferventes ou taquines qui l'ont tissé. »

Si nous descendons encore dans l'espace circonscrit par le tapis persan et dessiné par ses fils, nous entrons en effet dans un jardin. Lieu clos de sérénité qui réalise l'harmonie du végétal et du minéral, symbole du paradis terrestre, le jardin – comme le tapis persan – résume en somme l'immobilité du monde. C'est bien en Perse que



Raoul Walsh's movie *The Thief of Bagdad*, 1924

[4] Diane Bernard et François de Coninck, *Renards dans la brume* (notes de lecture, inédites).

[5] Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1960.

[6] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* in *Essais de psychanalyse*, 1920, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2001, p. 128.

[7] Michel Foucault, *Des espaces autres*, conférence au Cercle d'études architecturales le 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, pp. 46-49.

[8] Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants* in catalogue de l'exposition *Tapis volants*, Académie de France à Rome / Villa Medici, réalisée en collaboration avec le Centre Pompidou et les Abattoirs (FRAC Midi-Pyrénées), 2012, pp. 11-12.



Alexander Korda's movie *The Thief of Bagdad*, 1940

[9] Ce récit est longuement rapporté dans *Résonances artistiques occidentales du tapis d'Orient*, Educational file Enseignants de l'exposition *Tapis volants*, op. cit., p.17. www.lesabattoirs.org.

[10] F.R. Martin, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienne, 1908, rapporté et traduit par Philippe-Alain Michaud dans le texte *Tapis volants*, op. cit., p.31.

[11] *Résonances artistiques occidentales du tapis d'Orient*, Educational file Enseignants de l'exposition *Tapis volants*, op. cit., p.17.

[12] Michel Foucault, *Des espaces autres*, op. cit., pp. 46-49.

[13] Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, op. cit.

se développa, à partir du VI^e siècle, l'art des tapis-jardins. Ces tapis de cour noués et ornés de fleurs représentaient le Paradis. Ils décoraient les sols des palais et comportaient des motifs de bassins, de canaux, de parterres de fleurs et d'arbres. Le plus célèbre d'entre eux fut le *Bahar i Khosrô*, ou « Printemps de Chosroès » [9], qui célébrait la paix avec Justinien et la conquête du Yémen : Roi de Perse issu de la dynastie des Sassanides, Chosroès régna de 531 à 579 et aurait commandé un tapis si vaste qu'il pouvait s'y promener pendant la saison froide, lorsque les intempéries interdisaient les sorties. Ce tapis légendaire de plus de 600 mètres carrés ornait la salle d'audience du palais royal de Taq-i-Kisra à Ctésiphon, aujourd'hui en Iraq. Célèbre pour ses matériaux raffinés et la beauté de son motif, ce tapis d'hiver était tissé en laine et en soie, broché d'or et d'argent, rehaussé de pierres précieuses et de perles. « Ses motifs se substituaient donc aux jardins printaniers : le fond représentait un jardin avec des ruisseaux s'écoulant et des sentiers entrelacés, ornements de branchages et de fleurs de printemps. Les bords les plus larges du tapis représentaient des parterres de fleurs multicolores, bleues, rouges, jaunes, blanches et vertes, parsemés de pierres précieuses qui soulignaient la beauté de ces fleurs. La couleur jaune du sol était rendue au moyen de l'or, les bandes du ruisseau étaient également réalisées en or, des cristaux clairs représentaient l'eau s'écoulant. Les gravillons étaient imités au moyen de perles, les tiges et les branches étaient d'or et d'argent, les feuilles des plantes et les pétales étaient de soie, les fruits de pierre multicolores » [10]. On raconte qu'à l'invasion de la capitale sassanide par les Arabes, vers 640, il fut découpé en plusieurs morceaux et emporté en guise de butin. Il ne reste malheureusement aucun fragment original témoignant de ce premier âge d'or du tapis persan [11].

Resserrons encore, dans la texture souple de la langue, la métaphore du tapis. Michel Foucault identifie le tapis en Orient comme une des premières hétérotopies : ces espaces réels hors du temps et de l'espace commun qui se présentent comme des microcosmes, où se condense tout le monde connu. Ce qui définit l'hétérotopie pour le penseur, c'est son pouvoir de juxtaposer plusieurs espaces en un seul lieu réel. Le jardin comme le tapis possèdent ce pouvoir de nier l'espace et le temps qui enferment les humains : « Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu [c'est là qu'étaient la vasque et le jet d'eau] ; et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme » [12]. Le tapis est donc la projection d'un lieu unique, le jardin, hors de ce lieu – le jardin étant lui-même un espace symbolique dans lequel le monde se trouve représenté en miniature. Image et déploiement l'un de l'autre, jardin et tapis figurent ainsi le monde dans sa totalité : c'est en ce sens que le jardin mobile représenté par le tapis est un moyen symbolique de parcourir le monde.

Un tapis, c'est donc *toujours* un tapis volant : si le tapis possède une propriété magique, c'est bien celle de matérialiser dans l'espace l'étendue symbolique que le monde ouvre sous nos pieds, comme au ciel étoilé de notre esprit. C'est peut-être là une part du secret dont parlait le grand mystique soufi d'Anatolie, Djalâl al-Dîn Rûmî, au XIII^e siècle : « Dans les cadences de la musique du tissage est caché un secret et si je le révélais, il bouleverserait le monde ». Le dénouement de l'histoire, c'est que tapis dit plus que tapis volant – comme « Ciel dit plus que ciel bleu : l'épithète tombe de lui-même, comme une feuille morte » [13].



Le tapis volant tisse sa métaphore dans l'imaginaire, le tapis persan noue la sienne dans le réel. Et nous, les terriens, glissons sans cesse de l'un à l'autre – de l'un sur l'autre. Mais c'est le plus souvent au moment de l'envol que nous nous prenons les pieds dans le tapis de la langue. Ainsi nos rêves éclosent, volent, tombent et meurent en bordure du réel. C'est donc dans les franges du tapis qu'un morceau de paradis est à saisir, le temps d'un rêve ou d'un émoi – un instant, un instant seulement. « Ne cessez jamais de songer au péril de votre condition de frange. Car nous sommes la frange de quelque chose qui nous surpasse et nous annule. La frange, c'est ce qui borde un bord, ce qui désigne qu'il y a eu, précisément, quelque chose qui a fini. Quelque chose a fini, et après c'est elle » [14]. Nous nous tiendrons toujours au bord du tapis, à la lisière du vaste ciel.

D'Orient en Occident, les traductions sont bien davantage que des emprunts, les contes bien autre chose que des historiettes, et les nœuds entre les mots et les imaginaires tellement plus que des bavardages. ■

Viktor Mikhaylovich Vasnetsov, *The Magic Carpet*, 1880, oil on canvas, 165 × 297 cm. Nizhny Novgorod State Art Museum, Russia.

[14] Jean-Yves Jouannais, *Les barrages de sable. Traité de castellologie littéraire*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 2014, p.116.

« Dreams no longer accept being treated as refuges. Since Freud, these magic carpets have finally re-established communications between the east lobe and the west lobe of the brain. »

René Crevel

« The mind is like a richly woven tapestry whose colours come from the experience of the senses, and whose motif is taken from the mind's convolutions. »

Carson McCullers

Magic carpet. It is futile to hope to see these words alight on paper: scarcely on it, than they splash about in an ochre dust, rise straight up in the air, and carry us off in a hail of shooting stars to the warm bedroom of our childhood. There, Scheherazade covers us in her bluish, night-like veil and enfolds us in her velvety voice.

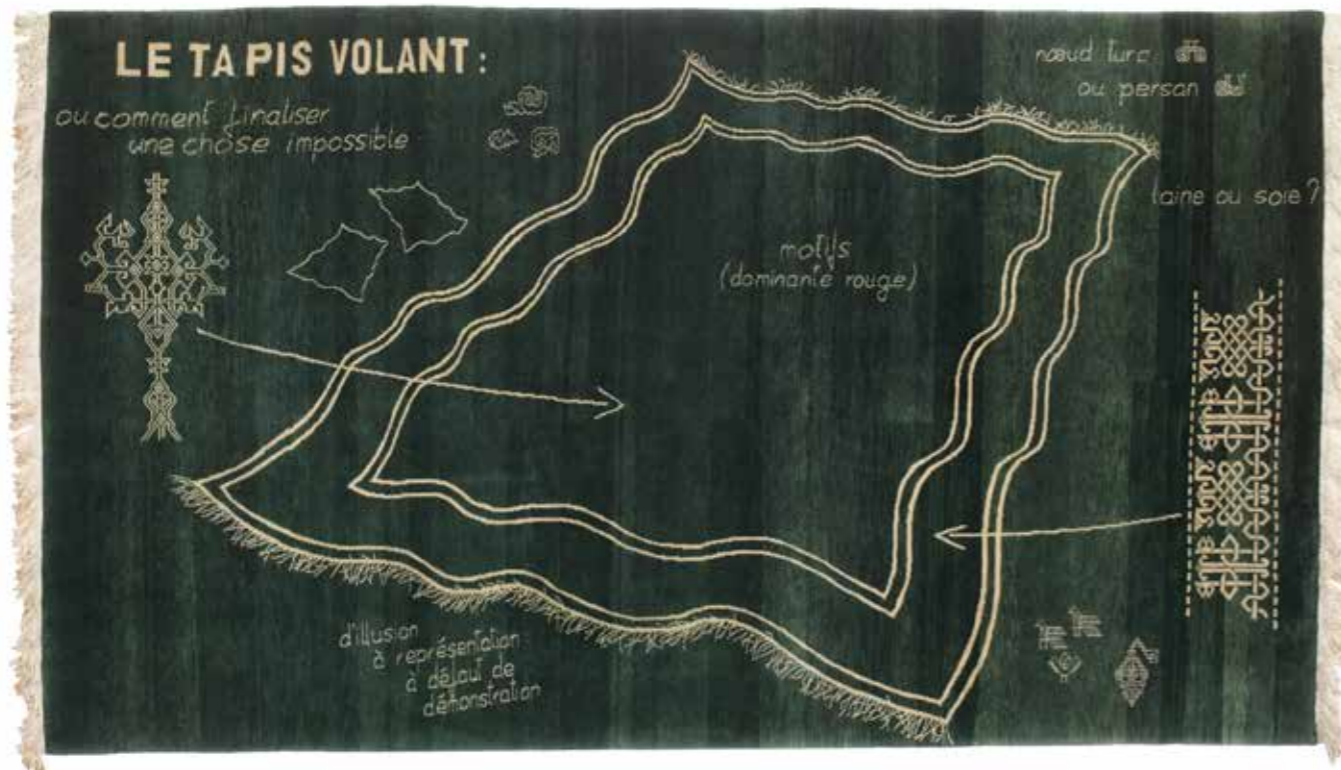
Balderdash, however. We know that that *Mysterious Orient* [1] full of magic carpets, miraculous lamps, voluptuous princesses and nice genies is a carpet of dreams (and lies) stitched with white thread by our romantic West: warmed by its desire to create an elsewhere for itself (as deceptive as a reflection in a mirror tinged with exoticism), it has always been ready to fictionalize the Other in wild daydreams. Aladdin is a prominent representative of this fictitious Orient, unchanged and timeless; his flying carpet is the supreme icon, etched in our collective unconscious, of the imagination that has fuelled and nurtured orientalism, that artistic and literary tendency which culminated in the 19th century. We are indebted to Antoine Galland [1646-1715] for having saved the *Thousand and One Nights* from the oblivion which was its lot, as a result of the work's marginalization in the land where it originated: in 1701, after having a collection of tales brought back for him from Lebanon, most of them of Persian origin but translated into Arabic at the end of the 7th century, he embarked on their translation into French, and, in 1704, published a first volume which enjoyed great success. But we are also, and above all, indebted to Galland for having added to tradition, a few years later, by incorporating other tales [2] in the *Thousand and One Nights*, not without garnishing them in the thick sauce of orientalism. In the end of the day, it is these "orphan" stories, as the critics call them—because they bear no relationship to the Arabic collections and manuscripts as a whole—which have remained the most famous. So the adventures of Aladdin, Sinbad the Sailor and Ali Baba and the forty thieves would steep the damp, warm linen of our representation of the Orient longer than any other—a veil still flapping in the western sky, where it is forever creating drafts, engulfing our imagination.

This said, if "God laid out the earth like a carpet, so that man might therein follow spacious ways" [3], Aladdin went one better, because he raised that carpet and rolled it in the air: he tore it from the skin of the world. And the West, that eternal son of Daedalus, has remained like a child before that fairytale mirage—the son who so badly needs to be told stories to accompany him to the gates of slumber, that wilderness where he re-invents himself and turns to liquid in a dream. But whatever its real textual origins may lie, and however it one day became part of our aerial space, as if by breaking and entering, we certainly find the myth of the flying or magic carpet to be a symbolic way of travelling the world in the literatures of Persia, the Middle East, Egypt, India, the Himalayas, and Russia. So according to Persian mythology, of which he is one of the elective convolutions, King Solomon had one, offered to him by the Queen of Sheba—a huge green silk flying carpet, which could hold his entire Palace, having been woven to carry him up into the air: in this way he was able to leave Syria, in the morning, and reach Afghanistan by dusk.

[1] On this subject read: François Reynaert, *L'Orient mystérieux et autres fadaïses*, Ed. Fayard, 2013.

[2] The seven stories added by Galland probably came from fourteen tales recounted by Hanna Diab, a Maronite Christian hailing from Aleppo, whom the traveller Paul Lucas introduced to Galland in 1709.

[3] As the Koran says [LXXI, 19-20].



By pulling on the rough thread from which our phantasmagoria of the flying carpet is woven, it is the most obvious metaphor of this symbol that the skein unwinds: the dream of flying, free and light. We ask of our imagination what reality refuses us: freeing us from our attachment to the world, the flying carpet raises us up from earth and bears us off into the air. It is the instrument which lightens our body and our heart, that leaden organ, of their turpitude. It raises our soul into the pure air of the fleecy altitudes of the sky. In taking flight it distracts us from our gravity, and its actual flight entertains us after our petty, earthly tribulations. Travelling on a flying carpet also, and above all, means wanting and managing to reach our destination more quickly: hurry, hurry, to Heaven. In doing so, we ask of space, distance, weightlessness and speed what time, immobility, the body's weight and the soul's slowness can only, if the truth be told, give us little by little, and sparingly with the sweat of the labours and days which we weave on the loom of existence. It is true that, sometimes, helped by a successful knot, our freed spirit takes to the air [4]. But in this laborious life where we make our furrow well below the fantasy-fed transformations of the world opened up by oriental tales, our fate lies in the slow labours of reason, bent over in the fields of reality rather than in the soaring flights of the turbaned soul, levitating on a carpet. We will always be heavier than our dreams, like Icarus. Even after the light dispatch of a dream or a commotion, it will be necessary to return the work to the loom a hundred times, learn how to tie ever stronger knots, and patiently interweave things and words in order just to be able to hope to fly. Sadder and more saving, perhaps—if it is a fact that “paradise is not on earth but [that] there are pieces of it: on earth there is a shattered paradise”—[5], the flying carpet lets us dream of mending, like a way towards the inaccessible castle in the sky. And perhaps, echoing our western narratives of fleeing princesses, it even offers a happy sequel to the rope made of knotted sheets tossed into the void, down the walls of our sovereign fortresses: precisely where we understand that it remains for us to love the weight that makes us fall—for “what cannot be attained by flying must be attained by limping”, as Freud wrote [6].

Pierre Malphettes, *Le tapis volant*, 1999, carpet in wool and cotton, 140 x 240 cm. Private collection, Paris. Collection of the artist, photo Nicolas Suk

[4] Diane Bernard and François de Coninck, *Renards dans la brume* (reading notes, unpublished).

[5] Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1960.

[6] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, 1920, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2001, p. 128.



Raoul Walsh's *The Thief of Bagdad*, 1924

[7] Michel Foucault, *Des espaces autres*, lecture to the Cercle d'études architecturales given on 14 March 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, October 1984, pp. 46-49.

[8] Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants* catalogue of the exhibition *Tapis volants*, Académie de France in Rome / Villa Médicis, produced in collaboration with the Centre Pompidou and Les Abattoirs (FRAC Midi-Pyrénées), 2012, pp. 11-12.

[9] This tale is recounted at length in *Résonances artistiques occidentales du tapis d'orient*, Educational file Enseignants of the exhibition *Tapis volants*, op. cit., p. 17. www.lesabattoirs.org.

This said, this would seem to be the right moment to come back down to earth to explore the other metaphors held, in the tight intermingling of its threads on the loom, by our flying carpet at repose—because “the repose of something is merely its indefinitely slowed-down motion” [7]. As is underscored by Philippe-Alain Michaud, the flying carpet “is first of all the metaphor of the carpet itself and its power, through the simple means of the knot, to transform surface into movement and movement into surface [...]. The knot is the sole module which the carpet is made of, the variation of the pattern being obtained just by the change in the colour of the threads and the variation of textures [wool or silk]” [8]. It is, *per se*, a more complex and more earthly metaphor, because it makes a semantic shift of the flying carpet downwards, taking us to the hands which fashioned it—as we are invited to do by the poet Daniel Boulanger, who sees the colours of the soul vibrating in the wool of the carpet: “We pass from a tender garden to burning bushes, from the ochre of a caravan to the blue milk of an oasis. Every carpet changes with the hour, and the most immutable, by fixing it, plunges into itself and draws you into those fervent and teasing hands which wove it”.

If we go further down, into the space defined by the Persian carpet and drawn by its threads, we actually enter a garden. As an enclosed place of serenity which creates the harmony of plant and mineral, symbol of earthly paradise, the garden—like the Persian carpet—sums up, when all is said and done, the immobility of the world. It was indeed in Persia that, from the 6th century on, the art of carpet-gardens developed. Those courtly carpets, knotted and adorned with flowers, represented Paradise. They decorated the floors of palaces and had motifs of ponds, channels, flowerbeds and trees. The most famous of them was the *Bahar / Khosrô* or “Spring of Chosroes” [9] (or Khosrau), celebrating peace with Justinian and the conquest of Yemen: King of Persia, scion of the Sassanid dynasty, Chosroes reigned from 531 to 579, and allegedly commissioned a carpet that was so enormous that he could take walks upon it during the winter months, when harsh weather made it impossible to venture outside. That

legendary carpet of more than 600 square metres/6,500 square feet embellished the courtroom of the royal palace of Taq-i-Kisra at Ctesiphon, in present-day Iraq. Famous for its refined materials and the beauty of its motif, this winter carpet was woven in wool and silk, brocaded with gold and silver, and enhanced by precious stones and pearls. "Its motifs thus replaced spring gardens: the background depicted a garden with plashing streams and interwoven paths, ornamented by branches and spring flowers. Then widest edges of the carpet depicted multi-coloured flowerbeds, blue, red, yellow, white and green, scattered with precious stones which emphasized the beauty of these flowers. The yellow hue of the ground was created using gold, the courses of the stream were also made with gold, and pale crystals depicted the flowing water. The fine gravel was imitated using pearls, the stalks and branches were of gold and silver, the leaves of the plants and the petals were of silk, and the fruit of multi-coloured stone" [10]. The story goes that when the Sassanid capital was invaded by the Arabs, in about 640, the carpet was cut up into several pieces and taken away as booty. Sadly, no original fragment remains to illustrate that first golden age of the Persian carpet [11].

Let us go further with the metaphor of the carpet, in the supple texture of language. Michel Foucault identifies the carpet in the Orient as one of the first heterotopias: those real spaces outside ordinary space and time, which are presented as microcosms in which the whole of the known world is condensed. What defines the heterotopia for the thinker is its power to juxtapose several spaces in a single real place. Like the carpet, the garden has the power to deny the space and time which transfix human beings: "The traditional garden of the Persians was a sacred space intended to bring together within its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a yet more sacred space than the others, like the umbilical point, the navel of the world, at its centre (this is where the pond and the fountain were); and all the garden's vegetation had to be distributed in this space, in this kind of microcosm [12]. So the carpet is the protection of a unique place, the garden, outside of this place—the garden itself being a symbolic space in which the world is represented in miniature. As image and development of each other, garden and carpet thus depict the world in its totality: it is in this sense that the moveable garden represented by the carpet is a symbolic means of moving about the world.

So a carpet is always a flying or a magic carpet: if the carpet has a magic property, it is indeed the property of rendering material in space the symbolic expanse which the world opens up beneath our feet, as in the starry firmament of our spirit. Herein, perhaps, lies part of the secret about which the great Sufi mystic of Anatolia, Djalâl al-Dîn Rûmî, spoke in the 13th century: "In the cadences of the music of weaving lies hidden a secret, and were I to reveal it, it would greatly perturb the world." The outcome of the story is that carpet says more than flying carpet—just as "Sky says more than blue sky: the epithet falls of its own accord, like a dead leaf" [13].

The flying or magic carpet weaves its metaphor in the imagination, the Persian carpet knots its metaphor in reality. And we, earthlings, shift endlessly from one to the other—and from one onto the other. But it is usually at the moment of taking flight that we gain a foothold in the carpet of language. So our dreams blossom, fly, fall and die on the edge of reality. It is thus in the fringes of a carpet that a piece of paradise is to be grasped, for as long as a dream or emotion lasts—a split second, just a split second. "Never stop thinking about the perils of our fringe condition. For we are the

[10] F.R. Martin, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienne, 1908, reported and translated by Philippe-Alain Michaud in *Tapis volants*, op.cit., p.31.

[11] *Résonances artistiques occidentales du tapis d'Orient*, Educational file Enseignants for the exhibition *Tapis volants*, op. cit., p.17.

[12] Michel Foucault, *Des espaces autres*, op. cit., pp. 46-49.

[13] Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1960.



Andreas Feininger, *Man in Arabic Dress, Smoking a Water Cooled Pipe, is Comfortably Sitting on a Magic Carpet*, New York City, 1949, published in *LIFE Magazine*

[14] Jean-Yves Jouannais, *Les barrages de sable. Traité de castellologie littéraire*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 2014, p.116.

fringe of something that exceeds us and does away with us. The fringe is what is the edge of an edge, that which indicates that there has, precisely, been something that has finished. Something has finished and afterwards it is it." [14] We will always be on the edge of the carpet, on the edge of the vast sky.

From East to West, translations are much more than borrowings, tales are much more than anecdotes, and the knots between words and imaginations are so much more than chitchat.