

PUBLICATIONS DU MUSÉE ARABE DU CAIRE



LA  
CÉRAMIQUE MUSULMANE  
DE L'ÉGYPTE

PAR

ALY BEY BAHGAT ET FÉLIX MASSOUL



LE CAIRE  
IMPRIMERIE DE L'INSTITUT FRANÇAIS  
D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

1930

Bibliothèque Maison de l'Orient



135998

Je suis mal à l'aise pour présenter au lecteur cette contribution à l'étude de la céramique musulmane, due à la plume de mon regretté prédécesseur, Aly bey Bahgat, et d'un technicien de la céramique, M. Félix Mas-soul. Il est très délicat, en effet, de publier l'œuvre d'un disparu, j'en ai fait plusieurs fois l'expérience : dans le cas présent, il est indubitable qu'Aly bey Bahgat aurait remanié son manuscrit, pour donner certaines références que je n'ai pas pu toutes compléter, pour éviter certaines répétitions, pour pousser plus à fond certaines questions.

Mais mon devoir était double : je ne pouvais pas priver M. Félix Mas-soul du bénéfice d'une étude technique de la céramique égyptienne, qui, à ce que je crois, n'a jamais été poussée aussi loin. Nous sommes là sur un terrain très solide, autrement concluant que les théories les plus savantes sur les motifs décoratifs.

La majeure partie des planches était déjà tirée avant mon arrivée au Musée, et je n'ai pu que faire achever le travail dans les mêmes conditions.

G. WIET.

Le Caire, le 1<sup>er</sup> septembre 1930.

LA  
CÉRAMIQUE MUSULMANE  
DE L'ÉGYPTE

PAR

ALY BEY BAHGAT ET FÉLIX MASSOUL.

---

AVANT-PROPOS.

Dans la préface de sa *Contribution à l'étude de la Céramique orientale* publiée en 1900, le Dr Fouquet s'exprimait ainsi :

« L'histoire de la céramique orientale est restée jusqu'à nos jours et restera sans doute longtemps encore pleine d'obscurité. Tous les auteurs sont d'accord sur ce point. L'absence presque absolue des textes et la difficulté de rechercher dans le chaos des manuscrits persans et arabes, les quelques lignes éparses relatives à ces fabriques disparues explique assez bien le mépris dans lequel cette partie de l'archéologie a été tenue. »

D'autre part, dans son ouvrage sur *Les arts plastiques et industriels* paru en 1907, M. Migeon nous dit :

« Le problème des origines de la faïence lustrée a suscité les recherches de nombreux archéologues et n'a pas encore été entièrement résolu.

« Il a été jusqu'ici admis qu'elle devait être née en Perse, le pays par excellence des travaux céramiques; les beaux revêtements des mosquées de Véramin et d'Ispahan témoignent d'un degré de perfection technique qui laissait supposer de longs siècles de tâtonnements et d'essais. Ce sont les voyages rendus plus faciles en Orient et les fouilles amenant au jour des fragments ignorés, qui ont permis de projeter sur cette question une lumière plus directe<sup>(1)</sup>. »

<sup>(1)</sup> MIGEON, *Manuel d'art musulman, Les arts plastiques et industriels*, p. 257. [Passage complètement remanié dans la 2<sup>e</sup> édition, II, p. 168 et seq. — G. W.]

A son tour, dans son livre sur *Les arts de la terre* publié en 1911, M. R. Jean décrit comme suit l'état actuel de nos connaissances sur la céramique :

« L'histoire des peuples qui subirent l'attrait dominateur de la loi du Coran ne nous donne pas d'indication précise sur les lieux où les potiers dressèrent leurs fours producteurs.

« A tâtons parmi les ruines amoncelées, la science, pieusement, cherche à évoquer ce passé enseveli. Mais l'ébauche qu'elle a pu tracer demeure confuse et indistincte. Pas de faïence où soit gravé le nom d'un souverain; l'émail étincelant conserve à peine quelques rares et très vagues mentions d'artistes et de localité, mesquins jalons pour guider les chercheurs avides de vérité et de précision. Comment alors démêler sûrement l'influence des traditions égyptiennes et assyriennes, la part des décorateurs grecs, l'apport des Perses Sassanides et des peuples de l'Extrême-Orient?

« Aussi, malgré tous les efforts tentés, l'énigme reste-t-elle encore presque entière et est-on réduit, pour établir un classement, à choisir, parmi les hypothèses d'origine, celles qui paraissent les plus vraisemblables et qui ont réuni les suffrages des savants<sup>(1)</sup>. »

Avant de répondre à ces questions, nous devons passer vite en revue les principales fouilles qui ont été exécutées ces dernières années dans les différents pays musulmans et les ouvrages écrits sur leurs résultats au point de vue céramique. Ces ouvrages sont de deux sortes : ou bien ce sont les fouilleurs eux-mêmes qui les ont écrits, ou bien ce sont des savants archéologues ou autres qui, après avoir examiné les résultats des fouilles, essayent de les commenter. Il est incontestable que les ouvrages composés par des savants autres que les fouilleurs ne peuvent avoir la même valeur scientifique que ceux composés par les personnes ayant entrepris les fouilles. Il y a pourtant des exceptions à faire en faveur de certaines personnes telles que le D<sup>r</sup> Fouquet. Celui-ci en effet, bien qu'il n'ait pas entrepris une fouille proprement dite, nous a laissé un ouvrage dont les insertions sont conformes, en règle générale, à la vérité. Grâce à sa présence à proximité de la mine dont on extrayait les fragments céramiques et sa grande curiosité, le D<sup>r</sup> Fouquet se transportait souvent sur les lieux et il faisait de temps à autre des sondages, ce qui lui a permis de nous laisser ce petit volume qui a une grande valeur.

Tel était, jusqu'en 1911, l'état de nos connaissances à cet égard. Voyons si depuis cette date la science archéologique n'a pas fait de progrès en cette matière.

<sup>(1)</sup> R. JEAN, *Les arts de la terre*, p. 36 et 37.

En 1912, ayant pris à charge la surveillance de l'extraction du sabakh, qui se poursuivait sans méthode dans les collines d'al-Fustât, nous avons mis de l'ordre dans cette opération, qui n'a pas tardé à donner les meilleurs résultats<sup>(1)</sup> : un nombre incalculable de fragments de poterie de différentes époques appartenant à des pièces très variées de technique et d'ornementation sont entrés au Musée.

Un premier classement au point de vue technique a été commencé en 1913 et une exposition provisoire a été faite des objets découverts jusqu'à cette date.

Ce classement admettait :

- 1° La série des poteries argileuses vernissées au plomb ;
- 2° La série des poteries émaillées (émail à l'étain à reflets métalliques, au cuivre ou à l'argent) ;
- 3° La série des faïences argilo-calcaires aux couvertes alcalino-terreuses de diverses couleurs ;
- 4° La série des terres cuites argileuses non émaillées (gargoulettes, tuyaux, moules à hosties, lampes, etc.).

Le nombre des spécimens entrés au Musée et provenant de Fustât allant toujours croissant et de nouvelles pièces de choix s'accumulant de plus en plus dans nos dépôts, nous avons jugé que l'heure était venue de remanier notre exposition et de lui donner une forme définitive.

Les pièces des trois premières séries ont été classées dans les vitrines d'après l'ordre chronologique par écoles et la série de chaque école par groupe inspiré de la faune, de la flore et de la figure humaine.

Nous avons classé un bon nombre de pièces de la deuxième et de la troisième série comportant des reflets métalliques dans la période la plus reculée de l'histoire de la céramique orientale musulmane, c'est-à-dire au IX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons également reconnu un certain nombre de pièces dont la technique et le décor négligés, fabrication provenant du Magreb, accusent le déclin du grand mouvement de l'art et qui semblent appartenir au début du XVI<sup>e</sup> siècle.

A ce propos, nous croyons devoir rappeler ici que grâce à ce rapprochement, 'Abd al-Ḥamīd Pāshā Muṣṭafā a fait une réelle découverte. Il nous a prouvé, en effet, que le blason dit aux signes hiéroglyphiques est simplement le blason du dawādār dont il représente l'écritoire.

<sup>(1)</sup> Ces résultats sont consignés dans un rapport détaillé paru dans les publications du Comité de l'Art arabe, année 1913, p. 115-127.

Signalons en passant que le blason en Orient ne constitue pas, comme en Occident, l'emblème d'une famille mais d'une fonction, tout au moins en règle générale.

Ainsi le *sākī* ou échanton avait pour blason la coupe. L'épée servait d'insigne au *silahdār*, officier qui portait l'épée du sultan.

Notre collection de poterie vernissée sur engobe fournit de nombreuses preuves à l'appui de cette nouvelle thèse.

Une vitrine spéciale a été réservée aux pièces de formes.

Entre ces pièces on observe de telles différences sous le rapport du galbe, qu'il est presque impossible d'en rencontrer deux absolument identiques, fussent-elles sorties du même atelier.

Au cours des fouilles nous avons trouvé, mélangées avec les produits indigènes, des fragments de céramique dont la provenance est certainement étrangère : Espagne, Chine, Mésopotamie, Italie et Turquie.

C'est surtout dans les collines de l'Est du Caire que l'on rencontre les pièces espagnoles.

La proportion des pièces espagnoles est de toutes la plus forte. Les fragments de porcelaine de Chine, en quantité moindre, se trouvent dans les ruines d'al-'Askar, à côté des copies faites dans les ateliers de Fustāṭ.

Nous avons été étonnés de reconnaître peu de pièces persanes parmi les fragments d'origine étrangère.

Parallèlement au travail des fouilles, nous avons dépouillé un grand nombre d'ouvrages en langue arabe, manuscrits et imprimés, nous préoccupant spécialement de noter les passages qui se rapportent de près ou de loin à la céramique.

Ces recherches permettent de présenter aujourd'hui aux lecteurs un ensemble de textes inédits concernant la céramique égyptienne.

Nous avons tout d'abord une série de textes d'auteurs bien connus qui nous renseignent sur l'existence de certaines pièces de faïence spéciales à des périodes bien déterminées, puis sur leur fabrication en des points de la ville d'al-Fustāṭ que l'on peut tenter de préciser. Mais comme ces textes tirent leur principale importance de leur rapprochement, on les trouvera réunis ici dans l'ordre chronologique.

Voici d'abord les passages relatifs à la première de ces questions.

## PREMIÈRE QUESTION.

Le texte le plus ancien, à notre connaissance, concernant la céramique arabe en Égypte, est un passage de Maḳrīzī relatif à l'époque d'Ibn Ṭūlūn<sup>(1)</sup>.

Ces faits remontent donc au IX<sup>e</sup> siècle.

Ibn Iyās écrit : « Entre autres objets trouvés dans les trésors du ḳā'id Jawhar, après sa mort, il y avait 10.000 zubdīya (plats) en ṣīnī, en cristal et en argent » (I, p. 51, l. 15).

Nous avons là une date certaine, le général Jawhar étant mort le 23 *dhul-ḳa'da* 381 (31 janvier 992).

Maḳrīzī rapporte qu'à la mort de la princesse Sitt al-Mulk, sœur du calife al-Ḥākim, en jumādā II 425 (mai 1034), on trouva dans ses trésors plus de trente *zīr* (jarres) en ṣīnī, pleins de musc pulvérisé (I, p. 458, l. 7-8).

Un autre passage relatif aux fêtes données à l'occasion de la rupture du *Khaliḳ* fixe l'emploi de la faïence fine : « Les récipients en ṣīnī, dit-il, furent en usage jusqu'à la fin du vizirat d'al-Afḍal, fils d'Amīr al-Juyūsh » (I, p. 472, l. 24).

Le vizir al-Afḍal est mort en 515 (1121).

Ibn Muyassar raconte que suivant le rapport du préposé à la garde des trésors du Palais Fatimide, on aurait trouvé dans la maison du vizir al-Afḍal, fils d'Amīr al-Juyūsh, après sa mort en 515 (1121), un très grand nombre de pots en ṣīnī pleins de perles, les unes enfilées en forme de chapelet et les autres non enfilées.

En effet, dans un poème bien connu, 'Umāra du Yémen, poète des califes fatimides, dit ces mots, qui viennent justement confirmer le texte de Maḳrīzī : « Les plats en terre émaillée dans lesquels on servait les mets à vos hôtes sont tellement grands qu'on devait les transporter à dos d'hommes ou sur des véhicules »<sup>(2)</sup>.

Parlant du festin donné à l'occasion de la fête de la rupture du jeûne, Maḳrīzī nous dit (I, p. 387; trad. Casanova, IV, p. 109) :

« Le milieu de la table sur toute sa longueur est garni de vingt et un grands

<sup>(1)</sup> Aucune référence. — G. W.

<sup>(2)</sup> Aucune référence dans le manuscrit. Je pense qu'il s'agit du vers suivant (cf. 'Oumāra, p. 664; MAḲRĪZĪ, I, p. 496; ḲALĶASHANDĪ, III, p. 831) :

وما جلتهم قرى الاضيان من سعة الـ أطباق الا على الاكتاف والعجل

S'il s'agit bien de ce vers, l'interprétation d'*aṭbāḳ* « plats en terre émaillée » est, pour le moins, excessive. — G. W.

plats, dans chacun desquels est servi un petit mouton gras rôti, et en fait de poules, poulets et pigeonneaux, trois cent cinquante pièces, ce qui forme un tas de la longueur d'un homme de haute taille. Chaque tas est entouré de gâteaux colorés<sup>(1)</sup>. Les intervalles entre les plats sont comblés par des assiettes en terre émaillée (*ṣuhūn khazafiya*) dans chacune desquelles sont servies sept poules entourées de toutes sortes de douceurs. Le nombre de ces assiettes dépasse bien cinq cents. L'exposition de la table se fait depuis minuit jusqu'au retour du calife revenant de la prière, accompagné de son vizir. »

Maḳrīzī, décrivant les festins donnés du 4 au 26 du mois de ramadān par le calife fatimide, dit encore (I, p. 387; trad. Casanova, IV, p. 107) :

« On se préoccupait tellement de ces festins qu'aucun mets exquis n'était oublié. La table s'étendait sur la longueur des deux tiers de la salle; des serviteurs se tenaient debout à la disposition des invités et les pages des officiers du palais servaient l'eau parfumée dans des coupes en terre émaillée (*kīzān al-khazaf*). »

Parlant de la situation à laquelle était réduit le calife fatimide al-Mustanṣir Billah, Ibn Iyās raconte qu'« il ne lui restait nulle trace de sa fortune, à tel point que sa sœur lui envoyait tous les jours une *zubdiya* (plat) contenant sa nourriture pour un jour et une nuit » (I, p. 61, l. 26).

Dans le chapitre qu'il consacre au trésor de bijoux, parfums et objets d'art accumulés par les Fatimides, Maḳrīzī s'explique ainsi (I, p. 415, l. 1) :

« Pendant les jours d'adversité, sous le règne de Mustanṣir, il fut extrait du palais des caisses renfermant nombre de *zīr* (jarres) en *ṣīnī*, de grande capacité et de couleurs variées, tous remplis de camphre. »

Plus loin il ajoute (I, p. 415, l. 4) :

« On trouve en outre, dans le château, des dépôts d'ustensiles divers (*ijjāna*) en *ṣīnī*, parmi lesquels de grands récipients décorés. Chaque pièce était supportée par trois pieds représentant des animaux et des lions et estimée chacune à 1000 dinars. On s'en servait pour le lavage des vêtements. »

« Dans ces dépôts furent trouvées plusieurs corbeilles pleines de vases<sup>(2)</sup> en *ṣīnī* ayant la forme et la couleur des œufs. »

Maḳrīzī mentionne en outre que les collections extraites des dépôts comprenaient aussi des cuvettes (*mathārid*) en *ṣīnī* supportées par trois pieds et pouvant contenir 200 raṭl (I, p. 415, l. 39).

<sup>(1)</sup> Pour cette phrase et pour le reste, Casanova serre le texte de plus près. — G. W.

<sup>(2)</sup> *Coquetiers* de la forme et de la blancheur de l'œuf : il s'agit de récipients destinés à recevoir le liquide des œufs à la coque. — G. W.

Parlant de la salle des boissons des califes fatimides, *Ḳalkaṣhandī* en décrit ainsi les récipients : « Cette salle contient un nombre considérable de récipients et de vases en *ṣīnī*, comme bols (*zabādī*), plats (*ṣuḥūn*), cruches (*barānī*) et jarres (*azyār*), tels que seuls les rois en peuvent posséder » (III, p. 476, l. 14).

Plus loin, il en donne la description suivante sous les sultans ayyoubides :

« Cette salle renferme des vases précieux en *ṣīnī* magnifique ayant la couleur du lapis-lazuli ou d'autres teintes, dont un seul de grandeur moyenne<sup>(1)</sup> vaut 1000 dirhems environ » (IV, p. 10, l. 5).

Donnant la biographie de l'émir *Baisarī*, contemporain de *Baibars* (1260-1277), *Maḳrīzī* raconte qu'on ne l'a jamais vu boire l'eau deux fois dans la même coupe en terre. Chaque fois il buvait dans une coupe (*kūz*) nouvelle sans y revenir jamais (II, p. 69).

Dans son chapitre sur la cuisine, *Maḳrīzī* nous fournit les détails suivants (II, p. 230, l. 36) :

« La cuisine occupait une place très importante sous le règne d'al-Ashraf *Khalīl* (689-693 = 1290-1294). Celui-ci, en effet, aimait la bonne chère. Des gens d'une notoriété reconnue affirmaient même à ce sujet que, lors d'un voyage effectué en sa compagnie, ils envoyaient acheter, sur les rations que l'on faisait distribuer aux gens de sa suite, quatre vases (*khāfīkiya*) en *ṣīnī* pleins de mets excellents coûtant seulement 20 dirhems. Chacun de ces vases contenait plus de 15 raṭl de viande ou dix poules grasses. »

Dans un autre chapitre relatif au marché des cuivres incrustés, *Maḳrīzī* nous apprend encore ceci :

« Lors du mariage de la fille d'un émir, d'un vizir, d'un grand secrétaire ou d'un riche marchand, il était d'usage de comprendre dans son trousseau sept *dikka*<sup>(2)</sup>, dont une de *ṣīnī*. »

Et il dit encore, à propos du trousseau donné à la fille de l'émir *Baktamur* lors de son mariage avec *Anūk*, fils du sultan *Malik Nāṣir*, en 732 (1331) :

« Les portefaix qui devaient transporter le trousseau de la mariée étaient au nombre de 800, dont 33 pour les vases en *ṣīnī* » (II, p. 68).

<sup>(1)</sup> « dont une seule jolie écuelle (*sukurruja*) vaut. . . » — G. W.

<sup>(2)</sup> La *dikka* est un banc en bois incrusté d'ivoire et d'ébène, ou bien en bois peint, devant servir de support à un des *dast* (douzaine) composant les trousseaux. Chaque *dast* comptait sept pièces qui pouvaient s'emboîter les unes dans les autres.

« Cette définition de la *dikka* est empruntée à *Maḳrīzī* (I, p. 105), à la même place que le passage cité dans le texte. Tout ceci est peu clair : il était d'usage d'offrir plusieurs *dikka*, chacune d'elles renfermant une série (*dast*) de pièces de matière uniforme, cuivre incrusté, argent, bois, etc. : les pièces d'une de ces *dikka* étaient en *ṣīnī*. » — G. W.

Sous les Sultans Mamlouks (xiv<sup>e</sup> siècle), la faïence égyptienne était encore en usage; un texte d'Ibn Iyās y fait allusion (I, p. 198, l. 3) :

Lors de l'arrêt de confiscation des biens du vizir Ibn Zūnūr par al-Malik al-Şāliḥ, fils d'al-Malik al-Nāşir, en 753 (1352), on trouva dans un seul de ses magasins « 30.000 pièces en *şīnī* de couleur de lapis-lazuli et de couleur verte, dont certaines translucides, et en fait de cuivres incrustés d'argent ou non incrustés, environ 40.000 pièces ».

A l'occasion des événements du mois de şafar de l'an 791 (1389) dont il écrit le récit, le même Ibn Iyās est amené à parler de la boisson dite *ḫumis* (lait de jument fermenté). Il dit à ce propos (I, p. 269, l. 14) :

« Entre autres coutumes de la dynastie des Mamlouks, on rapporte celle-ci : Les émirs se réunissaient en présence du sultan et s'asseyaient suivant leur rang . . . . Les échansons leur servaient à boire le *ḫumis* dans des *zubdiya* en *şīnī*. »

Citons enfin Maḫrīzī décrivant le quartier des fabricants d'arbalètes (II, p. 32) :

« J'ai pu voir dans ce quartier un grand nombre de magasins où l'on vend le *fuḫḫā'* (sorte de sirop<sup>(1)</sup>), environ vingt magasins des plus beaux à voir; car les parois en étaient revêtues de toutes sortes de marbres de couleurs. Ils renfermaient des bassins communiquant avec des jets d'eau d'où l'onde jaillissait pour retomber sur les dalles de marbre.

« Là étaient rangées les coupes de *fuḫḫā'* dans un ordre très agréable à voir; car les magasins se trouvaient des deux côtés, et les consommateurs passaient au milieu. »

De tous les textes qui précèdent, le plus important est le passage d'Ibn Iyās portant la date de l'an 753 (1352) et relatif à la confiscation des biens du vizir de Malik Şāliḥ.

On peut nous objecter que dans quelques-uns des textes donnés, il s'agit non de la poterie indigène, mais de la porcelaine de Chine importée en Égypte, attendu que les différents vases cités sont désignés sous le nom de *şīnī*.

Cette objection n'aurait de valeur que si le mot en question désignait sans conteste le pays où se fabriquait la céramique ainsi nommée.

Or nous trouvons, à priori, de fortes raisons d'en douter dans la comparaison du mot *şīnī* avec les expressions que nous offrent les langues de l'Europe moderne.

Ainsi le mot français *faïence* s'applique à l'origine à la poterie émaillée fabriquée à Faenza en Italie. Ce genre de céramique ayant été vite imité en France,

<sup>(1)</sup> Mieux : sorte de bière. — Ce passage de Maḫrīzī ne vise pas forcément la faïence. — G. W.

le mot Faenza ou faïence n'a pas tardé à perdre son sens original pour désigner un genre particulier de poterie émaillée.

Même phénomène en anglais : le mot *china* désignait primitivement la porcelaine de Chine. Depuis longtemps il signifie simplement porcelaine.

Le mot *ṣīnī*, qui a étymologiquement le même sens que *china*, a dû subir une transformation semblable. Appliqué à l'origine à la seule porcelaine importée de Chine, il est resté attaché à ces imitations locales et a cessé de désigner le pays d'origine, comme *faïence* en français et *china* en anglais.

Nous sommes donc autorisés à entendre, d'une manière générale, par *ṣīnī* non seulement la porcelaine importée, mais également la poterie émaillée fabriquée en Égypte aux époques Toulounides, Fatimides, Ayyoubides et Mamloukes. Le mot *ṣīnī* est donc simplement l'équivalent du mot *khazaf*, qui veut dire poterie émaillée.

Ces raisons, à priori, sont surabondamment confirmées par la masse impressionnante des spécimens de poteries émaillées recueillies jusqu'à présent dans les collines de décombres.

De ces fragments, 5 sur 1000 environ seulement sont de provenance étrangère : chinoise, espagnole, italienne ou autre.

Sans doute les relations commerciales avec l'Extrême-Orient ont fait connaître à l'Égypte la porcelaine de Chine, puisque nous en avons trouvé d'assez nombreux fragments. Mais il serait excessif d'en conclure que la céramique égyptienne, à côté de la porcelaine de Chine, n'a joué qu'un rôle secondaire.

Sous les Toulounides, les Fatimides et leurs successeurs, le pays était riche et indépendant; calife et sultan encourageaient à l'envi les sciences et les arts.

Dans cet épanouissement universel des arts libéraux et industriels, comment la céramique aurait-elle pu demeurer en retard, obligeant l'Égypte à rester sur ce point tributaire de l'étranger?

La réalité est tout autre; textes et monuments nous prouvent jusqu'à l'évidence que la céramique égyptienne à l'époque musulmane n'eut rien à envier, à cette époque, aux autres branches de l'art industriel.

N'oublions pas que la céramique comptait parmi les métiers dans lesquels avaient déjà excellé les Égyptiens de l'époque pharaonique et que l'un ou l'autre de leurs procédés techniques pourrait très bien avoir été conservé par une transition ininterrompue.

Une question pourrait ici se poser : comment les Égyptiens, sous la domination musulmane, depuis la dynastie toulounide, sont-ils parvenus à créer une industrie aussi parfaite que celle de la faïence à reflets métalliques ou à cou-

verte vitreuse? La réponse est aisée : l'Égyptien, à l'époque musulmane, n'a rien créé en cette industrie. Elle lui a été léguée par ses ancêtres de l'époque pharaonique qui avaient su réaliser la fabrication des pâtes vitrifiées.

## DEUXIÈME QUESTION.

Mais si l'industrie de la faïence émaillée atteint en Égypte un si haut degré de développement, nous devons, indépendamment des innombrables fragments recueillis, trouver la trace des fours d'autrefois soit dans les récits des anciens auteurs, soit dans les restes des édifices trouvés au cours des fouilles.

Or cette double série de preuves est loin de nous faire défaut.

Voici d'abord toute une moisson de textes inédits témoignant du grand nombre de *fākhūra* ou groupes de fours de potiers dans l'ancienne ville de Fustāt.

1° Ibn Duḡmāḡ, tout particulièrement, parle de ces fours à propos de la ruelle de *Shabīb*, dans le quartier appelé *al-Ḥamrā'* : « A la fin de cette ruelle, nous dit-il, se trouvent les fours d'Ibn *Khashana* » (IV, p. 20, l. 11).

2° Le même auteur cite le nom d'un autre fabricant à propos de la montée de la colline des *Banū-Wā'il*. « Cette montée, dit-il, part de la place située entre les deux portes d'*al-Ḳanṭara* dans les environs des fours d'Ibn *Gurāb* » (IV, p. 52, l. 5).

3° A propos de la colline des *Banū-Wā'il*, le même auteur nous dit : « Cette colline avoisine les fours d'Ibn *Gurāb* » (l. 24).

4° En d'autres endroits il se contente de signaler les fours de potiers sans donner le nom des fabricants. A ce sujet, à propos de la rue dite *Darb Ma'ānī*, il nous apprend que « cette rue avait quatre aboutissants : le premier, menant au Caire, avait à droite les fours de potiers, etc. » (p. 27, l. 17).

5° Et à propos de la place dite place de *Ṣabra* : « Cette place, on la rencontre sur une route à gauche de la personne qui se rend à la rue des fours de potiers à *al-Ḥamrā'*, après avoir dépassé le bain d'Ibn *Abī Shuraiḥ* » (p. 37, l. 14).

6° Parlant de la mosquée dite « mosquée des cornes » : « Quant à la maison qui a été construite en même temps que la mosquée, son emplacement correspond à celui des fours actuels de potiers. Après les fours vient le bain connu sous le nom de « bain des marchands de tiges de maïs » (p. 86, l. 23).

7° Parlant de la mosquée des marchands de légumes : « Cette mosquée se trouve dans le voisinage des fours de potiers, vis-à-vis du bassin » (I, 26).

8° A propos du quartier dit quartier de Kubbāra : « Ce quartier a sept aboutissants ; . . . . le septième part de la poterne non loin des fours de potiers » (V, p. 41, l. 10).

9° A propos du quartier des sucreries du Sultan : « Ce quartier commence au Hammām du Sultan et va jusqu'au marché des pêcheurs et des potiers » (p. 38, l. 1).

10° A propos de l'église dite de la Dame (al-Saiyida), l'auteur précise ainsi son emplacement : « Elle se trouve au pied de la colline d'Ibn Gurāb dans le quartier des fours de potiers, non loin de Babylone » (IV, p. 107, l. 21).

Enfin, parlant de l'église Abul-Minā, il dit : « Cette église se trouve dans le quartier des fours, avoisinant la mosquée d'Ibn al-Khashshāb » (p. 108, l. 6).

Maḳrīzī lui aussi a parlé des *fākhūra* à plusieurs reprises. Il rapporte que Saladin, au commencement de son règne, abolit les droits prélevés sur les fours de potiers tant au Caire qu'au Vieux-Caire, droits dont le montant s'élevait à 262 dinars par an<sup>(1)</sup>.

Ce texte nous prouve que la céramique, à l'époque des Fatimides, était d'un usage tellement répandu et que la fabrication en était si abondante, que les califes avaient trouvé lucratif d'imposer cette fabrication.

Il n'est pas impossible que ces *fākhūra*, au nombre de onze (11), cités par Ibn Duḳmāḳ se réduisent en réalité à six (6), attendu que les numéros 1 et 5 désignent sans doute un seul et même groupe de fours, de même que les numéros 2, 3 et 10 en désignent un autre. Mais il a pu exister encore d'autres groupes moins importants ou simples fours que les auteurs ont négligés à dessein. Et puis, ces *fākhūra* sont-ils tous contemporains ? Et le même emplacement a-t-il pu servir à la même destination à deux époques différentes ?

Bien que jusqu'ici nous n'ayons trouvé aucune trace des fours d'Ibn Gurāb ni de ceux d'Ibn Khashhana, nous pouvons en désigner approximativement l'emplacement : celui des premiers, qui était sur le versant de Kôm Gurāb, a disparu sous les tas amoncelés par les chercheurs de sabakh avant que le Musée arabe ne fût chargé des fouilles. Nous ne désespérons pourtant pas de le découvrir un jour en entreprenant le déblaiement méthodique de ce kom.

<sup>(1)</sup> Aucune référence. — G. W.

Par contre, en 1914, nous avons mis au jour un certain nombre de fours de potiers dans les environs de la mosquée d'Abul-Su'ūd, emplacement correspondant justement à celui qui a été fixé à al-Fākhūra par M. P. Casanova dans son étude si intéressante sur la reconstitution topographique de la ville d'al-Fuṣṭāṭ.

En dehors des textes historiques qui précèdent, nous avons tenté d'en chercher d'autres touchant les procédés de la fabrication; mais, hélas! les métiers en Orient s'apprenaient seulement par la pratique et, tenus secrets, se transmettaient par la tradition orale. Nos recherches paraissaient infructueuses, lorsque nous songeâmes aux « traités sur la Ḥisba », ou police des marchés et des métiers. Nous y avons trouvé, en effet, des passages très intéressants qui nous fournissent sur la céramique en Égypte certains renseignements concernant la fabrication, la réparation, la fraude même et les règles relatives à la vente et aux conditions des marchés.

L'un de ces traités sur la Ḥisba est d'Ibn al-Ikhwa al-Kurashī.

Voici la traduction du chapitre 56, intitulé « Inspection des potiers et des faïenciers » :

« L'inspecteur doit désigner un homme de confiance, un maître général connaissant le métier des potiers et des faïenciers et la façon de frauder dans leur art.

« Ce maître général doit imposer aux potiers de ne fabriquer les petits plats *zubbīya* qu'avec du gravier broyé et de n'employer le sable que pour ceux qu'on appelle *lharjī* destinés aux festins donnés à l'occasion des mariages.

« Les plats doivent être de forme régulière, de format courant et entièrement vernissés.

« Comme glaçure pour les plats, le potier doit se servir de l'alcali bleu mêlé avec de la poudre de cuivre (*al-ḵalī al-azraḵ wal-tuban*). Il ne doit pas y substituer l'indigo et le natron (*al-nīl wal-shawkas*).

« Il faut que la cuisson soit complète pour que lorsqu'on a placé les mets dans le plat et qu'on le porte, il ne se fende pas dans la main de la personne qui le reçoit ou de celle qui le donne.

« Si une pièce sortant du *kūr* (petit four) porte un défaut de fabrication, on la mettra à part et elle sera vendue, non comme objet de table, mais pour un autre usage. On ne devra pas la réparer ni tromper l'acheteur.

« Le maître général doit également imposer aux potiers de ne pas employer, pour chauffer les fours, des excréments et des ordures, matières impures, mais de l'alfa ou bien encore du *ḵashsha* (tiges de riz) et d'autres combustibles semblables.

« Il doit également enjoindre aux vendeurs de *gadār* (faïences) de vendre les faïences cuites au petit four (*kūr*) séparément de celles qui sont cuites au grand four (*tannūr*).

« Il ne doit mélanger les deux produits que s'ils sont à peu près similaires, et le vendeur est tenu de déclarer au client la qualité du produit.

« Le maître général doit enjoindre au faïencier (*al-gadārī*) de ne pas montrer une seule coupe (*jām*) à un client qui vient lui en acheter cent, en lui promettant le reste de la même qualité, pour lui en fournir ensuite d'une autre.

« Cela est une supercherie.

« Il faut absolument montrer au client tous les objets qu'on lui vend et ne faire le prix qu'à cette condition.

« Il faut également que le vendeur impose aux portefaix de venir en aide au client étranger ou autre, qu'ils lui garantissent ce qui lui revient en fait d'objets de parfaite glaçure exempts de toute défectuosité et le nombre intégral de ses acquisitions. »

Le second texte est tiré d'un petit manuscrit de ma bibliothèque particulière traitant du même sujet; c'est un ouvrage d'Ibn Bassām d'une portée plus pratique.

Voici la traduction littérale du chapitre 71, relatif aux vendeurs de poteries :

« Le *muhtasib* (inspecteur) des marchés doit mettre à la tête des vendeurs de poteries un maître général ayant pour mission de leur enjoindre de ne pas tromper le public en bouchant les trous ou les fentes des objets qu'ils vendent, au moyen de graisse, de chaux ou de blanc d'œuf, de manière à croire qu'ils sont intacts<sup>(1)</sup>.

« Quand le maître général trouve chez un vendeur de poteries une pièce dont les défauts sont ainsi dissimulés, il doit la briser et défendre aux vendeurs de recommencer.

« En cas de récidive, le vendeur sera puni et exposé publiquement avec l'objet de sa tromperie suspendu au cou. »

Le chapitre 72, concernant les réparateurs de poteries, complète ainsi le précédent :

« L'inspecteur doit placer un maître général à la tête des réparateurs de poteries, car ils exercent souvent leur métier en se servant de substances défendues par Allah.

« Ainsi ils emploient du sang de bestiaux, avec lequel ils font une sorte de colle.

(1) Nous avons vu nous-mêmes employer ce procédé en Haute-Égypte, il y a peu de temps.

« Ils doivent s'engager, par serment, à ne pas se servir de sang, car il leur arrive même de se servir du sang humain quand le sang d'animaux leur manque.

« Ils peuvent prendre la rate des moutons, chèvres, vaches, chameaux, la faire griller, la moudre ensuite finement et enduire les fentes de poteries.

« Pour réparer les fentes, on peut aussi pétrir une poussière fine provenant des débris de poteries pulvérisés. On obtient un produit plus propre en pétrissant cette même poussière de poteries avec du suc de radis.

« Le maître général devra donc se conformer à toutes ces prescriptions, et s'il constate qu'un ouvrier a enfreint ses ordres après avoir été averti, il le punira et l'exposera en public pour l'exemple. »

Ces quelques citations nous paraissent doublement précieuses : outre qu'elles nous fournissent d'utiles renseignements sur les secrets de la fabrication, elles nous donnent en même temps une haute idée du souci, de la justice et de la probité qui animaient le gouvernement, ainsi que de sa vigilance et de sa sollicitude à l'égard du public.

Toutes les précautions étaient prises pour combattre ou prévenir la fraude : pas de combustible animal infect (défense utile d'ailleurs au point de vue technique); pas de trompe-l'œil; pas de supercherie, le vendeur étant tenu de livrer toute la commande au client sous ses yeux mêmes, au lieu de ne lui en remettre qu'une partie, en promettant d'envoyer le reste pour le tromper sur la qualité de la marchandise. Et ce n'étaient pas là de vaines prescriptions : toute infraction sur ce point pouvait mener au pilori. Nous nous trouvons évidemment en présence d'une civilisation avancée, sous le rapport de la morale aussi bien que de l'art.

## LA TECHNIQUE DES CÉRAMIQUES DE L'ÉGYPTE MUSULMANE.

La technique des céramiques de l'Égypte musulmane se présente sous des aspects très divers; des modes de fabrication assez dissemblables ont même été employés simultanément : il en est résulté une très grande variété de produits qui ont, néanmoins, gardé entre eux une parenté telle, qu'on ne peut pas les confondre, dans la plupart des cas, avec ceux des autres civilisations.

Les céramiques les plus anciennes de l'Égypte musulmane, ayant véritablement un caractère artistique, ont été fabriquées au milieu du IX<sup>e</sup> siècle : ce sont des faïences dont la pâte argilo-calcaire est recouverte d'un enduit vitreux opacifié par l'oxyde d'étain. La couleur de cette pâte est jaune verdâtre ou rosée suivant l'atmosphère utilisée durant la cuisson; quant à l'émail qui la recouvre, il est plus ou moins riche en étain, mais il réussit généralement à masquer la couleur de la terre.

L'harmonie entre la pâte et l'émail est souvent si parfaite qu'on a de la peine à découvrir des craquelures à la surface des pièces. Au reste, ces craquelures peuvent provenir des cuissons postérieures faites à basse température qui furent nécessaires pour la confection des reliefs métalliques dont elles sont ornées, car il arrive fréquemment qu'une pièce non craquelée à la sortie du four, peut le devenir à la suite de réchauffements et de refroidissements répétés. C'est surtout dans les pièces de grandes dimensions que l'on remarque des craquelures en treillis très serré; cela tient à ce que la pâte a été dégraissée<sup>(1)</sup> avec beaucoup de sable afin d'éviter les cassures si fréquentes dans la fabrication des grandes pièces. Par contre, quand la pâte a été insuffisamment dégraissée, elle offre à sa surface des fentes nombreuses que l'émail n'arrive pas toujours à masquer (pl. A, fig. 1).

<sup>(1)</sup> On dit qu'une pâte est dégraissée lorsqu'elle a reçu des matières inertes qui lui ont enlevé un excès de plasticité. Les pâtes trop plastiques se fendant souvent au séchage et surtout à la cuisson, le céramiste obvie à cet inconvénient en leur ajoutant un dégraissant (sable, escarbilles, cendres, ciment de terre cuite, amiante, etc.).

Pour la définition des principaux termes techniques, voir le *Vocabulaire des termes principaux employés dans les différentes techniques de la céramique*, par F. MASSOUL, journal *Les Arts français*, n° 24, année 1918.

L'argile de la pâte devait être tamisée avec soin, parce qu'il est très rare d'y rencontrer des morceaux de silex ou de calcaire. Cependant, une pièce du Musée arabe (pl. A, fig. 2) datant de l'époque ikhshidide, montre un éclatement dû à la présence de deux particules calcaires dont les débris sont restés en place.

La composition de l'argile employée par les potiers de Fustât a évidemment varié, et, cependant, il est curieux de constater que la pâte des gargoulettes modernes fabriquées à l'heure présente au Vieux-Caire ressemble à celle des céramiques égyptiennes du IX<sup>e</sup> siècle. La composition des terres employées par les potiers arabes d'aujourd'hui doit donc se rapprocher de celle que la tradition leur a transmise.

Deux formules, actuellement en usage, nous ont été fournies par un céramiste indigène du Vieux-Caire :

PÂTE À GARGOULETTES.

Argile de Tabbîn <sup>(1)</sup> . . . . .	80
Limon du Nil . . . . .	30
Argile calcaire du Mukattam <sup>(2)</sup> . . . . .	10

PÂTE POUR VERNIS PLOMBEUX

SERVANT À LA FABRICATION DES USTENSILES DE CUISINE.

Argile d'Aswân . . . . .	40
Argile de Tabbîn . . . . .	40
Sable . . . . .	30
Limon du Nil . . . . .	30

La première composition est assez fusible. Des loups<sup>(3)</sup> importants, rappelant ceux que l'on trouve dans les environs des anciens fours de Fustât (pl. A, fig. 10 et 11), entourent les ateliers des potiers arabes modernes. La pâte de cette première composition passe, suivant le degré de cuisson et, aussi, suivant l'atmosphère du four, du ton rosé au ton jaune verdâtre si caractéristique de l'ancienne faïence de l'Égypte musulmane. Nous ne voulons pas dire par là que cette

<sup>(1)</sup> Tabbîn se trouve près de Jiza (Guizeh).

<sup>(2)</sup> Le Mukattam est une hauteur qui domine la ville du Caire, à l'est.

<sup>(3)</sup> On appelle *loup*, un déchet de fabrication, une pièce manquée. C'est là un terme d'atelier, employé en céramique, pour désigner plus spécialement des pièces qui se sont liquéfiées en partie ou qui se sont collées les unes aux autres. Le Dr Fouquet a employé très justement cette expression quand il a écrit : « On n'importe pas de tels loups de fabrication » (*Contribution à l'étude de la Céramique orientale*, p. 112).

formule de composition de la pâte ait été la seule usitée autrefois; nous sommes convaincus, au contraire, qu'elle a beaucoup varié et que, dans certains ateliers dont nous parlerons au cours de cet ouvrage, le dégraissage au sable a été très employé. Nous croyons seulement que cette première formule a été la base des compositions généralement employées par les potiers de Fustât, qui l'ont modifiée suivant les nécessités de leurs fabrications. C'est ainsi qu'aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles l'emploi du sable dans les pâtes égyptiennes fut tel que les céramiques de ces époques portent le nom de faïences à pâtes siliceuses<sup>(1)</sup>.

La seconde composition nous intéresse moins, car elle s'éloigne de la tradition ancienne. Destinée actuellement à être revêtue d'un vernis plumbeux, cette pâte est rosée et parfois jaunâtre, tandis que la pâte ancienne du XIV<sup>e</sup> siècle, recouverte d'un vernis semblable, est, au contraire, rouge sombre et parfois même noirâtre. Nous pensons que cette dernière était formée de limon du Nil, riche en oxyde de fer, qui devient rouge brun à la cuisson, auquel on ajoutait, comme dégraissant, du sable jaune ou du sable rouge. Le sable jaune devenant rouge à la cuisson, le ton de la pâte n'en était que plus beau; quant au sable rouge, il conservait à la cuisson sa couleur éclatante.

Le chimiste Regnault a fait en 1824 une analyse d'un limon du Nil qu'il nous paraît intéressant de publier à nouveau<sup>(2)</sup> :

Eau.....	11
Carbone.....	9
Oxyde de fer.....	6
Silice.....	4
Carb. de magnésie.....	4
Carb. de chaux.....	18
Alumine.....	48
	<hr/>
	100

Des ébauchoirs en bois (pl. A, fig. 3) étaient utilisés, comme ils le sont de nos jours, pour le modelage de la pâte argileuse.

Bien que l'on constate l'emploi du tour sur les pièces les plus anciennes (IX<sup>e</sup> siècle), il ne nous reste aucun débris de cet instrument, sans doute parce qu'il était entièrement en bois, comme il l'est encore aujourd'hui.

Le moulage ne dut être employé que fort rarement, car le Musée arabe du

<sup>(1)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 45.

<sup>(2)</sup> PANCKOUCKE, *Description de l'Égypte*, t. XX, p. 163.

En ce qui touche la silice (sable), le limon du Nil en contient plus ou moins suivant les endroits où il se dépose, et la proportion, qui est là de 4 o/o, peut dépasser parfois 90 o/o.

Caire ne possède que trois fragments de moules<sup>(1)</sup> en argile cuite, ayant servi à la céramique à décors à reliefs. Les potiers du Vieux-Caire, encore aujourd'hui, n'en font point usage; le tour est resté pour eux l'instrument idéal et ils savent s'en servir avec une maîtrise surprenante.

La couleur peu agréable de la pâte était masquée, dès le début, par un opacifiant, l'étain, ajouté à l'enduit vitreux. Les proportions d'étain employées furent très variables; on peut dire, en général, que les enduits vitreux de la toute première période (époque pré-toulounide) renferment peu d'étain. Aussi leur aspect reste-t-il gras, tandis que leur couleur prend un ton verdâtre. Mais, à mesure que la fabrication céramique se développe, la quantité d'étain augmente, et l'enduit vitreux prend alors un aspect plus sec et une coloration d'un blanc un peu cru. Plus tard, au XIII<sup>e</sup> siècle, l'étain est de moins en moins employé et les couvertes colorées<sup>(2)</sup> ou non colorées sont constamment utilisées par les céramistes arabes de Fustât. C'était là certainement une mesure d'ordre économique qui fut adoptée, afin de diminuer les frais de fabrication, car de tout temps l'étain a été un métal assez cher, en raison de sa rareté. Il était introduit dans l'enduit vitreux à l'état de calcine<sup>(3)</sup>. Deux tessons exposés au Musée arabe du Caire (vitrine réservée à la technique) dénoncent cet emploi; en effet, une partie de la calcine s'est unie à l'enduit vitreux en donnant une couleur très blanche, tandis que l'autre partie, qui était en grumeaux, ne s'est pas combinée et a gardé sa couleur propre, qui est jaunâtre.

Il n'y a aucun rapport entre l'émail stannifère de Valence, d'Urbino, de Nevers, de Rouen ou de Delft et l'enduit vitreux opacifié par l'étain employé par les céramistes de Fustât. Ce dernier est d'une composition si différente qu'il est très fluide, ainsi que le montrent les grosses gouttes que l'on remarque sur le pied des vases, tandis qu'au contraire, l'émail stannifère hispano-arabe, italien, français ou hollandais reste tellement stable, durant la cuisson, qu'on peut le décorer de figures et de portraits dont le dessin demeure en place. Aussi, sauf au XVIII<sup>e</sup> siècle, les potiers arabes de l'Égypte ne se servirent jamais du mode de décoration qui consiste à peindre sur émail cru<sup>(4)</sup>, parce qu'à cette époque ils ont adopté un émail analogue à l'émail européen, tandis qu'avec celui qu'ils avaient

<sup>(1)</sup> Salle XIII du Musée arabe du Caire, vitrine réservée aux divers éléments ayant servi à la technique de la céramique.

<sup>(2)</sup> La couverte est une sorte de couche vitreuse qui laisse transparaître le décor exécuté sur la pâte, ainsi que la couleur de la terre, tandis qu'au contraire, l'émail cache cette couleur.

<sup>(3)</sup> La calcine est le produit de l'oxydation d'un alliage de plomb et d'étain.

<sup>(4)</sup> On appelle émail cru, l'émail pulvérulent non cuit.

employé jusque-là, les décors se seraient déplacés pendant la cuisson et seraient devenus incompréhensibles.

Ils se trouvèrent donc obligés d'employer des procédés d'ornementation très différents. Pour les pièces recouvertes d'émail blanc, ils recoururent à la technique des *lustres ou reflets métalliques* qui sont toujours exécutés sur émail cuit et, pour les pièces recouvertes d'un enduit vitreux dépourvu d'étain, ils employèrent la méthode du *décor peint sous couverte*, celle du *décor gravé* ou celle du *décor à reliefs*.

Les lustres à reflets métalliques étaient obtenus de la façon suivante<sup>(1)</sup> : on mélangeait de l'ocre jaune ou rouge<sup>(2)</sup> avec quelques parties de composés d'argent ou de cuivre qui pouvaient eux-mêmes être unis afin d'obtenir un effet intermédiaire. On délayait cette composition dans l'eau ou dans le vinaigre, de façon à pouvoir y tremper facilement un pinceau et l'on traçait alors le dessin sur l'émail cuit de la pièce que l'on voulait décorer. L'ocre chargée d'argent ou de cuivre se déposait à la surface, et l'eau ou le vinaigre qui servait de véhicule séchait rapidement.

Lorsque le décorateur avait terminé son travail, le dessin apparaissait en traits plus ou moins épais, d'un aspect terreux dû à la présence de la substance ocreuse. Cette substance pouvait disparaître par simple frottement du doigt, car les argiles ocreuses adhèrent faiblement à la surface des pièces céramiques recouvertes d'une composition vitreuse, à la condition, toutefois, que la température du four ne soit pas trop élevée. Le décorateur pouvait ensuite ajouter des détails à ses décors par un moyen d'exécution facile : il lui suffisait de prendre une pointe en acier ou en os pour inciser dans la matière ocreuse des traits excessivement fins

<sup>(1)</sup> Un manuscrit datant du xviii<sup>e</sup> siècle, appartenant au British Museum (Egerton, n<sup>o</sup> 507, M. S., fol. 102), cité par Juan F. Riano dans son livre *Arts in Spain*, nous renseigne sur les matières employées à cette époque, en Espagne, pour faire des reflets métalliques. Ce document est très précieux, parce qu'il nous fait connaître une formule dont la tradition, plusieurs fois séculaire, remonte à la domination des Maures.

« Cinq ingrédients entrent dans la composition de la couleur d'or : le cuivre, qui est d'autant meilleur qu'il est vieux, l'argent, aussi vieux que possible, le soufre, l'ocre rouge et du vinaigre fort, qui sont mélangés de la façon suivante :

- « 3 onces de cuivre
- « 12 onces d'ocre rouge
- « 1 peseta d'argent
- « 3 onces de soufre
- « 1/4 once de vinaigre. »

(F. RIANO, *Arts in Spain*, 1879, p. 150.)

<sup>(2)</sup> L'ocre est encore employée de nos jours dans la technique des reflets métalliques, G. VOÛT, *La porcelaine*, p. 221; Th. DECK, *La faïence*, p. 233.

(pl. A, fig. 4), de manière à découvrir le fond. Le travail du décorateur s'assimilait ainsi au travail du graveur. Il est curieux de constater, à ce sujet, que l'emploi des incisions découvrant le fond des pièces avait déjà été en usage chez les céramistes grecs<sup>(1)</sup>. Il nous est impossible d'affirmer si cette renaissance d'une technique ancienne est une survivance ou bien la découverte d'un ouvrier ingénieux. Au reste, ce rapprochement entre les deux céramiques s'arrête là, puisque les potiers grecs n'ont jamais employé la technique des reflets métalliques dessinés. La faible adhérence de la substance ocreuse nécessitait de grandes précautions pour le transport du four des pièces décorées par ce procédé.

Lorsque celui-ci était rempli, on murait sa porte, et la cuisson commençait. Elle devait se faire à une température assez faible, au commencement du rouge sombre, de telle sorte que l'enduit vitreux ne fit que se ramollir. Au moment précis où le cuiseur arrivait à ce point de chauffe, il devait transformer l'atmosphère oxydante de son four en une atmosphère réductrice<sup>(2)</sup> dont le rôle était d'amener à l'état de métal les composés de cuivre ou d'argent contenus dans la matière ocreuse : des particules de ces métaux se déposaient alors sur l'enduit vitreux exactement à la place des dessins exécutés avec le mélange cité plus haut. On cessait alors la cuisson et l'on attendait le refroidissement qui était rapide, étant donné que la température de cuisson était peu élevée. Au bout de cinq à six heures, on pouvait ouvrir le four sans inconvénient : les pièces étaient encore chaudes, mais ne risquaient aucune fêlure au contact de l'air froid en raison de la composition logique de leur pâte. On les débarrassait alors par frottement de la couche ocreuse que nous appellerons une *gangue* (pl. A, fig. 5 et planche en couleurs 1) à cause de la ressemblance qu'elle offre avec les matières impures qui accompagnent toujours un métal lors de sa réduction.

Lorsque la cuisson avait été réussie, les reflets métalliques aux tons chatoyants, ressemblant à des pierreries enchâssées dans des ors rouges, jaunes ou verts, se montraient dans toute leur splendeur. Mais, parfois, l'atmosphère était restée oxydante malgré les efforts du cuiseur; alors, nul reflet n'apparaissait. Dans ce cas, l'enduit vitreux ne gardait pas même la trace du décor qui avait coûté tant

<sup>(1)</sup> Ed. POTTIER, *Catalogue des vases grecs du Louvre*, t. II, p. 429 et t. III, p. 673.

<sup>(2)</sup> L'atmosphère réductrice est le milieu dans lequel les carbures dominent et ont une action prépondérante; par contre, l'atmosphère oxydante est caractérisée par un excès d'oxygène dont l'action est l'opposé des carbures.

Les résultats obtenus en céramique par l'emploi de l'une ou de l'autre atmosphère sont forcément très différents : avec la première, si l'on emploie, par exemple, comme colorant, du cuivre, on obtiendra une tonalité d'un rouge plus ou moins vif; avec la seconde, au contraire, la tonalité sera verte ou bleue.

de peine à dessiner. Quelquefois, au contraire, la cuisson avait été trop forte : la gangue ocreuse avait alors pénétré dans l'émail qui s'était ramolli; elle s'était unie à lui, de telle sorte que tous les efforts faits pour l'enlever étaient inutiles. Une matière terreuse, de couleur brun rougeâtre, prenait la place des reflets que le céramiste aurait voulu si purs et si éclatants!

Dans le premier cas, si le reflet n'apparaissait pas après l'enlèvement de la gangue ocreuse, on pouvait soumettre la pièce à une nouvelle cuisson, dans une atmosphère plus propice, et le reflet devenait alors visible, mais demeurait faible en raison de l'absence de la gangue productrice de particules métalliques. Aussi, pour obtenir un reflet plus fort, il suffisait de recouvrir le dessin d'une nouvelle couche ocreuse. On remettait alors la pièce au four pour la troisième fois, et le reflet se trouvait ainsi renforcé, si la cuisson était réussie.

Mais dans le cas où la gangue ocreuse s'était collée à l'émail, la pièce était irrémédiablement perdue; elle devenait ce que l'on appelle un loup et devait être mise au rebut<sup>(1)</sup>.

Grâce à des recherches méthodiques, il nous a été facile de relever la trace de toutes les opérations dont nous venons de parler dans la fabrication des céramiques à reflets métalliques de Fustât. Nous avons retrouvé, en effet, des déchets nombreux, preuves d'une fabrication intensive (planche en couleurs 1). Certaines pièces ont dû se casser durant la cuisson, car sur différents fragments la gangue ocreuse n'adhère que faiblement et est même enlevée par endroits (planche en couleurs 1, pl. XVII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup> et pl. XX, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). Le céramiste avait voulu, sans doute, vérifier si le reflet était bien venu; mais, une fois sa curiosité satisfaite, il avait jeté les débris de la pièce, sans enlever complètement l'enduit ocreux.

D'autres pièces ont reçu un coup de feu et la gangue s'est unie à l'émail. Les tessons provenant de ces déchets présentent souvent une partie moins cuite où le reflet apparaît; l'opposition qui en résulte est des plus significatives.

D'autres fragments montrent que le céramiste avait voulu renforcer les reflets en recouvrant le lustre mal venu une première fois par une nouvelle couche d'ocre alliée à du métal, car le nouveau contour du dessin ne correspond pas à l'ancien; il le dépasse toujours un peu, et toute la partie nouvelle qui se trouve en dehors du contour primitif se distingue par une couleur différente du reste du décor.

Il arrivait aussi qu'en remettant une pièce au four, le céramiste égyptien

<sup>(1)</sup> La vitrine du Musée arabe du Caire réservée à la technique contient de nombreux spécimens de ces malfaçons.

omettait de la nettoyer suffisamment : les poussières ocreuses chargées d'oxyde de cuivre ou d'argent se réduisaient alors partout où elles se trouvaient et formaient une sorte d'auréole autour des décors.

Les tâtonnements et les difficultés inhérents à la technique des reflets métalliques nous sont révélés par ce graffite œuvre d'un céramiste de Fustât sur un fragment de faïence : « J'ai réussi ! » (pl. A, fig. 6). Tel est le cri de triomphe qu'il a fixé, au moyen du procédé du reflet, sur l'émail d'un tesson. Ce fragment n'était sans doute qu'une montre<sup>(1)</sup>, c'est-à-dire un essai qu'il supposait devoir être le dernier; plusieurs fois il avait remis d'autres fragments de faïence recouverts d'ocre mélangée à du cuivre ou à de l'argent et les résultats avaient peut-être été de plus en plus concluants. Ce dernier essai était évidemment celui sur lequel il fondait le plus d'espoir; il avait le pressentiment qu'il touchait enfin au but, et, par avance, il clamait sa victoire!

Ce n'est pas sans émotion que l'on étudie tous ces déchets, qui dénoncent les accidents survenus au cours du travail des anciens potiers de Fustât, et, de la sorte, la vie laborieuse de ces artisans apparaît avec une telle puissance de réalité, qu'il semble que leur œuvre ne date que d'hier et que leur travail n'a pas été interrompu, malgré le nombre de siècles qui nous sépare d'eux.

L'emploi du second procédé, *le décor sous couverte* (pl. A, fig. 7), n'apparaît seulement qu'au XI<sup>e</sup> siècle (pl. XXX et XXXI). Il suffisait d'exécuter le dessin sur la pâte crue de la pièce que l'on voulait décorer, avec une composition où il entraient un peu de la pâte délayée dans l'eau et un oxyde métallique réduit en poudre fine. On changeait d'oxyde suivant le ton qu'on voulait obtenir : le manganèse donnait un violet noirâtre, le cobalt un ton indigo, le cuivre un vert bleuâtre. Après l'avoir décorée, on recouvrait la pièce, après une première cuisson, avec une couche très mince d'un enduit vitreux translucide appelé couverte, en la trempant dans un bain tenant en suspension cette matière qui avait été pulvérisée auparavant dans un mortier (pl. A, fig. 8). La couverte fondait au four, en développant les couleurs des oxydes métalliques. Le décor retenu par la pâte auquel il était uni, restait en place, tandis que le flux vitreux s'étalait sous l'influence de la chaleur, au point que parfois il coulait jusqu'au pied du vase. Ce dernier résultat était d'ailleurs tellement prévu par les céramistes de Fustât, qu'ils ne trempaient parfois l'extérieur de leurs pièces qu'en partie, laissant deux à trois doigts de champ aux coulures qui pouvaient se produire. Aussi, les pièces

<sup>(1)</sup> Les montres sont des fragments de céramique de même nature que les poteries à cuivre; on les retire avant la fin de la cuisson pour les examiner avec attention. L'état dans lequel sont ces pièces fait connaître assez exactement l'état des pièces placées dans le four.

qui ont subi moins de feu montrent extérieurement la pâte de leur partie inférieure complètement dénudée. Ils employèrent aussi un autre procédé tout proche du précédent. Au lieu de peindre sur la pâte des pièces, ils ont creusé cette pâte de sillons plus ou moins larges correspondant aux lignes qu'ils désiraient donner à leur composition (pl. A, fig. 9). Comme pour le décor peint, le décor gravé était trempé en dernier lieu dans la couverte; celle-ci, au moment de la cuisson, s'accumulait dans les creux de la gravure dont elle accusait ainsi le dessin, surtout lorsqu'elle était colorée : les flux vitreux prennent, en effet, des teintes d'autant plus foncées qu'ils se trouvent en épaisseur.

Certaines céramiques très anciennes de la Chine, de couleur crème ou de couleur céladon, offrent des dessins très variés, obtenus également par ce moyen.

En France, on a donné à cette technique, plus perfectionnée, il est vrai, le nom bien significatif de procédé d'émaux ombrants, en raison du ton sombre que les émaux possèdent dans les déclivités plus ou moins fortes que l'artiste a creusées dans la pâte des pièces. La fabrique de Rubelles, près Melun (Seine-et-Marne), a produit dans ce genre, au siècle dernier, des assiettes et des plaques de faïence fine<sup>(1)</sup>.

Les vases décorés avec des reliefs étaient, eux aussi, trempés dans la couverte qui accusait les reliefs, au lieu d'accuser les creux, comme dans le cas précédent (pl. LXI).

La couverte vitreuse, parfois opacifiée par l'étain, employée par les céramistes de Fustât a certainement changé de composition suivant les ateliers et, aussi, suivant les époques. Il est à remarquer qu'elle est devenue de plus en plus fluide en se rapprochant des temps modernes. Au xiv<sup>e</sup> siècle, surtout, de véritables culots de matière vitrifiée s'accumulent au fond des bols et leur décor semble ainsi se trouver sous une épaisse couche d'eau limpide. Quant au pied des pièces, il est recouvert de lourdes gouttes qui donnent à cet art de la céramique, déjà si prenant, une note pittoresque et vivante.

Il arrive aussi que certaines pièces portent la trace d'un arrachement très prononcé, parce que la couverte dut couler sur le support de la pièce et le fixer au pied de cette pièce.

La composition de la couverte était assez alcaline pour se colorer en bleu, plus ou moins verdâtre, quand elle contenait du cuivre. Son degré de cuisson oscillait entre 800 et 900 degrés. A une température plus élevée, la pâte eût subi un commencement de ramollissement qui aurait déformé les pièces : au reste,

<sup>(1)</sup> Alex. BRONGNIART, *Traité des Arts céramiques*, t. I, 1894, p. 693.

cet accident arrivait fréquemment, comme le montrent les lousps, parfois importants, conservés au Musée arabe du Caire.

Les oxydes métalliques qui étaient employés pour le décor sous couverte ou pour colorer la couverte elle-même sont les suivants :

l'oxyde de cuivre pour le bleu ou pour le vert;  
 les oxydes d'antimoine et de plomb pour le jaune;  
 le bioxyde de manganèse pour le violet et pour le noir;  
 le grès ferrugineux ou l'ocre pour le rouge;  
 les battitures de fer pour le noir et le jaune verdâtre;  
 l'oxyde d'étain pour le blanc.

C'est avec cette palette assez réduite que les potiers de Fustât réalisèrent une gamme de couleurs si puissante et si riche, qu'elle a été rarement dépassée.

Ces genres de fabrication ne furent pas, néanmoins, les seules en usage. En effet, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, les potiers se sont servis d'un vernis plombé recouvrant une terre argilo-sableuse colorée en rouge par le fer. Pour ce genre de céramique, ils ne peignaient pas le décor, mais ils le gravaient (pl. A, fig. 12). Un engobe<sup>(1)</sup> blanc argilo-calcaire était souvent employé afin de masquer la couleur de la pâte qui, néanmoins, apparaissait parfois, servant de fond au décor. Quand le vernis n'était pas coloré par un oxyde métallique, le décor se détachait en ton crème sur le fond brun rougeâtre; par contre, quand il tenait en suspension du cuivre en petite quantité, le décor se détachait en vert frais sur le même fond, qui prenait alors, de son côté, une teinte plus brune en raison de cet appoint nouveau de couleur.

Cette technique a été très employée pour les pièces dont les centres sont occupés par des blasons (pl. XLIX).

Quelques poteries non gravées sont recouvertes du même vernis plombé coloré par du cuivre et parfois par du manganèse; des décors obtenus au moyen d'engobes épais ornent quelques-unes d'entre elles (pl. LII).

Lorsque les pièces avaient été recouvertes de leur enduit vitreux, elles étaient portées au four.

Ce fut en 1913<sup>(2)</sup>, dans le voisinage du tombeau du shaiikh Abul-Su'ūd, que l'on trouva un petit four datant du XIV<sup>e</sup> siècle et ayant servi à la cuisson de pièces recouvertes d'un enduit vitreux. Ce four était en ruine (pl. B, fig. 22),

<sup>(1)</sup> Les engobes sont des terres ayant une couleur propre ou artificielle que l'on applique sur la pâte des poteries afin d'en masquer la couleur.

<sup>(2)</sup> Un compte rendu de cette découverte a paru dans le *Bulletin de l'Institut égyptien*, 5<sup>e</sup> série, t. VIII, p. 223 à 245.

| Figure 31

mais beaucoup moins cependant que la plupart de ceux dont il avait repéré l'emplacement; nous avons pu néanmoins en faire la reconstitution et fixer certains points essentiels de technique.

Il mesurait 1 m. 65 de long sur 1 m. 50 de large; quant à la hauteur, la voûte étant totalement écroulée, il ne nous a pas été possible de l'évaluer avec certitude. En tout cas nous supposons, d'après les dimensions des assises qui étaient intactes, que cette hauteur était de 2 m. 40 à 2 m. 50 environ.

Ce four était flanqué d'un petit alandier<sup>(1)</sup> communiquant avec le foyer proprement dit (*a*). Ce foyer, en forme de creuset renversé, était séparé de la chambre de cuisson (*b*) par une sorte de voûte percée d'un seul trou central (*c*) livrant passage aux flammes. La partie supérieure de cette voûte, disposée en plan horizontal circulaire, servait de base ou sole (*d*) aux piles d'objets destinés à la cuisson (*e*). La voûte supérieure devait elle-même être percée d'une ou plusieurs ouvertures destinées à laisser passer les produits de la combustion (*f*). L'absence de cheminées apparentes dans les fours modernes des environs de la mosquée de 'Amr induit à penser que les fours anciens n'en possédaient pas non plus.

Les déchets, provenant des accidents de cuisson, confirment les dispositions que nous venons de décrire : ces déchets sont, en effet, toujours trop cuits d'un côté seulement (pl. B, fig. 13 et 13<sup>a</sup>), ce qui indique qu'ils provenaient de pièces dont les piles étaient placées trop près de l'unique carneau<sup>(2)</sup> du four.

Ce four était construit au moyen de petites briques plates, faites d'une argile réfractaire, puisqu'elles ont résisté à l'action violente des flammes. Les cendres provenant du combustible employé s'étaient liquéfiées à la surface de ces briques, de telle façon que cette surface avait fini par être entièrement recouverte d'un vernis épais.

Afin de donner plus d'épaisseur aux parois du four et pour empêcher le rayonnement de la chaleur, les céramistes se sont servis de tessons provenant de pièces de rebut dont ils recouvrirent extérieurement les briques au moyen d'un mortier argileux.

Les alentours de ce petit four étaient, au moment de sa découverte, jonchés d'objets ayant servi à l'enfournement et de tessons qui provenaient des pièces de rebut, pièces dont les décors s'apparentaient à ceux de la céramique du XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>(1)</sup> On nomme alandier, l'ouverture placée au bas et en avant du four par laquelle on charge le combustible.

<sup>(2)</sup> Les carneaux sont des ouvertures placées à espaces réguliers dans la voûte du four qui sépare le foyer de la chambre de cuisson; ces ouvertures sont faites pour laisser un passage aux flammes.

Le matériel d'enfournement se composait :

1° De trépieds que l'on emploie encore de nos jours dans le monde entier et que l'on appelle d'une façon générale des colifichets<sup>(1)</sup>. Un nombre considérable de ces trépieds (pl. B, fig. 17) a été trouvé sur l'emplacement de Fustât; ils servaient à isoler les pièces les unes des autres et à supporter leur pied de telle sorte que l'émail ne puisse les faire adhérer qu'en trois points. Nous avons trouvé des fonds de pièces qui portaient encore des trépieds collés par l'émail (pl. B, fig. 14 et 15).

2° Des colonnettes de terre cuite, de dimensions variées, destinées à supporter les pièces au cours de la cuisson (pl. B, fig. 16). Grâce à ces colonnettes, les piles d'enfournement pouvaient être égalisées; elles permettaient ainsi de combler tous les vides et, de la sorte, le tirage était mieux réglé. On a observé, en effet, que les cuissons des poteries réussissaient beaucoup mieux lorsque l'enfournement était régulier. Bon nombre de ces petites colonnes sont recouvertes de composés vitreux ayant coulé du pied des pièces qu'elles soutenaient. Des trépieds adhéraient encore à ces colonnettes que l'enduit vitreux trop fluide avait collé à leur sommet (pl. B, fig. 16<sup>a</sup>).

Afin de les empêcher de glisser, les potiers avaient placé ces trépieds, au moment de l'enfournement, sur des coussinets formés de terre argileuse convenablement dégraissée avec du sable. Ils plaçaient parfois directement le vase sur les petites colonnes, car plusieurs d'entre elles portent encore la trace de pieds ayant appartenu à des vases dont l'enduit vitreux avait coulé sur le support. Des coussinets d'argile fixaient souvent le vase sur la colonnette, sans le secours de trépieds.

3° Des anneaux de terre cuite, qui servaient à exhausser les colonnettes dans certains cas (pl. B, fig. 17<sup>a</sup>).

On pourrait s'étonner qu'il n'ait été rien retrouvé qui fût destiné à protéger les pièces de la flamme et des cendres, dans le genre des cazettes<sup>(2)</sup> et des mouffes<sup>(3)</sup>. De simples plaques en terre réfractaire n'ont même pas été signalées par les fouilleurs. Cela prouve, d'une façon certaine, que la cuisson se faisait à feu nu.

Le procédé de la cuisson à feu nu n'est plus employé aujourd'hui que pour

(1) SALVETAT, *Leçons de céramique*, t. II, p. 221, fig. 334.

(2) On appelle cazettes des sortes de boîtes rondes, en argile réfractaire, dans lesquelles sont placés les objets destinés à la cuisson.

(3) On appelle moufle, une chambre de cuisson dans laquelle les objets sont entièrement à l'abri des flammes et des cendres.

les poteries mates, pour les poteries communes vernissées au plomb, et aussi pour les grès communs vernissés au sel marin. Il offre certainement des difficultés très grandes dans la conduite du feu : les céramistes arabes étaient donc d'une habileté remarquable.

Cependant, il existe une exception à cette règle, en ce qui concerne la cuisson des perles destinées à faire des colliers, dont la belle tonalité bleue rappelle celle des répondants de l'ancienne Égypte (pl. B, fig. 18). Ces perles étaient placées, pour la cuisson côte à côte, dans une masse de terre à pâte très siliceuse où elles se trouvaient isolées les unes des autres. De petits fragments de silex mélangés à cette pâte leur servaient de support. Des lours de cette fabrication spéciale nous sont restés, comme le montre la figure 19 de la planche B. Cette technique était évidemment une survivance de l'époque pharaonique; mais, comme elle fut peu utilisée, nous ne nous étendrons pas longuement à son sujet : qu'il nous suffise de dire que la pâte employée était très siliceuse et que le vernis qui la recouvrait était alcalino-terreux, comme le prouve la superbe tonalité bleue que lui donne l'oxyde de cuivre.

En dehors du matériel de ce four il fut trouvé, en outre, des montres ayant servi aux potiers. Une de ces montres (pl. B, fig. 20), d'une coloration bleu turquoise, est percée d'un trou permettant d'y introduire une tige de fer appelée ringard; elle est encore fixée à un coussinet d'argile qui la maintenait verticalement. Trois autres montres ont servi à la technique des reflets métalliques (pl. B, fig. 21). Ce sont des tessons recouverts de quelques taches rapidement mises au pinceau sur l'émail cuit, taches qui indiquaient au céramiste l'intensité plus ou moins grande du reflet au cours de la cuisson. Il lui suffisait, pour juger cette intensité, de retirer les montres de temps en temps et de les remettre au four quand le résultat n'était pas jugé satisfaisant.

De nombreux amas de cendres blanches, très fines, provenant sans aucun doute de la combustion des matières employées pour la cuisson des poteries, ont été trouvées à l'intérieur et autour du four. Le combustible employé pouvait être des tiges d'alfa, de riz ou de roseaux<sup>(1)</sup>, ou même des débris de bois d'industrie. Un auteur du moyen âge, Ibn al-Ikhwa, qui vivait au XII<sup>e</sup> siècle, nous a fourni, à ce sujet, le renseignement suivant dans son ouvrage intitulé *Al-Hisba* ou « contrôle des marchés » :

« Il (l'inspecteur de la corporation des potiers) pourra leur imposer de ne se servir, pour cuire, ni d'excréments, ni d'aucun genre d'ordures, cela étant

<sup>(1)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 93.

impur; ils devront se servir de tiges d'alfa ou bien, encore, de tiges de riz et des matières analogues.»

Et, d'autre part, Maḳrīzī signale un décret de Saladin abolissant les droits perçus à Dār al-Tuffāḥ pour l'entrée à Fustaṭ des combustibles Ḥalfā' et Sarkīn (combustible formé d'excréments pétris et séchés), dont le montant s'élevait annuellement à 35 dinars<sup>(1)</sup>.

Il n'est pas impossible que les céramistes arabes aient employé également du bois ou du moins des débris de bois d'industrie, car Ibn Mammāṭī, qui vivait sous les derniers Califes fatimides, s'exprime ainsi dans son livre intitulé *Ḳawānīn al-Dawāwīn* (Règlements de l'Administration égyptienne)<sup>(2)</sup> :

« Les forêts de la Haute-Égypte sont situées dans la province de Bahnasā, à Saḡ Rashīn, à Minbāl et à Astal; d'autres se trouvent dans la province d'al-Ashmūnain, d'autres dans celle d'Asyūt, d'autres dans celle d'Aḫmīm et d'autres, enfin, dans celle de Ḳūṣ . . . . .

« Les gardes forestiers s'engagent habituellement, par écrit, à ne pas laisser abattre les arbres qui conviennent comme bois de construction pour la flotte.

« Ils doivent permettre seulement de couper les branches cassées et, en général, le bois ne pouvant servir que comme combustible.

« L'Administration des forêts vend ordinairement sur place le bois à brûler. »

Ces forêts n'existent plus aujourd'hui. Elles disparurent vers le XIV<sup>e</sup> siècle. L'essence d'arbre qui dominait était le *sanṭ* ou acacia.

La découverte, en 1923, d'un second four datant également du XIV<sup>e</sup> siècle, nous a démontré que, suivant leurs fabrications, les céramistes arabes transformaient avec adresse leurs méthodes de travail. C'est ainsi que ce second four, qui était d'une exiguïté remarquable, car il ne mesure que 0 m. 80 de large sur 1 mètre de long et sur 1 m. 25 de haut, ne possédait pas les particularités du premier, parce qu'il semblait avoir été destiné à la cuisson spéciale des imitations de céladon de Chine. C'est ainsi qu'il ne comportait pas de sole circulaire séparant la chambre de cuisson du foyer. Les pièces étaient placées sur des colonnettes et se trouvaient de la sorte au milieu même du foyer. Cette disposition permettait de cuire la pâte des pièces à une température très élevée afin d'en faire une sorte de grès<sup>(3)</sup> semblable à la pâte des céladons chinois. Les nombreux

<sup>(1)</sup> MAḲRĪZĪ, éd. WIET, t. II, p. 84. — Cette traduction est très douteuse : elle a été faite sur l'édition de Būlāḳ (I, p. 104), mais les mss de Maḳrīzī ne correspondent pas à ce texte. — G. W.

<sup>(2)</sup> *Les forêts en Égypte et leur administration au moyen âge*. Communication faite à l'Institut égyptien dans la séance du 4 mai 1900, par Aly Bey Bahgat.

<sup>(3)</sup> Céramique opaque, vitrifiée, imperméable.

débris d'imitations de céladon trouvés autour de ce four justifient sa destination. Son alandier mesurait 1 m. 40 environ de longueur et était encore rempli de cendres lors de sa découverte. La forme générale de ce petit four était celle d'une cloche et l'alandier, placé en avant, donnait l'impression d'une petite canalisation.

On trouve à Fustât beaucoup de vestiges de fours. On pourra se rendre compte de leur emplacement en consultant le plan ci-dessous, p. 31<sup>(1)</sup>.

Il reste maintenant à déterminer la provenance des matières entrant dans la composition des émaux et des colorants.

Pour les émaux, les alcalis à base de soude ou de potasse se trouvent abondamment en Égypte (natron, cendres végétales). Le sable y est en grande abondance. La chaux et bon nombre de matières terreuses pouvant être incorporées dans les flux vitreux s'y trouvent également.

Les composés du plomb y sont rares; cependant, on a trouvé du plomb dans des tombes de l'âge préhistorique, sous forme de figurines et de petits objets. Ce métal provenait probablement de Syrie<sup>(2)</sup>. Au xv<sup>e</sup> siècle avant J.-C., Tarkundaros, roi hittite, envoya en présent au pharaon Amenophis III 20 maneh d'or et 100 sicles de plomb (600 grammes)<sup>(3)</sup>. Le plomb, à ce moment, était donc une matière aussi rare et aussi précieuse que l'or; et pourtant le sulfure de plomb (galène) n'était pas ignoré des anciens Égyptiens, puisqu'on en trouve dans des étuis à collyre placés auprès des momies<sup>(4)</sup>. Tout porte à croire que les mines de galène du Jabal Rušāš, sur les côtes de la mer Rouge, n'ont été exploitées que récemment et qu'elles n'ont servi qu'à la production du métal<sup>(5)</sup>.

L'étain fut importé en Égypte de tout temps<sup>(6)</sup>. Au ix<sup>e</sup> siècle, il venait probablement de Kalah, dans la presqu'île de Malacca. Kalah était, à cette époque, une sorte de colonie musulmane possédant un entrepôt très important. C'était là

<sup>(1)</sup> Plan exécuté par Hasan Hawary.

<sup>(2)</sup> Flinders PETRIE, *Les arts et métiers de l'ancienne Égypte*, traduction de Jean CAPART, p. 121; J. CAPART, *Origines de l'Art en Égypte*, p. 159, 183; DÉCHELETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique*, t. II, p. 366.

<sup>(3)</sup> Prof. SAYCE, *Les tablettes cunéiformes de Tell el Amarna*, *Revue archéologique*, juillet-décembre 1889, p. 399.

<sup>(4)</sup> J. DE MORGAN, *Fouilles à Dahchour*, p. 154.

<sup>(5)</sup> J. BARTHOUX, *Les jards, pommades et couleurs dans l'antiquité*, Congrès international de Géographie (Le Caire, 1925), t. IV, p. 261.

<sup>(6)</sup> Entre autres droits abolis par Saladin, il y eut ceux qui étaient perçus à Fustât pour l'entrée des soies, du cuivre, de l'étain et du corail. Le montant de ces droits s'élevait à 5193 dinars (pièces d'or). MAKRIZI, éd. WIET, t. II, p. 82.

que l'on trouvait tous les produits de l'Inde ainsi que ceux de la Chine, et, de plus, dans les environs mêmes de la ville, l'étain qui lui doit le nom qu'il porte en arabe, *kalāṣ* (1).

L'antimoine et le cobalt, ne se trouvant pas en Égypte, durent être importés par la Perse.

Le cuivre pouvait venir du Soudan (2), de Chypre, de la Perse, du Caucase et aussi du Sinaï, dont les minerais, d'un rendement assez faible, ont été cependant exploités autrefois (3). On trouve également des pyrites cuivreuses du côté d'Assouan. Les environs de Baram donnent aussi du cuivre en quantités notables.

L'Égypte ne possède aucun minerai d'argent, et cependant l'argent a été employé dans la fabrication des reflets métalliques. Tout porte à croire que ce métal venait du Soudan.

La pyrolusite (oxyde de manganèse) est très abondante au mont Sinaï, au voisinage du *Wādī Baba* où elle a été exploitée à toutes les époques (4).

Le fer, à l'état d'ocre ou de grès ferrugineux, est très commun en Égypte; de plus, la limonite et l'hématite se trouvent au mont Sinaï (5).

Il est certain que les potiers de Fustāt ont ignoré l'emploi du chrome, du nickel, de l'iridium et du titane, qui ont pris une si grande importance dans le décor de la céramique moderne. Par contre, ils ont tiré un si bon parti des rares oxydes qui étaient à leur disposition, que leur céramique possède un aspect bien plus riche que la céramique moderne, qui dispose cependant de matériaux beaucoup plus nombreux.

Ils ont eu, en effet, le mérite de découvrir une gamme de tons lumineux que la Chine elle-même n'a pas toujours égalée. Leurs bleu turquoise qui se développent dans une couverte aux coulées grasses sont d'un éclat incomparable. Leurs verts de cuivre, leurs violets de manganèse, leurs bleus de cobalt, leurs verts provenant du mélange du cuivre et de l'antimoine ont une intensité de couleur et une luminosité qui est le propre des pierres précieuses (planches en couleurs 3, 4, 6 et 7).

Ils triomphent également dans les nuances si délicates des gris bleu, des

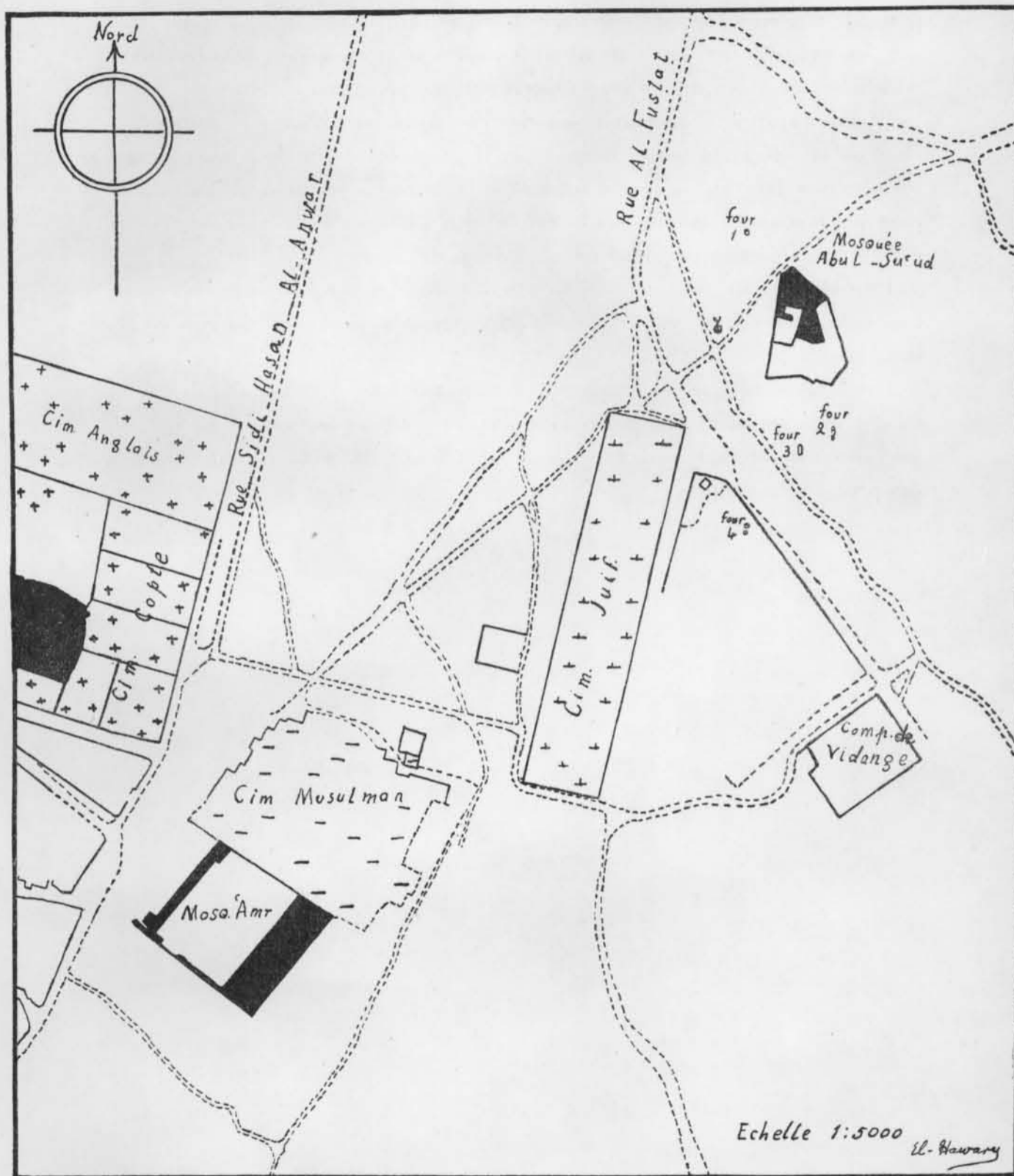
(1) HUART, *Histoire des Arabes*, t. II, p. 103.

(2) PANCKOUCKE, *op. cit.*, t. XXI, p. 117.

(3) FLINDERS PETRIE, *op. cit.*, p. 117; J. BARTHOUX, *op. cit.*, p. 261.

(4) J. COUYAT-BARTHOUX, Extrait du *Bulletin de la Société française de Minéralogie*, t. XXXV, décembre 1912, p. 4.

(5) Nous devons à l'amabilité du D<sup>r</sup> Hume, Directeur du *Geological Survey of Egypt*, la plupart des renseignements concernant les gisements dont nous venons de parler; nous tenons à lui exprimer ici notre profonde gratitude.



Emplacement de fours à potier autour d'Abul-Su'ud.

gris vert et des gris ardoise. La tonalité noire les a tentés au XIII<sup>e</sup> siècle, un noir profond, mis en valeur par une couverte d'une matière idéale. A la même époque, un rouge de fer, aux tons vibrants, leur a servi également dans les décors où le noir et le bleu indigo leur apportaient un appoint important.

Il peut paraître inconcevable que des céramistes si consommés n'aient pas employé la coloration rouge obtenue par le protoxyde de cuivre. Quelques tessons trouvés dans les parages d'anciens fours montrent qu'ils n'ont pas ignoré cette production céramique; mais c'est en vain que nous avons cherché des pièces entières décorées par des émaux au rouge de cuivre.

Peut-être devons-nous attribuer la non-utilisation de cette technique à l'incertitude de ses résultats, car les Chinois eux-mêmes n'en ont pas toujours été les maîtres.

Il semble donc que les céramistes musulmans n'aient rien voulu devoir au hasard des cuissons. Aussi leurs productions se distinguent-elles toujours par une puissance et un caractère que seule peut donner la certitude dans l'emploi des procédés techniques.

## ORIGINES

### DE LA

## TECHNIQUE DES REFLETS MÉTALLIQUES.

En arrivant sur la terre d'Égypte, les Arabes trouvèrent deux fabrications céramiques distinctes : l'une continuait la tradition, bien amoindrie, il est vrai, des céramiques siliceuses à vernis alcalino-terreux coloré en bleu par le cuivre; l'autre comprenait des céramiques argileuses non vernissées, décorées sur engobe ou sans emploi d'engobe<sup>(1)</sup>.

La première fabrication ne prit aucun développement au début de leur domination : des perles assez grossièrement travaillées (pl. B, fig. 18) sont les seuls objets que les potiers égyptiens continuèrent à fabriquer. Mais il faut dire que s'ils négligèrent les produits appartenant à cette technique, ils apprirent néanmoins bon nombre de recettes en les œuvrant; c'est ainsi qu'il est certain que le bleu turquoise de leur céramique de l'époque fatimide est le rejeton du bleu pur de leurs grosses perles barbares.

La seconde fabrication, qui ne comportait pas d'enduit vitreux, ne pouvait convenir à leur soif de luxe et à leur idéal de beauté. Revêtir la terre d'un somptueux manteau d'émail, la préservant et l'embellissant tout à la fois, fut leur premier souci. Ils se servirent sans doute de formules usitées par les verriers coptes qu'ils transformèrent habilement pour les appliquer à la céramique, car, seul, parmi les arts du feu, l'art de la verrerie avait gardé en Égypte, jusqu'à l'arrivée des Arabes, une supériorité marquée<sup>(2)</sup>. Il est, en effet, curieux de constater que les céramistes égyptiens firent tout aussi bien des reflets métalliques sur l'émail de leurs faïences que sur le verre de leurs flacons<sup>(3)</sup>. L'identité des deux matières, émail et verre, ne peut donc faire aucun doute.

<sup>(1)</sup> Cette dernière céramique, appelée *céramique copte*, n'a pas encore été étudiée scientifiquement et ne mérite pas l'ostracisme où on la tient. Elle n'est pas toujours barbare : ses formes ont parfois la pureté des formes grecques et ses décors évoquent souvent les ordonnances hellénistiques et rappellent même les motifs créto-mycéniens (voir à ce sujet la planche LI du tome IV du livre de J. E. QUIBELL, *Excavations at Saqqara. The Monastery of Apa Jeremias*).

<sup>(2)</sup> G. MIGEON, *L'Orient musulman, Musée du Louvre*, p. 9; D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 32.

Le Musée égyptien du Caire est très riche en productions de verrerie copte.

<sup>(3)</sup> Musée arabe du Caire — Vitrines des verreries.

L'analyse chimique vient, de son côté, montrer la parenté évidente qu'il y a entre certains verres que l'on fabrique encore aujourd'hui et cet émail.

ÉMAIL ARABE <sup>(1)</sup> .		VERRE DE BOHÈME (GOBELETERIE) <sup>(2)</sup> .	
Silice.....	72.33	Silice.....	76.0
Alumine.....	0.91	Alumine.....	0.5
Chaux.....	7.26	Chaux.....	5.5
Magnésie.....	1.40	Potasse.....	18.0
Oxyde de fer.....	2.86	Soude.....	"
Potasse.....	10.53		
Soude.....	2.18		

La découverte des reflets métalliques à l'argent et au cuivre dessinés sur l'enduit vitreux des faïences fut la trouvaille géniale de ceux qui devaient être les ancêtres des chimistes modernes. Aucune trace de cette invention n'existe, en effet, dans la céramique de l'ancienne Égypte : elle fut certainement l'œuvre d'alchimistes en quête de cette pierre philosophale qui, d'après eux, devait engendrer l'or<sup>(3)</sup>. Car, il est certain que les anciens ont cru, de bonne foi, à la transmutation du cuivre en or quand ils faisaient des reflets métalliques, pour cette raison que le cuivre ainsi employé devient inattaquable aux acides, même bouillants, et qu'il ne s'altère jamais à l'air<sup>(4)</sup>, comme s'il était un produit à base d'or.

L'explication de ce fait est la suivante : le métal s'incorpore si bien à son support, qu'il se trouve protégé par une mince couche de matière vitreuse, à la façon d'un objet précieux qui serait sous une glace<sup>(4)</sup>.

Nous avons la preuve que les anciens s'imaginaient faire de l'or en employant la technique des reflets métalliques, puisqu'au XIII<sup>e</sup> siècle Idrīsī<sup>(5)</sup> mentionne une manufacture de poteries dorées à Calatayud, et qu'au XIV<sup>e</sup> siècle, Ibn Baṭṭūṭa<sup>(6)</sup> écrivait : « On fabrique à Malaga la belle poterie ou porcelaine dorée ».

La conquête de l'Égypte par les Musulmans avait mis ces derniers en possession de l'art hermétique qui comprenait, dans son enseignement, l'alchimie des

<sup>(1)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 90. Analyse faite par M. Bastin, chimiste des aciéries de Denain.

<sup>(2)</sup> Henri le CHATELIER, *La silice et les silicates*, p. 261.

<sup>(3)</sup> M. BERTHELOT, *Les origines de l'Alchimie*, p. 36 :

« Les noms mêmes des laboratoires où l'on préparait la pierre métallique, c'est-à-dire la pierre philosophale, sont transcrits à la suite d'un traité de Jean l'Archiprêtre (ms. 2327, fol. 249, v<sup>o</sup>). Les voici : Terre de Thébaidé, Héracléopolis, Licopolis, Aphrodite, Apollinopolis, Éléphantine; ce sont là, en effet, toutes les villes connues en Égypte et sièges de grands sanctuaires. »

<sup>(4)</sup> BRONGNIART, *op. cit.*, t. II, p. 607.

<sup>(5)</sup> IDRISI, *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, édition Dozy et de Goeje, p. 230.

<sup>(6)</sup> *Voyages d'Ibn Batoutah*, traduction DEFRÉMERY, t. IV, p. 367.

savants grecs d'Alexandrie. L'alchimie arabe se rattachait également aux rêveries mystiques des gnostiques du III<sup>e</sup> siècle après J.-C. Elle fut la continuation d'une science à ses débuts qui portait le cachet des conceptions religieuses de l'époque où elle était née.

Mais cette science dans l'enfance avait elle-même été précédée de connaissances empiriques fort nombreuses dues à une industrie incomparable. « Il existait en Égypte, a écrit M. Berthelot, tout un ensemble de connaissances pratiques fort anciennes relatives à l'industrie des métaux, des alliages, des verres et des émaux ainsi qu'à la fabrication des médicaments, connaissances qui ont servi de support aux premiers travaux des alchimistes <sup>(1)</sup>. »

Nous trouvons donc ici la trace certaine d'une tradition appartenant en propre à l'ancienne Égypte, tradition qui fut immédiatement adoptée par les conquérants arabes. Ceux-ci réussirent à perfectionner les procédés anciens, au plus grand profit de la science appliquée à leurs métiers.

Dès 1907, G. Migeon signalait que l'origine mésopotamienne de la céramique à reflets métalliques était probable <sup>(2)</sup>.

D'un autre côté, à la suite de fouilles faites à Samarra par la mission Sarre-Herzfeld (1911-1913), le Musée de Berlin entra en possession de pièces à lustre polychrome qui passèrent, à l'époque, pour être les témoins les plus anciens de l'art du lustre en pays musulman. Ces pièces se trouvaient datées, puisque la fondation de la ville est de 838 et que son abandon est de 883.

Mais en 1914, M. Vignier, dans un article du *Burlington Magazine*, montrait qu'en se basant sur le nombre de pièces mises au jour, on aurait bien plus de raisons de dénommer la céramique de Samarra, céramique de Rhagès <sup>(3)</sup>.

De son côté, dans son livre intitulé *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, paru en 1920, le regretté Pézard place au début du VIII<sup>e</sup> siècle <sup>(4)</sup> les premières productions musulmanes à reflets métalliques en les faisant précéder d'une

<sup>(1)</sup> M. BERTHELOT, *Les origines de l'Alchimie*, p. 29.

<sup>(2)</sup> Les sources égyptiennes de l'alchimie sont moins équivoques que ses origines mystiques. Tous les alchimistes les invoquent d'un concert unanime depuis le III<sup>e</sup> siècle jusqu'au XVIII<sup>e</sup>. Les papyrus de Leide tirés d'un tombeau de Thèbes les confirment par une preuve sans réplique et lèvent les derniers doutes que pouvait laisser une science qui débute par l'apocryphisme. Elle se rattache en effet, par une tradition constante, à Hermès Trismégiste, inventeur des arts et des sciences chez les Égyptiens.

M. BERTHELOT, *op. cit.*, p. 21.

<sup>(2)</sup> G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition, p. 257.

<sup>(3)</sup> Ch. VIGNIER, *Burlington Magazine*, juillet 1914, t. XXV, p. 212.

<sup>(4)</sup> M. PÉZARD, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, note de la page 137.

production sassanide qui aurait été le point de départ de toute la céramique à reflets métalliques<sup>(1)</sup>. Il attribue ces premières céramiques musulmanes à reflets or vert, dont le caractère est très archaïque, à Rhagès et il les classe dans le premier style<sup>(2)</sup>, tandis qu'il relègue celles dites de Samarra à reflets rouges et nacrés dans le second<sup>(3)</sup> et le troisième style<sup>(4)</sup>, tout en les attribuant également à Rhagès.

Il est de la plus haute importance de constater que les fouilles de Samarra et de Rhagès n'ont jamais mis au jour de débris qui auraient pu être, sans conteste, des preuves absolues de fabrications locales de faïences à reflets métalliques.

D'autre part, si Rhagès a fourni quelques pièces importantes de cette sorte de céramique datant du IX<sup>e</sup> siècle, le nombre de tessons et de pièces trouvés à Samarra est fort restreint.

Or, la première céramique que Pézard attribue à Rhagès est égyptienne pour les raisons suivantes : les collections du Musée arabe du Caire renferment de nombreux tessons de cette céramique, dont quelques-uns sont recouverts, en plusieurs endroits, de la *gangue ocreuse* qui sert de véhicule à l'argent ou au cuivre, au moment de la fabrication des reflets métalliques (planche en couleurs 1, fig. a, b, c et f). Il n'est pas douteux que ces derniers sont des déchets de fabrication,

<sup>(1)</sup> M. PÉZARD, *La céramique archaïque...*, p. 147.

C'est à tort que Pézard a pris pour un reflet métallique le lustre de plomb de couleur or vert qui orne le petit plat du Musée du Louvre trouvé à Suse (p. 42-43, pl. XI, fig. 2, de son ouvrage sur la *Céramique archaïque de l'Islam*), dont il fait le prototype de toute la céramique à reflets métalliques.

Il n'y a aucun rapport, au point de vue technique et au point de vue artistique, entre les reflets métalliques faits à l'argent ou au cuivre, qui sont habituellement *dessinés*, et les lustres de plomb qui ne le sont jamais, et qui ne se forment souvent que quelques années après la cuisson des pièces.

A ce sujet, il est intéressant de constater que de nombreuses céramiques de l'Égypte musulmane, à vernis plumbeux, qui sont ornées de blasons et qui datent du XIV<sup>e</sup> siècle, possèdent également ce lustre particulier; or, personne jusqu'à ce jour n'a écrit que cette série comportait des reflets métalliques ou des lustres. Bon nombre de vieilles faïences vernissées françaises et étrangères sont également irisées.

Certaines céramiques de basse époque, appartenant à l'Italie méridionale, possèdent également un lustre, dû à un rehaut de limaille d'argent placé sur un vernis noir. Cette vaisselle argentée est sans doute la même que celle dont parle Athénée, à propos des vases que l'on fabriquait à Naucratis entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle après J.-C.<sup>(5)</sup>

Mais, cette fois encore, il n'y a aucun rapport, au point de vue technique et au point de vue artistique, entre ce lustre qui est demi-mat et les reflets métalliques.

<sup>(2)</sup> M. PÉZARD, *op. cit.*, p. 136 à 148.

<sup>(3)</sup> M. PÉZARD, *op. cit.*, p. 149.

<sup>(4)</sup> M. PÉZARD, *op. cit.*, planche en couleurs CXXXVII et CXXXIX.

<sup>(5)</sup> XI, 480, E.

car les céramistes qui font des reflets ne manquent jamais d'enlever l'ocre qui masque leur décor. Si l'on suppose que cette ocre ait été laissée négligemment par le fabricant, l'usage même qu'on aurait pu faire des pièces ainsi recouvertes eût fini par enlever la moindre trace de la gangue qui n'adhère que faiblement à l'émail. Aussi, il est certain que ces fragments sont des déchets de fabrication. De plus, la terre employée est bien une terre égyptienne à base argilo-calcaire; sa couleur tantôt rougeâtre et tantôt verdâtre trahit indéniablement son origine. L'émail, qui est assez riche en étain, se comporte sur cette argile comme il le fait sur la plupart des pièces égyptiennes de l'époque musulmane les plus anciennes, dont la pâte est pauvre en matières siliceuses : il s'écaille<sup>(1)</sup> très facilement sous l'action du salpêtre et de l'humidité.

Cet émail à l'étain est d'ailleurs une découverte égyptienne, car le verre opacifié par l'oxyde d'étain était employé couramment dans la vallée du Nil 1500 ans avant J.-C. (XVIII<sup>e</sup> dynastie)<sup>(2)</sup>. Un verre blanc de l'époque de Ramsès IV (XX<sup>e</sup> dynastie), étudié par H. D. Parodi, doit sa coloration à la présence de l'oxyde d'étain<sup>(3)</sup>.

Aussi, dans ce pays où les traditions se sont conservées durant le cours des siècles d'une façon si tenace, il ne faut pas s'étonner de voir renaître un procédé qui, autrefois déjà, était passé du domaine de la verrerie à celui de la céramique, car l'émail de certaines faïences pharaoniques de basse époque contient de l'étain<sup>(4)</sup>. Enfin, l'on sait qu'à l'époque copte l'étain était si commun que les coupes et les louches étaient fabriquées en alliage d'étain<sup>(5)</sup>.

En dehors de ces preuves techniques, il existe des preuves données par l'emploi de certains éléments dans le décor. Les mêmes palmes et les mêmes feuilles lancéolées (pl. C, fig. 25 et 26; pl. III, fig. 2; pl. 5) qui ornent cette céramique se trouvent dans les inscriptions coufiques de quelques monuments du Musée arabe du Caire remontant au IX<sup>e</sup> siècle (stèles funéraires n<sup>os</sup> 1201 et 1258; pl. C, fig. 28 et pl. D), ainsi que dans les boiseries et les stucs de la mosquée d'Ibn Tūlūn (pl. D, fig. 29, 29<sup>a</sup> et 30). D'autre part, certaines représentations d'oiseaux, tenant dans leur bec des rameaux<sup>(6)</sup> plus ou moins stylisés, ramènent

<sup>(1)</sup> Dans le cas d'écaillage, la glaçure n'adhère plus à la pâte, qui se trouve ainsi dénudée.

SALVÉTAT, *op. cit.*, t. II, p. 276.

<sup>(2)</sup> Musée égyptien du Caire, salle I, armoire II.

<sup>(3)</sup> H. D. PARODI, *La verrerie en Égypte*, p. 32.

<sup>(4)</sup> Flinders PETRIE, *op. cit.*, p. 139.

<sup>(5)</sup> Flinders PETRIE, *op. cit.*, p. 121.

<sup>(6)</sup> M. PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXI, CXVIII, fig. 1 et pl. CXIX.

*La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 45, fig. 3.

à l'Égypte l'attribution du décor de cette céramique (pl. III, fig. 4 et pl. IV, fig. 3). C'était là, du reste, un souvenir d'une tradition lointaine, puisque des étoffes coptes offrent souvent ce motif<sup>(1)</sup>.

Une boiserie donnée au Musée du Louvre par le Dr Fouquet, qui est contemporaine de cette production céramique (ix<sup>e</sup> siècle), représente un oiseau tenant dans son bec une sorte de branche stylisée en forme de volute<sup>(2)</sup>. Des arabesques profondément sculptées, formées d'éléments contournés, couvrent le fond de cette boiserie; la parenté de ces éléments avec les volutes servant de décor aux faïences à reflets métalliques que nous étudions est indéniable (pl. V).

D'autre part, une stèle copte du Musée égyptien du Caire représente deux oiseaux affrontés tenant dans leur bec une feuille très stylisée<sup>(3)</sup>.

De plus, les figures humaines et les figures animales qui ornent ces céramiques (pl. II et IV) ont le même hiératisme barbare que l'on peut voir sur les objets sculptés par les chrétiens d'Égypte<sup>(4)</sup> et sur les dessins de leurs tissus<sup>(5)</sup>.

Il n'est pas jusqu'au côté caricatural des figures humaines qui ne fasse songer aux grotesques de la période hellénistique, dus à l'esprit frondeur des Égyptiens grécisés<sup>(6)</sup>.

Quant à la reproduction de la figure humaine, on ne doit pas s'étonner de la rencontrer dans l'art arabe, car le Coran ne condamne pas les portraits; ce sont seulement les traditions ou *ḥadīth* qui les condamnent<sup>(7)</sup>.

Voici dans quels termes cette condamnation est rapportée :

« Les portraitistes sont punis au jour dernier et Dieu leur demandera de ressusciter leurs œuvres. »

Malgré cette proscription, il y a des preuves indéniables que dans la chambre et dans la tente de Mahomet il y avait des coussins et des étoffes avec des images.

Aussi nous devons accepter, sans y contredire, les récits des auteurs concernant les décors qui ornaient les palais des princes musulmans.

<sup>(1)</sup> OLTO VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, t. I, fig. 38, 41, 42 et 43.

<sup>(2)</sup> Musée du Louvre, salle Delort de Gléon. Publié par MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition, fig. 78, et par le Dr CONTENEAU, *Les nouvelles salles d'art musulman*, *Syria*, t. III, 3<sup>e</sup> fascicule, pl. LVII, n<sup>o</sup> 2.

<sup>(3)</sup> G. MASPERO, *Guide du Visiteur au Musée du Caire*, 4<sup>e</sup> édition, p. 240, fig. 84.

<sup>(4)</sup> OLTO VON FALKE, *op. cit.*, fig. 80 et 81.

<sup>(5)</sup> *Guide des collections égyptiennes au British Museum*, stèle du père Pahomo (Southern Egyptian Gallery, bay 30, n<sup>o</sup> 1103).

<sup>(6)</sup> BRECCIA, *Alexandria ad Egyptum*, *Guide du Musée gréco-romain d'Alexandrie*, p. 265; POTTIER, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, p. 141; POTTIER et REINACH, *La nécropole de Myrina*, p. 482.

<sup>(7)</sup> Il est très délicat de formuler cette affirmation catégorique : il est avéré, de l'accord unanime des docteurs musulmans, que le mot *anṣāb* (Coran, v, 92) s'applique aux représentations figurées. — G.W.

Maḳrīzī décrit ainsi les sculptures qui ornaient le palais toulounide :

« *Khūmārawaih*, petit-fils de Ṭūlūn, fit faire dans son palais des portraits en sculpture sur bois le représentant lui-même, ainsi que ses femmes et ses chanteuses<sup>(1)</sup>. »

Et quelques pages plus loin :

« Lorsque la grandeur de *Khūmārawaih*, petit-fils de Ṭūlūn, eut atteint son apogée, la fortune commença à lui retirer ses faveurs; le premier de ses malheurs fut la perte de sa favorite, pour qui il avait fait faire un appartement doré, sur les parois duquel il avait fait peindre leurs deux portraits<sup>(2)</sup>. »

Mais cette céramique, que nous étudierons plus complètement dans le chapitre suivant, fut elle-même précédée, vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, par une poterie également à reflets métalliques qui accuse un véritable balbutiement. Les formes des vases sont trapues, l'émail, bien que stannifère, est grisâtre et les reflets métalliques manquent d'éclat. Quant aux décors, ils rappellent souvent ceux des dessins coptes (pl. I<sub>1</sub>).

Telles sont les deux séries céramiques qui ont vu le jour en Égypte au ix<sup>e</sup> siècle et qui ont précédé la floraison merveilleuse de la céramique musulmane à reflets métalliques de l'époque fatimide.

Ce n'est qu'au xi<sup>e</sup> siècle qu'un voyageur persan, Nāṣir-i-*Khūsraw*, visitant l'Égypte, mentionne pour la première fois l'emploi des reflets métalliques dans le décor des poteries qu'il vit vendre dans les bazars du Caire, bien qu'il eût traversé la Perse et la Mésopotamie :

« On fabrique à *Misr* (Le Caire), écrit-il dans la relation de son voyage<sup>(3)</sup>, de la faïence de toute espèce; elle est si fine et si diaphane que l'on voit, à travers les parois d'un vase, la main appliquée à l'extérieur. On fait des bols, des tasses, des assiettes et autres ustensiles. On les décore avec des couleurs qui sont analogues à celles de l'étoffe appelée *bouqualemoun*. Les nuances changent selon la position que l'on donne au vase. »

Ce texte prouve qu'au xi<sup>e</sup> siècle la fabrication des reflets métalliques en Perse et en Mésopotamie n'existait pas ou qu'elle était bien peu en vogue, puisque ce voyageur n'en avait pas vu durant son voyage. Les faïences à reflets métalliques du ix<sup>e</sup> siècle trouvées à Samarra, à Rhagès et à Suse ne seraient donc que des produits importés, à moins que leur fabrication n'ait cessé sans laisser de traces au xi<sup>e</sup> siècle dans les ateliers de la Perse et de la Mésopotamie.

(1) MAḲRĪZĪ, éd. WIET, V, p. 159.

(2) MAḲRĪZĪ, éd. WIET, V, p. 168.

(3) *Safer Nameh*, traduction SCHEFER, p. 151.

Mais il est un autre point qui, malgré les recherches des archéologues, est resté inexpliqué. Les céramiques que Nāṣir-i-Khusraw a pu voir à Miṣr auraient été translucides, puisque, d'après la relation de son voyage, on pouvait apercevoir la main au travers de leurs parois.

Deck a cru qu'il s'agissait, en l'occurrence, de porcelaine de Chine <sup>(1)</sup> et le Dr Fouquet a voulu voir là une ressemblance avec certaines pièces de sa collection trouvées en Syrie <sup>(2)</sup>. G. Migeon, de son côté, pense que ces céramiques translucides seraient des faïences décorées d'ajours vitrifiés dont l'origine restera longtemps encore un mystère <sup>(3)</sup>.

Comme aucune céramique égyptienne du xi<sup>e</sup> siècle n'est translucide, à part quelques pièces très rares comportant des ajours vitrifiés, l'assertion du voyageur persan pourrait passer pour fausse, ou serait tout au moins mystérieuse, si un élément nouveau n'était venu jeter quelque lumière dans le débat.

De nombreux fragments de verre opacifié par l'étain ou par le phosphate de chaux et *couverts de décors à reflets métalliques* ont été trouvés à Fustāṭ. La plupart appartiennent, par le style de leurs décors, à l'époque fatimide. Comme leur matière est translucide et non transparente en raison de la présence d'un opacifiant, on peut admettre, sans grand risque d'erreur, que ce sont là les vestiges des œuvres qui ont pu être vues par Nāṣir-i-Khusraw. Ces verres opacifiés devaient imiter la porcelaine de Chine, qui était si prisée par les hauts dignitaires à l'époque fatimide <sup>(4)</sup>.

L'imitation de la porcelaine par le verre s'est faite à des époques diverses, et c'est ainsi que le Musée de Sèvres possède dans ses collections des imitations de porcelaines de Chine et de Saxe faites en verre opacifié <sup>(5)</sup>.

Telle peut être l'interprétation nouvelle du récit de Nāṣir-i-Khusraw, qu'il était impossible de soupçonner, tant que l'on a ignoré que les Arabes d'Égypte avaient fait de véritables reflets sur du verre <sup>(6)</sup>.

<sup>(1)</sup> DECK, *La faïence*, p. 14.

<sup>(2)</sup> Dr FOUQUET, *La faïence*, p. 36.

<sup>(3)</sup> G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition, p. 275-276.

<sup>(4)</sup> Voir plus loin, p. 54.

<sup>(5)</sup> N° 1126. Sucrier. Imitation de Chine. — N° 1136. Tasse, xviii<sup>e</sup> siècle. Imitation de porcelaine de Saxe. Don de M<sup>me</sup> Veuve Deck. — N° 11272. Moutardier, xviii<sup>e</sup> siècle. Imitation de porcelaine de Saxe. Don Ganault.

<sup>(6)</sup> Ce chapitre sur les origines de la technique des reflets métalliques était écrit, quand parut, en 1926, le livre intitulé *Islamic Pottery*, où l'auteur, le professeur Butler, soutient la thèse égyptienne au sujet de l'invention du lustre. Une polémique très vive s'ensuivit : on en trouvera une relation fort documentée dans le livre de Raymond KOECHLIN, *Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, Mémoires de la Mission archéologique de Perse*, t. XIX, 1928, p. 95 à 105.

LES  
ATELIERS DE CÉRAMIQUE MUSULMANE D'ÉGYPTE  
À REFLETS MÉTALLIQUES DU IX<sup>e</sup> AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE.

---

SÉRIE PRÉTOULOUNIDE.

Ici encore la technique va être pour nous d'un grand secours. Tous les céramistes qui débutent dans la fabrication des reflets métalliques produisent, tout d'abord, des pièces dont le lustre est incertain et peu accusé.

La fabrication de la série prétoulounide, qui a été pratiquée en Égypte vers le milieu du IX<sup>e</sup> siècle, présente toutes ces particularités. Elle est caractérisée par des pièces de forme trapue (pl. I<sub>1</sub>) dont la pâte, de couleur jaune verdâtre, est surtout argilo-calcaire et dont l'émail, opacifié par l'étain, est souvent grisâtre, en raison d'une réduction trop prolongée.

Les pièces ont, en général, une faible ouverture et l'intérieur, par une mesure économique, est recouvert d'un enduit vitreux ne contenant pas d'étain. De nombreux débris de fabrication nous permettent d'affirmer l'origine purement égyptienne de cette céramique.

On retrouve dans cette série les formes des céramiques antiques, mais à des échelles différentes. Ce sont, le plus souvent, des vases en forme d'amphores, au col plus ou moins élevé, et dont le galbe est celui de certains vases en albâtre de la XVIII<sup>e</sup> dynastie<sup>(1)</sup> et de l'époque romaine<sup>(2)</sup>.

La différence réside dans la forme des anses : très grandes dans l'antiquité, ces mêmes anses sont, au contraire, réduites et accolées à la panse des pièces à l'époque arabe, de telle sorte qu'elles semblent ne plus être qu'un souvenir (pl. I<sub>1</sub>, fig. 2 et 7). Des vases en forme de bols campanulés appartiennent également à cette fabrication (pl. I<sub>1</sub>, fig. 6).

De plus, les décors qui les ornent font encore partie du répertoire de l'Égypte chrétienne (pl. I<sub>1</sub>, fig. 1, 3 et 4).

<sup>(1)</sup> Musée égyptien du Caire, tombe de Meherpra, salle H, vitrine H.

<sup>(2)</sup> Musée égyptien du Caire, salle des bijoux, vitrine 24.

Un vase célèbre, en forme d'amphore, donné au Musée du Louvre par le collectionneur Jeuniette<sup>(1)</sup>, possède tous les caractères de la céramique prétoulounide. Son émail est grisâtre, et son décor purement géométrique n'a pas encore la souplesse que le dessin atteindra à l'époque fatimide; ce décor rappelle plutôt les productions des artisans coptes dans le travail du bois et du tissu. Cette première série ne comporte ni marques, ni signatures. Elle se reconnaît, comme il a été dit plus haut, à ses reflets à base d'argent mélangé de cuivre dont l'éclat est assez terne et à son émail presque toujours rendu grisâtre par un excès de réduction.

En résumé, tout, dans cette série, implique l'idée d'une fabrication à son début, fabrication dont l'hésitation au point de vue technique est manifeste. Aussi, nous la placerons au milieu du ix<sup>e</sup> siècle, avant l'apparition de la céramique toulounide, qui se fait remarquer par une sûreté de moyens beaucoup plus grands et par des ordonnances décoratives bien plus savantes.

### SÉRIE TOULOUNIDE.

Cette série est caractérisée par une terre d'une grande finesse, de couleur jaune verdâtre et parfois rougeâtre. A l'heure présente, les gargoulettes que l'on fabrique aux environs du Caire prennent encore, à la cuisson, ces nuances diverses qui proviennent de la composition de leur pâte et aussi de l'état de l'atmosphère du four au moment de la cuisson. L'émail, qui est riche en étain, convient bien à la terre qui lui sert de support. Cependant des craquelures, dues, sans nul doute, aux multiples cuissons à basse température qu'exige la fabrication des reflets métalliques, se voient à la surface des pièces.

Le plus souvent, les formes sont celles de coupes, de pots, de bols campanulés et de plats. Ces derniers sont semblables à certains plats égyptiens de l'époque romaine : ils sont très peu creux, leurs parois sont verticales et ils ont un marli important; leur fond est horizontal et dépourvu de bourrelet. Le bord des coupes est quelquefois pincé intérieurement. Les anses sont souvent plates (pl. E, fig. 31). Un petit plat à émail bleu de l'époque romaine, exposé au Musée égyptien du Caire, présente des anses semblables (pl. E, fig. 32)<sup>(2)</sup>. La con-

<sup>(1)</sup> Musée du Louvre, salle Delort de Gléon. Publié par G. MIGEON, *Le Musée du Louvre, l'Orient musulman*, t. II, pl. 18, fig. 65, et par PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXLVI.

<sup>(2)</sup> Musée égyptien du Caire, salle V, vitrine O. Publié par VON BISSING, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du Musée du Caire*, n° 3998, p. 91.

tinuation de la tradition ancienne, qui se révèle dans la forme des plats et dans celle des anses, a une grande importance pour l'attribution de cette céramique à l'Égypte, où les formes romaines des poteries restèrent si longtemps en honneur.

Le pied des coupes et des bols est formé d'un bourrelet très plat qui est toujours émaillé ainsi que le fond limité par ce bourrelet. Par contre, la base des pots n'a pas de bourrelet, mais elle est émaillée également.

Les décors à reflets métalliques de cette série sont de couleur olivâtre; cette couleur est due à la présence, en excès, de l'argent dans la composition du reflet qui contient également du cuivre. Le revers des coupes, des bols et des plats a une ornementation presque toujours la même et que, pour cette raison, nous considérons comme une marque. Au reste, nous verrons plus loin que cette marque a servi de prototype à la marque des ateliers qui suivirent : ce sont, en effet, les mêmes éléments de décor, placés dans un ordre différent, qui servirent aux céramistes de toute l'époque fatimide.

La marque de la céramique toulounide consiste en trois cercles concentriques. A l'intérieur du cercle central se trouvent des lignes en zigzag ou de minuscules taches triangulaires. Le cercle qui vient ensuite est formé par une ligne épaisse. Enfin le cercle extérieur, qui est formé par une ligne mince, n'est là que pour limiter le décor du fond (pl. III, fig. 1<sup>bis</sup> et 2<sup>bis</sup>; pl. E, fig. 34). Ces cercles, disposés en masses régulières, formant un véritable décor, sont séparés par un champ presque toujours orné de lignes plus ou moins parallèles et plus ou moins incurvées sur lesquelles vient se greffer un semis de taches circulaires. Il est curieux de constater, à ce sujet, qu'une ordonnance décorative, à peu près semblable, se trouve dans des peintures coptes du Musée égyptien du Caire<sup>(1)</sup> provenant du couvent de Saint-Apollo à Bāwīt : les bordures, encadrant des motifs décoratifs assez importants, sont composées de deux cercles se répétant; celui du centre est rempli de lignes en zigzag, tandis que l'autre limite un champ couvert d'un semis de taches.

Certaines pièces, assez rares il est vrai, n'ont cependant comme marque, à leur partie externe, que le semis de taches accompagné de lignes parallèles<sup>(2)</sup>. Parfois aussi, la marque habituelle est remplacée par un décor épigraphique<sup>(3)</sup>.

Le décor de l'intérieur des pièces est tout aussi caractéristique. Il se compose de palmes rappelant les hampes des caractères coufiques, de feuilles lancéolées, de figures d'hommes et d'animaux se détachant sur un fond blanc uni, de peu

(1) Musée égyptien du Caire, n° 1120. Fouilles exécutées en 1913 par Jean Maspero.

(2) PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXIII, fig. 1.

(3) PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXVI, fig. 2.

d'étendue, formant une zone limitée elle-même par une ligne épousant la forme du décor entier. L'extérieur de cette zone est rempli de taches triangulaires ou de petits cercles dont le centre est occupé par un point. Le bord des pièces est, en général, orné de segments de cercles. Des inscriptions sont souvent jointes à ces décors, et cela nous permet de constater que dès le ix<sup>e</sup> siècle, l'épigraphie est déjà une branche du décor arabe.

Les représentations des animaux sont de véritables schémas possédant, malgré la sécheresse des lignes, une intensité de vie remarquable (pl. II, fig. 1; pl. III, fig. 1 et 4; pl. IV, fig. 1 et 4). Une stylisation de la silhouette des animaux, qui rappelle celle de certains décors de vases grecs antiques ayant subi une influence orientale, est souvent appliquée avec un rare bonheur<sup>(1)</sup>.

Quant aux figures humaines, ce sont des ébauches tracées brutalement en deux ou trois traits caractéristiques : les yeux sont énormes et ronds, le nez est formé de deux traits parallèles et verticaux et la bouche est représentée par un trait horizontal qui barre toute la figure (pl. II, fig. 5, 6, 8, 9 et 11; pl. IV, fig. 2)<sup>(2)</sup>.

Une sauvagerie singulière se dégage de cet art, qui pourrait paraître primitif à des non initiés mais qui dénote déjà une science profonde du décor. Un effet vraiment artistique naît de l'harmonie obtenue par l'emploi judicieux des pleins et des déliés dans les ornements, ainsi que du papillotement produit par la multiplicité des points et des cercles. Ce résultat heureux provient également de la qualité du dessin, qui convient parfaitement à la technique employée.

Ainsi, après les tâtonnements de la céramique prétoulounide, nous voyons apparaître cette série remarquable, qui, tout en gardant encore des attaches avec le passé, annonce la venue d'un art nouveau, qui formera la base de tout l'art céramique musulman de l'Égypte.

La céramique toulounide ne peut être, en effet, que l'œuvre d'une société nouvelle qui débute dans l'art de s'exprimer à l'aide de réalisations plastiques.

Comme nous l'avons dit plus haut, cette céramique appartient en propre à l'Égypte, car le Musée arabe du Caire possède des tessons qui ne peuvent être que des déchets de four, puisqu'ils sont encore recouverts de la gangue ocreuse ayant servi à la fabrication des reflets métalliques.

Les décors en forme de palmes et de feuilles lancéolées des monuments arabes de la fin du ix<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve sur la céramique toulounide indiquent d'une façon précise l'époque à laquelle elle fut fabriquée (pl. C; comparer les céramiques fig. 25 et 26 avec les décors de la plaque funéraire du ix<sup>e</sup> siècle, fig. 28).

<sup>(1)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXIV et CXIX. — <sup>(2)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXIV à CXVII.

Ce fut, en effet, à la fin du ix<sup>e</sup> siècle que la puissance toulounide atteignit son apogée et qu'elle s'entoura d'un luxe si éblouissant, que les historiens n'ont pas manqué d'en faire mention avec plus ou moins d'exagération.

A ce sujet, Maḳrīzī a écrit :

«*Khumārawaih* prit à son service des gens choisis parmi les habitants d'al-Ḥawf et, aussi, les vagabonds des campagnes, renommés par leur audace et leur témérité : ils étaient de complexion robuste et de belle carrure. Il leur alloua des rétributions et les combla de biens, les détournant ainsi des actes de brigandage et des attentats auxquels ils se livraient. Il les fit vêtir d'habits de soie et de cuirasses. Il leur fit confectionner des ceintures larges et pesantes et leur fournit des épées ciselées qu'ils portaient à l'épaule.

«Lorsque son cortège passait, les soldats venaient les premiers, puis les Soudanais au nombre de mille, portant des boucliers en fer artistement travaillés : leurs robes et leurs turbans étaient noirs. Leurs corps et leurs habits donnaient ainsi l'impression d'une vague noire. L'éclat de leurs boucliers, de leurs épées et de leurs casques produisait un bel effet.

«*Khumārawaih*, monté sur un coursier superbe, suivait le groupe des Soudanais à la distance d'une demi-portée de flèche, entouré de sa garde d'élite. Sa stature imposait : on eût dit une étoile que rien ne cache à la vue. Lui-même et sa garde semblaient un bloc de montagne<sup>(1)</sup>.»

Et quelques lignes plus loin le même auteur rapporte :

«*Aḥmad ibn Abī Yaḳūb* raconte ce qui suit : A la veille de la fête de la rupture du jeûne de l'an 292 (904), je me suis rappelé le luxe des Toulounides en pareilles circonstances, la richesse de leurs uniformes et de leurs armures, la multiplicité de leurs drapeaux, l'éclat de leurs habits resplendissants, l'équipement parfait de leurs armées, la musique joyeuse de leurs buccins, le son de leurs tambours, et je devins mélancolique au souvenir de toutes ces merveilles.

«J'allai me reposer, je m'endormis et j'entendis une voix qui me disait : la royauté, le pouvoir et la magnificence du monde ont disparu avec les Toulounides!<sup>(2)</sup>»

Ce luxe était évidemment un reflet de celui que les fondateurs de la dynastie des Toulounides avaient trouvé en Mésopotamie avant leur arrivée en Égypte; au reste, depuis la conquête arabe, celle-ci avait toujours été influencée par

<sup>(1)</sup> Je renonce à corriger cette traduction de Maḳrīzī (éd. WIET, V, p. 165-166), qui, dans l'ensemble, n'est pas meilleure que celle de Casanova (III, p. 222). — G. W.

<sup>(2)</sup> MAḲRĪZĪ, éd. WIET, V, p. 195.

la civilisation de la Perse ou de la Mésopotamie, puisque la plupart de ses gouverneurs venaient de ces régions. Aussi, l'emploi de certains détails exotiques dans le décor et dans le costume ne doit pas nous étonner aux premiers siècles de l'occupation arabe en Égypte et, surtout, au moment où la dynastie des Toulounides régnait en ce pays.

Pour le costume, Maḳrīzī le mentionne en ces termes :

« Yaḥyā ibn Dāwud, gouverneur de l'Égypte, originaire de Khorassan (Perse) (162-164 de l'Hégire = 779-780 J.-C.), intima aux chérifs, aux juristes et aux gardes, l'ordre de porter des bonnets hauts et de se présenter devant lui le lundi et le jeudi de chaque semaine <sup>(1)</sup>. »

Quelques pièces de céramique toulounide représentent justement des personnages coiffés de bonnets pointus dont l'origine persane est ainsi expliquée <sup>(2)</sup>.

Ces Toulounides étaient des Turcs, dont l'ancêtre, Aḥmad ibn Ṭūlūn, ancien prisonnier de guerre, avait fait son chemin à la cour <sup>(3)</sup>; ils apportèrent certainement en Égypte les mœurs et les coutumes que leurs compatriotes, appartenant à la garde du calife, affichaient soit à Bagdad, soit à Samarra. Peu respectueux de la règle imposée par Mahomet, les Turcs, qui gardaient le calife à Samarra, menaient joyeuse vie, buvant du vin et s'entourant de musiciens, de danseuses et de bouffons (pl. IV, fig. 2) <sup>(4)</sup>.

Nous avons là l'explication des représentations si particulières, et surtout si peu orthodoxes, qui ornent la céramique toulounide. Les céramistes ont traduit, dans leurs œuvres, les scènes de la vie intime de la cour de leurs califes : les musiciens y tiennent, en effet, une place importante. Ils jouent d'une sorte de guitare <sup>(5)</sup> que les Égyptiens de l'époque pharaonique avaient déjà connue <sup>(6)</sup> et que l'Égypte hellénistique avait employée sous le nom de *pandourion* <sup>(7)</sup>.

<sup>(1)</sup> MAḲRĪZĪ, éd. WIET, V, p. 113. — Il faut ajouter : « sans manteau (*ridā'*) ». — G. W.

<sup>(2)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXIV, CXVII.

<sup>(3)</sup> HUART, *Histoire des Arabes*, t. I, p. 323.

En Égypte, les Toulounides s'étaient constitué également un royaume. Leur ancêtre, Ṭūlūn, turc de la Transoxiane, prisonnier de guerre, avait été envoyé à al-Ma'mūn, en cadeau, par le gouverneur de la province. Il fit son chemin à la cour, et son fils Aḥmad accompagna Musta'in dans son exil à Wāsiṭ. La mère d'Aḥmad ayant épousé en secondes noces le général turc Bākbāk, celui-ci, chargé de gouverner l'Égypte, envoya son beau-fils pour prendre possession de l'administration du pays. Aḥmad ibn Ṭūlūn entra à Fustāṭ le 25 ramadān 254 (15 septembre 868).

<sup>(4)</sup> G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition. *Précis historique*, p. xxvi.

<sup>(5)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXV, CXVI et CXVII; *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 45.

<sup>(6)</sup> WILKINSON, *A popular Account of the Ancient Egyptians*, t. I, fig. 137.

<sup>(7)</sup> BRECCIA, *op. cit.*, fig. 110; Th. REINACH, article *Lyra*, fig. 4731, 4732 et 4734, SAGLIO, *Dictionn. des Antiq. grecques et romaines*.

Ces musiciens sont assis à la façon orientale, les jambes croisées, sur une sorte de divan (pl. III, fig. 1).

Sur une coupe, publiée par PÉZARD <sup>(1)</sup>, un personnage brandissant un drapeau dans un mouvement d'une rudesse toute guerrière, rappelle la passion des Toulounides pour tout ce qui touchait à l'armée. D'autre part, il est digne de remarque que la chasse, ce thème favori des artistes sassanides, dont la Perse fut l'héritière, n'est jamais représentée dans le décor des premières céramiques à reflets métalliques.

En dehors de l'Égypte <sup>(2)</sup>, des pièces ou des fragments de cette céramique ont été trouvés à Rhagès <sup>(3)</sup>, à Samarra <sup>(4)</sup>, à Suse <sup>(5)</sup> et à Madinat al-Zahrâ' <sup>(6)</sup>. Cela prouve qu'elle fut aussi prise que celle dite de « Samarra », qui, comme nous le signalerons plus loin, fut exportée également sur une grande échelle.

À ce sujet, il est curieux de noter que la céramique toulounide à reflets olivâtres a bien des points de rapprochement avec la série dite de Samarra à reflets rouges et argent. Les formes sont parfois les mêmes, et certains décors sont identiques. Les jeux de fond sont souvent semblables, et un décor très typique consistant en un cercle avec point central est commun aux deux séries (pl. C, fig. 23, 23<sup>a</sup>, 24 et 24<sup>a</sup>).

Le revers des pièces offre parfois aussi quelque similitude : des cercles dont la surface est remplie de touches de pinceau s'enlèvent sur un fond entièrement couvert du même motif formant semis <sup>(7)</sup>.

Mais ce qui différencie les deux céramiques, c'est la préciosité parfois très affirmée de celle de Samarra. Le dessin de son décor, influencé, au reste, par l'art du tissu, est d'une telle aristocratie et au point de vue de la couleur, les ors jouent d'une façon si harmonieuse avec les pourpres et les bronzes, qu'il est impossible de confondre les deux fabrications. Au reste, bien que de nombreux

<sup>(1)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXIV.

<sup>(2)</sup> Il n'a été publié dans cet ouvrage qu'un très petit nombre de tessons de céramique toulounide trouvés à Fustât, bien que les fouilles aient été assez fructueuses, parce que la plupart de ces tessons sont dénudés de leur émail en raison de l'action du salpêtre (pl. II, III, IV et V).

PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXV fig. 2, CXXXVI, fig. 1.

<sup>(3)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXIV, CXV, CXVI, CXVII, CXVIII fig. 1, CXIX, CXX fig. 3, CXXI, CXXII, CXXIV, CXXVI fig. 1, 3 et 4, CXXVII fig. 2 et 3, CXXVIII, CXXIX, CXXXI, CXXXII.

<sup>(4)</sup> Friederich SARRE, *Die Keramik von Samarra*, pl. XV, fig. 2.

<sup>(5)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXV fig. 1, CXXVII, fig. 1 et 4.

<sup>(6)</sup> Ricardo VELAZQUEZ BOSO, *Medina Azzahra y Alamiya*, pl. XLIX et L, fig. 4; PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXV, fig. 3 et 4.

<sup>(7)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXLII, fig. 3 et pl. CXLIII, fig. 1.

teisons de céramique dite « de Samarra » aient été trouvés à Fustât, nous sommes persuadés que l'atelier qui a fabriqué cette série remarquable n'était pas dans le même centre religieux que les ateliers toulounides, puisque la série de Samarra n'emploie dans son décor aucune figure humaine, tandis que l'autre en use, malgré la tradition.

De nombreux fragments de cette céramique ont été trouvés, en dehors de Samarra<sup>(1)</sup>, sur l'emplacement de presque toutes les cités qui furent prospères au IX<sup>e</sup> siècle et en particulier à Fustât<sup>(2)</sup>, à Bahnasā<sup>(3)</sup>, à Ashmūnain<sup>(4)</sup>, à Edfou<sup>(5)</sup> (en Égypte), à Suse<sup>(6)</sup>, à Hamadan<sup>(7)</sup>, à Rhagès<sup>(8)</sup> (en Perse) et à la mosquée de Sidi 'Ukba de Cairouan (Tunisie)<sup>(9)</sup>.

Malgré nos recherches nous n'avons trouvé, parmi les nombreux fragments du Musée arabe du Caire, aucun déchet de fabrication de cette poterie : aussi nous ne l'attribuerons pas aux ateliers de Fustât, quoique sa parenté avec la céramique toulounide soit évidente.

Afin de mieux souligner les différences de style qui existent entre les deux productions, nous avons placé dans la planche E la représentation de trois tessons appartenant à la série de Samarra. Les deux premiers (fig. 37 et 38) rappellent par leurs décors les feuillages tressés des vases égyptiens de Tūna, émaillés de bleu, qui datent de l'époque romaine.

Quant au troisième (fig. 39), la richesse et la somptuosité de sa couleur fait penser à la puissante harmonie des magnifiques mosaïques byzantines.

<sup>(1)</sup> Friedrich SARRE, *op. cit.*, pl. XIII, fig. 1 et 2; pl. XVI, fig. 2 et pl. XVII.

<sup>(2)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 2, fig. 1 et 2; pl. 3, fig. 1 et 2; pl. 4, fig. 1 et 2.

<sup>(3)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXL, fig. 2; MIGEON, *L'Orient musulman, Musée du Louvre*, pl. XVI, fig. 55; H. RIVIÈRE, *La céramique dans l'art musulman*, fig. 5, p. 5 de la préface de G. Migeon.

<sup>(4)</sup> Une coupe de la collection Fouquet a été trouvée à cet endroit (n° 308 du catalogue de la vente).

<sup>(5)</sup> Henri HENNE, *Fouilles de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire (années 1923-1924)*, 3<sup>e</sup> partie : *Rapport sur les fouilles de Tell Edfou*, p. 18 et pl. XIX.

<sup>(6)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXXV, fig. 1 et 3; CXXXVIII, fig. 2; CXLI, fig. 1.

La mission de Morgan et celle de M. de Mecquenem ont rapporté de Suse des fragments importants de céramique dite « de Samarra » qui ont été étudiés et publiés dernièrement par M. Kœchlin. R. KOECHLIN, *A propos de la céramique de Samarra*, pl. XLV, 2, *Syria*, 1926; *Les céramiques musulmanes de Suse*, pl. XXV, 3, *Syria*, 1928; *Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre*, pl. XXI, 143 et 144; pl. XXII, 153, 154, 155, 157; pl. XXIII, 160, *Mémoires de la Mission archéologique de Perse. Mission en Susiane sous la direction de MM. R. de Mecquenem et V. Scheil*, t. XIX, 1928.

<sup>(7)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. XXXVIII, fig. 1 et pl. CXXXIX.

<sup>(8)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXXVII et CXL, fig. 1.

<sup>(9)</sup> G. MIGEON, *op. cit.*, fig. 206.

Il est à souhaiter que des fouilles soient faites en Égypte, surtout dans la région de Bahnasā, où des pièces importantes ont été trouvées, en Mésopotamie et en Perse sur l'emplacement d'anciens ateliers, afin que ce point si intéressant pour l'histoire de l'art soit définitivement fixé<sup>(1)</sup>. En attendant le résultat de ces fouilles, il n'est pas inutile d'ajouter qu'il est troublant de penser que des faïences blanches non recouvertes de reflets métalliques, et possédant le galbe et l'émail de celles de Samarra, ont été trouvées en Égypte.

### SÉRIE IKHSHIDIDE.

La série toulounide fut suivie au x<sup>e</sup> siècle d'une série décadente (pl. VI) caractérisée par la grande dimension de pièces d'une lourdeur remarquable et par l'ampleur des ornements dont le dessin est, en général, peu soigné. Le décor est souvent formé d'arabesques où dominant de grosses feuilles lancéolées (pl. VI, fig. 3 et 7). Parfois, des rinceaux et des palmettes rappellent l'art de l'Égypte hellénistique (pl. VI, fig. 2, 6 et 8).

On peut placer également dans cette série un très beau bol de la collection Raymond Kœchlin<sup>(2)</sup> dont le décor un peu fruste fait présager, néanmoins, l'art souple et élégant qui sera en faveur quelques années plus tard, sous la domination des Fatimides.

En général, les fonds ne sont pas aussi couverts que dans la série précédente : seul le blanc de l'émail fait valoir la tonalité argentée du dessin dont le procédé reste celui du décor à reflets métalliques. Les lignes ornementales du revers des pièces changent et deviennent un simple décor n'ayant pas le caractère d'une marque.

L'impression qui se dégage de cette céramique est qu'un changement radical, dû au peu d'encouragement donné aux arts par la nouvelle dynastie, était survenu durant le x<sup>e</sup> siècle.

Dans une page admirable, Maḳrīzī nous fait savoir qu'après les Toulounides il ne restait rien, ou presque rien, de la magnificence dont ils avaient été les

<sup>(1)</sup> Dans un article récent, M. Raymond Kœchlin fait de la céramique de Samarra une céramique de la Perse du Nord. « Céramique de Samarra, céramique de Suse, céramique de Rhagès, c'est donc tout un au ix<sup>e</sup> siècle, la Perse du Nord étant au fond de toutes ces manifestations » (R. KOEHLIN, *A propos de la céramique de Samarra, Syria*, 1926, p. 244).

<sup>(2)</sup> Henry WALLIS, *Persian lustre Vases*, fig. 3; Marquet DE VASSELOT, *Faïences musulmanes. A propos d'un livre récent, Gazette des Beaux-Arts*, 1900, p. 166.

promoteurs<sup>(1)</sup>. D'autre part, Ibn Duġmāk, historien du xv<sup>e</sup> siècle, mentionne la destruction complète du palais et des habitations des Toulounides :

« Muġammad ibn Sulaimān arriva de l'Irak à la tête d'une armée envoyée par le calife abbasside al-Muktafi en 292 (904). A cette date, Rabī'a, fils d'Aġmad ibn Ṭulūn, régnait. Il céda les rênes du pouvoir à Muġammad ibn Sulaimān qui devint maître du pays, détruisit les habitations des Toulounides et commença la destruction du palais (al-Maidān). Il en fit disparaître les fondations et en laboura l'emplacement à tel point qu'il n'en resta pas de trace<sup>(2)</sup>. »

Une sorte de rage folle s'empara, en effet, des successeurs de ceux dont la culture élevée avait doté l'Égypte d'un éclat qui ne fut dépassé que par les Fatimides. Tout ce qui pouvait rappeler l'art des Toulounides fut discrédité ou anéanti et, comme tout le reste, la céramique se ressentit de l'abandon où fut laissé ce qui touchait à l'art et aux métiers. La figure humaine qui entrait si intelligemment dans le décor de la céramique fut bannie et une rapide décadence succéda brusquement à une merveilleuse apogée.

#### SÉRIE FATIMIDE.

Une série qui se rattache très nettement à la série toulounide montre, à l'encontre de la série décadente qui précède, qu'une tendance nouvelle va s'affirmer. C'est qu'à la fin du x<sup>e</sup> siècle la dynastie des Fatimides, éprise de luxe, remplaça en Égypte les gouverneurs persans dont le manque de culture intellectuelle avait amené une si complète décadence. La tradition de la belle harmonie du décor du ix<sup>e</sup> siècle est alors reprise avec un réel bonheur. Ce décor est constitué par des arabesques tourmentées et par des animaux de style archaïque ayant le corps parsemé de volutes s'enlevant en blanc sur le ton brun des reflets métalliques. Les fonds sont formés de points rappelant, par leur disposition, ceux de la série toulounide et l'envers des pièces porte également une marque consistant en cercles ou en ovales, en forme de cœur, séparés par un semis de points reliés entre eux par des traits parallèles. La différence avec la marque toulounide réside surtout dans le centre de chacun de ces ovales qui est occupé par une tache circulaire au lieu de l'être par des lignes en zigzag ou incurvées (pl. VII, fig. 1<sup>bis</sup>, 2<sup>bis</sup>, 3<sup>bis</sup> et 4<sup>bis</sup>; pl. E, fig. 40).

En ce qui touche les décors, un espace blanc sépare les ornements d'un semis de points de deux grosseurs différentes. Un ton vert frais, provenant d'une oxy-

(1) Voir MAĤRIZĪ, éd. Wiet, V, p. 184.

(2) IBN DUĤMĀĤ, IV, p. 122.

dation partielle du cuivre, accompagne souvent le ton brun rougeâtre des reflets métalliques : c'est là une preuve de l'incertitude du technicien qui s'essaie à l'emploi des reflets de cuivre, plus difficiles à obtenir que ceux dont la base est l'argent. Parfois, cependant, apparaissent dans les pièces les mieux réussies, des effets de couleur admirables où des pourpres, semblables à ceux de la céramique dite de Samarra, s'allient aux tonalités les plus diverses.

Nous voyons également pour la première fois des incisions qui vont alléger le décor et leur donner cet aspect de fine gravure qu'il gardera dans la plupart des séries qui vont suivre.

Nous sommes donc là en présence d'une véritable renaissance qui va s'affirmer rapidement. Des signatures vont parfois nous guider, et grâce au caractère des décors que nous comparerons à ceux des monuments de l'art arabe, nous pourrions fixer des dates avec quelque certitude.

A la suite de ce premier atelier, deux autres ateliers, qui furent contemporains, ont produit également des pièces que l'on peut dater du commencement du XI<sup>e</sup> siècle. Nous possédons heureusement les noms de ceux qui furent à la tête de ces deux officines, car ils ont signé assez souvent leurs œuvres : l'un s'appelle Sa'd et l'autre Muslim.

Nous commencerons par étudier l'œuvre de Sa'd, bien que nous n'ayons aucune raison, au point de vue chronologique, pour le placer avant Muslim.

Nous possédons toute une série d'œuvres signées du nom de Sa'd (pl. VIII et IX et pl. F, fig. 41). Le dessin particulier de la lettre *'ain* (pl. F, fig. 42)<sup>(1)</sup> tracée sur le revers des pièces signées, comparé à celui de la même lettre tracée sur la stèle n° 61 du Musée arabe du Caire, datée de 414 de l'Hégire (1020 après J.-C.) (pl. F, fig. 43), nous fait supposer que l'atelier de ce céramiste était en pleine activité dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. D'autre part, une frise en bois, provenant du petit palais fatimide qui a été englobé dans le Māristān de Kālāwūn et qui date de 1058, présente les mêmes motifs ornementaux que ceux que l'on rencontre dans les œuvres de Sa'd (pl. F, fig. 44 et 44<sup>a</sup>).

Les productions de ce céramiste ont toujours été extrêmement soignées. Sa signature se lit au revers de ses pièces, dans la partie médiane. Ses formes contiennent la tradition de la céramique toulounide; ce sont, surtout, le bol conique, le bol campanulé et la coupe. Les revers sont quelquefois ornés de côtes ayant un léger relief (pl. VIII, fig. 8<sup>bis</sup>; pl. IX, fig. 2<sup>bis</sup>).

<sup>(1)</sup> Cette comparaison a été faite par M<sup>me</sup> Massoul, attachée à la conservation du Louvre, qui s'était chargée de comparer les décors céramiques avec les décors des autres monuments du Musée arabe.

L'émail employé par Sa'd est riche en étain; aussi sa tonalité est-elle d'un blanc assez pur. Certaines pièces sont cependant colorées en bleu verdâtre par le cuivre et parfois en rose par le manganèse. En outre, Sa'd emploie parfois un simple enduit vitreux de tonalité verdâtre ou ivoirine d'une belle qualité et d'un éclat incomparable.

Ses pièces ne sont recouvertes à l'extérieur que jusqu'à 2 ou 3 centimètres du pied, lequel est habituellement nu, à moins qu'une cuisson excessive n'ait fait couler plus bas l'émail en gouttes épaisses. Il est à noter, en outre, que le bord des vases est d'une grande minceur.

Les décors de Sa'd à reflets métalliques sont de tonalités assez riches et utilisent des motifs centraux où la figure humaine et la figure animale dominent, encadrées par des arabesques, des tresses et des palmettes, dont le dessin donne souvent l'impression d'une broderie (pl. VIII à XII).

Un tessou de la collection Raymond Kœchlin, signé de Sa'd, présente un décor vermiculé analogue à celui de la figure 3 de la planche 22 de l'ouvrage *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*.

L'emploi de la figure humaine au XI<sup>e</sup> siècle, dans un pays musulman, ne doit pas nous étonner, car des documents nous prouvent qu'elle fut utilisée dans l'art arabe de cette époque : le premier calife fatimide al-Mu'izz avait mis à la mode l'art du portrait.

Maḳrīzī a écrit à ce sujet :

« Al-Mu'izz est le premier qui ait introduit en Égypte l'art du portrait.

« L'Égyptien al-Ḳuṣair était un portraitiste qu'al-Mu'izz opposait à un portraitiste persan, Ibn 'Azīz, qu'il avait fait venir de Baṣra<sup>(1)</sup>.

« Sous les Fatimides, les tentes que l'on dressait à l'occasion de la rupture du *Khaliḳ* renfermaient des portraits d'hommes et d'animaux<sup>(2)</sup>. »

Nous savons, d'autre part, que durant son règne, al-Mu'izz encouragea d'une façon toute particulière l'art et les métiers.

Maḳrīzī nous apprend, en effet, qu'il choisit parmi les hommes habiles dans leurs métiers ceux qui devaient travailler pour le califat, qu'il leur assigna des locaux spéciaux près du palais, et qu'il envoya une circulaire aux gouverneurs des provinces les invitant à réquisitionner les artisans<sup>(3)</sup>. Aussi, nous ne devons

<sup>(1)</sup> MAḲRĪZĪ, t. II, p. 318. — C'est une interprétation, et non une traduction, du texte de Maḳrīzī, qui a été lu bien rapidement, puisque l'histoire se passe sous Yāzūrī, vizir du calife Mustanṣir. — G. W.

<sup>(2)</sup> MAḲRĪZĪ, t. I, p. 474.

<sup>(3)</sup> MAḲRĪZĪ, t. I, p. 443.

pas être étonnés de l'essor des arts céramiques et des autres industries, à l'époque des Fatimides, qui fut l'âge d'or des artisans égyptiens des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, soutenus et encouragés par l'élite entière du pays qui agissait à l'exemple des califes.

Un des successeurs d'al-Mu'izz a suivi son exemple. Maḳrīzī, parlant du magasin des bannières, rapporte que ce magasin fut bâti par le calife Zāhir, fils de Ḥākim. Au service de cette institution étaient attachés 3000 ouvriers de la plus grande habileté dans toutes sortes de métiers. Les années du règne de ce calife furent des années de tranquillité et de paix. Il s'occupait exclusivement de manger, de boire, de se promener et d'entendre chanter<sup>(1)</sup>.

Sous son règne, les habitants du Vieux-Caire et du Caire exagérèrent l'usage des chanteuses et des danseuses.

D'autre part, le même auteur nous apprend :

« Lors du pillage des trésors d'al-Mustanṣir, on trouva dans les magasins des articles de literie et des tentures, environ 100 rideaux de soie brochée d'or de toutes couleurs et de toutes grandeurs. Sur ces rideaux étaient dessinées les cartes des différents empires, ainsi que les portraits des empereurs et des grands personnages, et au-dessous de chaque portrait se trouvait le nom, la durée du règne et le résumé de l'histoire du souverain<sup>(2)</sup>. »

Nous trouvons chez Sa'd des figures humaines sur des fragments qui portent sa signature (pl. VIII, fig. 3).

Un bol de la collection Kélékian<sup>(3)</sup>, trouvé à Louksor, signé de Sa'd, est également décoré d'une figure humaine qui représente un personnage tenant dans sa main droite une corde à laquelle se trouve suspendu un vase ayant la forme d'une lampe de mosquée. Le caractère byzantin de cette œuvre n'est pas dans la manière habituelle de Sa'd; mais nous retrouvons ses procédés dans le tracé fiévreux des volutes qui ornent la robe du personnage et dans le décor hâtif du fond de la pièce.

D'autres figures placées sur des tessons d'où la signature est absente, peuvent aussi lui être attribuées, car elles sont reconnaissables à leur style particulier et à leur fond d'arabesques traitées avec la virtuosité qui lui est propre (pl. X, XI et XII). Les figures de Sa'd sont d'un sentiment artistique très féminin : il est par excellence le peintre de la grâce et de la joliesse.

Ses figures d'animaux (pl. VIII, fig. 5 et 8) sont admirables de vérité, et seuls

(1) Pas de référence. — G. W.

(2) MAḲRĪZĪ, t. I, p. 417.

(3) *The Kelekian Collection*, Paris, 1900, pl. 6; BUTLER, *Islamic Pottery*, pl. XI.

les Japonais peuvent, à cet égard, lui être comparés. Les poissons dont il orne ses pièces (pl. XI, fig. 2) sont d'un archaïsme qui rappelle les productions de l'Égypte ancienne<sup>(1)</sup>.

Comme tous les maîtres dont l'art évolue avec les années, Sa'd eut une deuxième manière, caractérisée par des fonds entièrement recouverts de reflets, sur lesquels se détachent des animaux d'espèces variées : chiens, griffons ailés (pl. IX, fig. 1 et 2). Ces fonds sont très habilement allégés par des arabesques enlevées à la pointe, de telle sorte que l'art du graveur semble parfois s'ajouter à celui du peintre céramiste.

Mais ce qui caractérise ses œuvres, c'est le trait fiévreux et hâtif de son dessin, tracé, néanmoins, avec une maîtrise et une habileté consommées.

Le même atelier a produit d'autres œuvres d'un caractère bien différent que nous avons tout d'abord hésité à lui attribuer. Ce sont des céramiques à décor gravé sous couverte imitant la série chinoise des Song<sup>(2)</sup> avec des coulées bleues sur un fond crème, que possède le Musée arabe du Caire.

Il est intéressant de noter que ces céramiques sont couvertes de reflets métalliques, quand il est prouvé que les Chinois n'en ont jamais produit.

Le Musée de Sèvres renferme un tesson provenant de Fustât, à émail crème et à coulées bleues, décoré de reflets métalliques, signé de Sa'd<sup>(3)</sup> (pl. F, fig. 45 et 45<sup>bis</sup>).

Un autre fragment de couleur violette, orné d'un décor gravé d'influence chinoise et agrémenté de reflets métalliques, porte également le nom de Sa'd (Musée du Caire). Une pièce réparée, appartenant au Musée du Louvre, à émail contenant de l'étain coloré en bleu verdâtre par le cuivre et décorée d'oiseaux se jouant à travers un décor géométrique, peut être attribuée à Sa'd<sup>(4)</sup>.

Le Musée arabe du Caire exposant toute une vitrine de pièces de couleurs différentes imitées de la céramique des Song, nous sommes persuadés que Sa'd n'est pas l'auteur de toutes ces pièces, qui durent être fabriquées en grand nombre par différents ateliers, mais qu'il fut probablement un des imitateurs de ce genre tout spécial.

Cette influence de la Chine, que nous notons ici pour la première fois, devait

<sup>(1)</sup> Décor de la coupe de la tombe de Meherpra (XVIII<sup>e</sup> dynastie), Musée égyptien du Caire.

<sup>(2)</sup> M. Georges Salles, conservateur adjoint au Musée du Louvre, a eu l'amabilité de nous signaler que la collection David Weill renferme un bol blanc crémeux, de l'époque Song, orné de coulées bleues.

<sup>(3)</sup> Donné au Musée de Sèvres par M. Guérin.

<sup>(4)</sup> G. MIGRON, *L'Orient musulman, Musée du Louvre*, pl. 19, fig. 66. Don Kélékian.

se faire sentir pendant plusieurs siècles. Mais l'Égypte sut absorber les éléments divers, chinois, persans, qui devaient rajeunir son art. Loin de lui nuire, ces apports lui procurèrent, au contraire, une sève nouvelle; c'est ce qu'a si bien exprimé van Berchem lorsqu'il écrivit les lignes suivantes :

« Le Musée arabe du Caire nous révèle, à la vérité, dans l'art de la vallée du Nil, mille sources lointaines, mais le courant qu'elles alimentent est assez large pour que ce fleuve reste, malgré tout, et comme le Nil lui-même, un fleuve égyptien <sup>(1)</sup>. »

Au reste, les rapports constants de la Chine avec l'Égypte nous sont connus par les documents écrits par différents voyageurs et aussi par le nombre très important de tessons de céramique chinoise d'époques différentes trouvés à Fustât. Un ouvrage, traduit de l'arabe, intitulé : *Voyage du marchand arabe Sulaymân en Inde et en Chine rédigé en 851, suivi de remarques par Abû Zayd Hasan (vers 916)* <sup>(2)</sup>, nous renseigne d'une façon très précise sur les rapports économiques qui existaient au ix<sup>e</sup> et au x<sup>e</sup> siècle entre l'Égypte et la Chine. Nous y lisons :

« Le marchand Sulaimân rapporte ce qui suit : à Hānfū, qui est le rendez-vous des marchands, le souverain de la Chine a confié à un musulman l'administration de la justice entre ses coreligionnaires venus dans le pays (avec l'assentiment) du roi de la Chine <sup>(3)</sup>. »

Et plus loin :

« En ce qui concerne les ports où les navires touchent et font escale, on dit que (p. 151) la plupart des navires chinois effectuent leur chargement à Siraf et partent de là; les marchandises y sont apportées de Başra, de l'Oman et d'autres ports, et on les charge à Siraf sur les navires chinois. Le transbordement des marchandises a lieu dans ce port parce que la mer est très houleuse (dans le golfe Persique) et que l'eau est peu profonde dans d'autres endroits. La distance, par mer, de Başra à Siraf, est de 120 parasanges (= environ 320 milles marins). Quand les marchandises ont été embarquées à Siraf, on s'approvisionne d'eau douce et on enlève — enlever (en arabe *khaţifa*) mettre à la voile, appareiller — et on appareille à destination d'un endroit appelé Maskat (Mascate) qui est situé à l'extrémité de la province de l'Oman. La distance de Siraf à Maskat est d'environ 200 parasanges (= 530 milles environ) <sup>(4)</sup>. »

<sup>(1)</sup> MAX VAN BERCHEM, *L'Art musulman au Musée de Tlemcen*, p. 8.

<sup>(2)</sup> G. FERRAND, *Voyage du marchand Sulaymân en Inde et en Chine*, traduit de l'arabe, 1922.

<sup>(3)</sup> G. FERRAND, *op. cit.*, p. 38.

<sup>(4)</sup> G. FERRAND, *op. cit.*, p. 39.

Enfin, Sulaimān nous renseigne sur les entrepôts chinois renfermant les marchandises arabes :

« Quand les marins arrivent en Chine par mer, les Chinois (préposés à cet effet) s'emparent de leurs marchandises et les enferment dans des entrepôts. Ils en garantissent la bonne conservation contre tout accident pendant six mois jusqu'à ce que soit arrivé le dernier navire (venant avec la même mousson). Les Chinois perçoivent alors un droit d'entrée de 30 o/o (en nature) sur toute marchandise importée et remettent le reste au marchand qui en est propriétaire<sup>(1)</sup>. »

Ces marchands arabes, qui au ix<sup>e</sup> siècle partaient de Siraf pour la Chine, venaient probablement de tous les points du monde musulman; mais ce n'est qu'au commencement du ix<sup>e</sup> siècle qu'un érudit, que la géographie intéressait, Abū Zaid Ḥasan ajouta à la relation de Sulaimān des renseignements complémentaires où il est nettement question des rapports de l'Égypte avec la Chine.

« Les navires appartenant à des armateurs de Siraf lorsqu'ils sont arrivés dans cette mer qui est à droite (c'est-à-dire à l'ouest) de la mer de l'Inde (la mer Rouge) et qu'ils sont parvenus à Judda, restent dans ce port. Les marchandises (p. 137) qu'ils ont apportées et qui sont destinées à l'Égypte, y sont transbordées sur des (navires spéciaux d'un moindre tirant d'eau, appelés) navires de Kulzum. Les navires des armateurs de Siraf n'osent pas faire route (dans la partie septentrionale) de la mer Rouge à cause des difficultés qu'y rencontre la navigation et du grand nombre d'îlots (coralligènes) qui y croissent<sup>(2)</sup>. »

Une certaine émulation devait fatalement exister entre les céramistes égyptiens, qui, pour satisfaire le goût du jour, s'efforçaient d'imiter les produits de l'Extrême-Orient<sup>(3)</sup>. Ils avaient très probablement le désir de fabriquer, sinon des œuvres semblables, du moins aussi belles. C'est ainsi qu'ils ont transposé les formes et les décors chinois de telle sorte que l'on peut dire qu'ils ont fait des œuvres originales. Dès le début, d'ailleurs, l'idée de plagiat de leur part doit être écartée, puisque nous voyons, dans le cas de Sa'd, par exemple, des reflets métalliques placés sur des pièces dont l'aspect rappelle les œuvres céramiques de la dynastie des Song, qui justement ne comportent pas de reflets.

Il leur est arrivé également, dans cette fabrication, d'ajouter le biscuit de leur faïence en imitant les dessins gravés des porcelaines chinoises : de là est née cette céramique remarquable qui, par endroits, laisse filtrer la lumière à travers la couverte (pl. G, fig. 52 et 53).

<sup>(1)</sup> G. FERRAND, *Voyage du marchand Sulaymān en Inde et en Chine*, p. 54.

<sup>(2)</sup> G. FERRAND, *op. cit.*, p. 130.

<sup>(3)</sup> HUART, *Histoire des Arabes*, t. II, p. 88.

Il est certain que Sa'd a employé ce procédé, puisqu'on peut voir au Musée arabe du Caire un fragment de cette sorte de poterie portant sa signature (pl. VIII, fig. 5 et 5<sup>bis</sup>).

Cependant, malgré la multiplicité des travaux de Sa'd, il semble que ce céramiste ait ajouté à sa fabrication habituelle celle des reflets métalliques sur le verre.

Un fragment important de verre du Musée arabe du Caire rappelle d'une façon frappante, dans son ornementation, le décor animal des pièces signées ou attribuées à cet artiste.

Bon nombre de pièces, qui ne comportent pas de signature, peuvent également lui être attribuées (pl. X, XI et XII et planche en couleurs 2, fig. a)<sup>(1)</sup>.

Parmi ces pièces, il en est une qui est célèbre : le grand vase aux poissons de la collection Fouquet<sup>(2)</sup>. Ces poissons sont dessinés dans le même esprit que ceux qui sont signés de lui (pl. G, fig. 47 et 47<sup>bis</sup>). Quant aux palmettes qui décorent la panse de ce vase, elles sont criblées de points, comme elles le sont chaque fois qu'il a employé ce motif (pl. VIII, fig. 7 et 7<sup>bis</sup>; pl. G, fig. 48 et 48<sup>bis</sup>). De plus, nous trouvons aussi la tresse qu'il a utilisée si fréquemment (pl. VIII, fig. 2, 2<sup>bis</sup>, 4 et 4<sup>bis</sup>).

L'atelier de cet artiste eut une très forte production; il eut aussi une très longue durée, comme nous le révèlent deux fragments qui s'adaptent l'un à l'autre, sans malheureusement former un ensemble complet. On y lit en effet : « Fabriqué par la famille de . . . ». Or l'écriture employée est la même que celle de Sa'd et cette phrase se trouve exactement à l'endroit où Sa'd avait coutume de signer ses pièces (pl. XIII).

Quant aux décors, ils pourraient passer pour ceux de Sa'd, tant ils montrent de fougue et de fièvre.

Faut-il admettre que Sa'd était mort à l'époque où les pièces portant la mention précitée furent fabriquées et que sa famille lui avait succédé dans la direction de son atelier? C'est là un point obscur que des découvertes nouvelles pourront peut-être élucider un jour.

<sup>(1)</sup> Parmi les pièces que l'on peut attribuer à Sa'd, nous citerons, dans *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 8, fig. 4; pl. 9, fig. 1 à 4; pl. 10, fig. 1, 2 et 3; pl. 12, fig. 1, 2 et 3; pl. 13, fig. 1 à 4; pl. 14, fig. 1, 2 et 3; pl. 26, fig. 3; pl. 27, fig. 1; pl. 29, fig. 1 et 2; pl. 33, fig. 1; pl. 34, fig. 1; pl. 35, fig. 3; pl. 36, fig. 2; pl. 37, fig. 1 et 2; pl. 38, fig. 1, 2 et 3; pl. 39, fig. 1, 2 et 5; pl. 40, fig. 1.

<sup>(2)</sup> H. RIVIÈRE, *La céramique dans l'art musulman*, préface de G. Migeon, pl. 22; *Burlington Magazine*, n° XL, vol. XVIII, septembre 1910; G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, fig. 225; René JEAN, *Les arts de la terre*, p. 38; PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXLV, fig. 1.

Le nombre imposant de pièces signées de Sa'd ou attribuées à Sa'd trouvées à Fustât, incite à croire que l'atelier de ce céramiste devait se trouver sur cet emplacement; cependant aucun déchet de fabrication portant la signature de Sa'd n'ayant été trouvé jusqu'à ce jour en ce lieu, il est impossible de l'affirmer.

Une autre signature, souvent répétée, vient nous guider à nouveau dans notre étude. Cette signature est celle de Muslim (pl. H, fig. 52; pl. XIV et XV)<sup>(1)</sup>.

La terre employée par ce fabricant est d'une finesse moyenne, de couleur parfois rosée, parfois jaune verdâtre. Un émail à l'étain la recouvre, de telle sorte que le ton de la terre disparaît complètement. Le bourrelet du pied des vases est très bas et est entièrement émaillé. Les reflets qui décorent les pièces, dus au mélange de l'argent et du cuivre, sont souvent dorés; leur perfection, au point de vue technique, montre que Muslim était en pleine possession de son art. Son décor se lit avec facilité; il ne connaît pas la surcharge qui, plus tard, alourdira les compositions de ses continuateurs.

Ses fonds, comme ceux des pièces de la série toulounide, sont parfois recouverts de points et de cercles séparés du motif principal par un champ laissé en blanc (pl. H, fig. 54); mais parfois, sans doute en raison de la loi de l'évolution, les cercles prennent la forme de volutes ne possédant plus de point central (pl. XIV, fig. 2). Au reste, certaines œuvres de Muslim se ressentent fortement de la série toulounide, et quelques-uns des décors de cet artiste, inspirés par l'animal, gardent encore la sauvagerie que nous avons observée dans la céramique du IX<sup>e</sup> siècle (pl. XV, fig. 3). Mais il sut, peu à peu, dépouiller son dessin de ce qu'il pouvait renfermer de barbare et il ne garda que le souci du décor approprié et le sens de l'arabesque souple et gracieuse. Aussi ses œuvres ont-elles un style d'une élégante aristocratie qui révèle un maître (pl. XIV à XX).

Le décor préféré de Muslim est celui dont le motif principal consiste en un animal placé dans une composition faite de rinceaux ou de lignes imbriquées (pl. XIV, fig. 1; pl. XV, fig. 2). Cet animal, malgré ses lignes conventionnelles, garde toujours une intensité de vie surprenante.

Le décor de Muslim a subi, parfois, l'influence persane: un tesson signé de lui présente (pl. XIV, fig. 2) un arbre de vie ou «homa», flanqué, de chaque côté, d'animaux affrontés. Ce «homa», symbole mésopotamien de l'éternelle renaissance des êtres et des choses, rappelait, du reste, les grands symboles de l'Égypte antique<sup>(2)</sup>.

Comme Sa'd, son contemporain, Muslim a utilisé la figure humaine dans le

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 24, fig. 1; D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, pl. III, fig. 79.

<sup>(2)</sup> VIREY, *La religion de l'ancienne Égypte*, p. 202.

décor, emploi que le calife al-Mu'izz avait encouragé si fort au début de l'époque fatimide. Les figures de Muslim ont tout à la fois une puissance et une gravité qui révèlent un grand artiste (pl. XVIII, fig. 2 et 3; pl. XIX, fig. 1 à 6).

Il faut véritablement remonter aux plus belles époques de l'histoire de l'art pour trouver un idéal aussi élevé, servi par un dessin aussi savant et aussi robuste.

Les œuvres de Muslim durent être fort prisées, à son époque, car sa signature se trouve sur bon nombre de pièces; certains personnages de haut rang tenant sans doute, comme aujourd'hui, à acquérir des œuvres portant la signature d'artistes réputés.

Mais Muslim ne signait pas toutes ses œuvres : il se contentait souvent d'une marque qui, pour les gens prévenus, était une garantie suffisante. Nous connaissons cette marque, car on peut voir au Musée arabe du Caire un déchet de fabrication recouvert, aux emplacements des décors, d'une gangue ocreuse qui porte tout à la fois la marque et la signature de ce céramiste (pl. XX, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). Nous avons aussi la preuve que les fours de Muslim se trouvaient à Fustât, puisque ce déchet a été trouvé en cet endroit.

Chose digne d'attention : sa marque a une parenté évidente avec celles qui furent employées au ix<sup>e</sup> siècle pour la céramique toulounide et pour la céramique dite de Samarra. Elle se compose de deux cercles concentriques; le cercle central est couvert de traits courts et parallèles qu'on retrouve dans le champ, l'espace entre les deux cercles restant sans décor (pl. H, fig. 53).

Cependant, il existe quelques rares spécimens de cette série qui portent une marque faite tout à la fois de lignes et de points (pl. H, fig. 54) rappelant celle des poteries toulounides. Cette marque, dont nous ne connaissons que quelques exemplaires, ne serait-elle pas celle de la plus ancienne fabrication de Muslim?

Une des frises du petit palais fatimide datant de 1058 qui a été englobé dans le Māristān de Kālāwūn peut nous aider à dater son œuvre. En comparant les deux figures (pl. H, fig. 55) représentant chacune le même animal, dont l'un est signé Muslim et dont l'autre (pl. H, fig. 56) appartient à cette frise, on est frappé de leur similitude. Il n'est pas jusqu'à certains détails du fond qui ne soient à peu près les mêmes dans les deux œuvres. La figure 4 de la planche XIV peut servir également à la même étude comparative.

Il est fort probable que l'atelier de Muslim lui survécut, car nous trouvons sa marque sur des pièces certainement moins anciennes que celles qu'on peut lui attribuer; seulement cette marque est d'un caractère parfois si négligé que nous pensons que ses successeurs n'eurent pas, au même degré que lui, le souci

de la perfection. D'autre part, le dessin des animaux n'a plus le style si noble que Muslim avait su lui donner; ce dessin devient réaliste : le plumage ou le pelage sont indiqués sommairement et la noblesse des figures du maître a fait place à un esprit vif et malicieux, à la manière des caricaturistes modernes (pl. XVI, fig. 2 et 5). Le Musée arabe du Caire possède un nombre considérable d'œuvres pouvant être attribuées à Muslim (pl. XIX) dont la fabrication fut aussi abondante que celle de Sa'd<sup>(1)</sup>. Un des chefs-d'œuvre de la céramique fatimide, le plat au coq (planche en couleurs 2, fig. b), doit lui être également attribué.

On peut également remarquer pour Muslim une très belle figure de bouquetin tenant un fleuron dans sa gueule (collection Raymond Kœchlin).

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, ses fours se trouvaient à Fustât, puisque de nombreux déchets de sa fabrication ont été trouvés à cet endroit.

Muslim eut probablement un élève ou un imitateur, Ibn Nazîf, qui a signé une pièce qu'à première vue on pourrait prendre pour une des siennes (pl. XXII, fig. 2)<sup>(2)</sup>. Le dessin qui orne le tesson représenté sur la planche XXII, malgré son exigüité, nous révèle, par sa verve, un artiste, et sans la lourdeur du décor végétal qui couvre le fond de la pièce, nous pourrions penser que l'animal dont il ne reste que la croupe est l'œuvre de Muslim.

Deux autres signatures se trouvent sur deux autres tessons dont les dimensions sont si exiguës qu'il a été impossible de déterminer les caractéristiques de leurs décors : ce sont celles d'Abul-Faraj (pl. XXII, nos 7 et 7<sup>bis</sup>) et de 'Arîf (nos 6 1 1 4/5 et 6 0 1 7/15, pl. XXII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). Il est nécessaire que l'on trouve des pièces plus importantes, si l'on veut étudier l'œuvre de ces deux artistes.

D'autres signatures se trouvant sur des tessons dont les décors sont incomplets, doivent néanmoins retenir l'attention : ce sont celles d'al-Husain ibn . . . . (pl. XXII, fig. 6 et 6<sup>bis</sup>), Yūsuf (pl. XXII, fig. 10 et 10<sup>bis</sup>), al-Dahhān (pl. XXII, fig. 8 et 8<sup>bis</sup>), Luṭfi (pl. XXII, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>, 5 et 5<sup>bis</sup>).

Il nous reste maintenant à étudier quelques marques d'ateliers non accompagnées de signatures; aussi, ce ne sera que par conjecture qu'il nous arrivera souvent d'émettre l'idée que certains artistes ont pu travailler dans ces ateliers.

La première est composée d'un cercle renfermant un point plus ou moins

<sup>(1)</sup> Parmi les pièces que l'on peut attribuer à Muslim, citons les suivantes, publiées dans *La céramique égyptienne de l'époque musulmane* : pl. 6, fig. 1; pl. 24, fig. 1, 2 et 4; pl. 30, fig. 1, 2 et 3; pl. 31, fig. 1 et 2; pl. 32, fig. 1; pl. 50, fig. 4; pl. 55, fig. 3.

<sup>(2)</sup> *La céramique arabe de l'Égypte musulmane*, pl. 23, fig. 1.

accentué à son centre et entouré de virgules dans le champ (pl. H, fig. 59; pl. XXIII, XXIV et XXV).

Les œuvres les plus anciennes possédant cette marque sont d'un archaïsme assez accusé. Elles se distinguent par des figures d'animaux portant des volutes faites à la pointe et par des fonds criblés de points de deux grosseurs différentes (pl. XXIII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). A un moment donné, sans doute à l'apogée de l'époque fatimide, le caractère de la céramique où figure cette marque change complètement : les fonds sont alors couverts entièrement par les reflets et des torsades accompagnées de palmettes ornent les marlis, tandis que le centre des pièces est occupé par des personnages qui sont malheureusement fragmentés.

Tous ceux qui se sont occupés de céramographie grecque seront frappés de l'analogie qui existe entre les céramiques à figures rouges et celles de cette série (pl. XXIV, fig. 3, 5, 6 et 7; pl. XXV, fig. 4).

N'y a-t-il là qu'une simple rencontre due à ce que, à travers les âges, le cycle de l'art semble parcourir toujours les mêmes étapes, ou bien faut-il admettre que l'auteur de ces pièces a eu sous les yeux quelques fragments de vases de l'antiquité grecque provenant de Naucratis? Mais l'hypothèse la plus vraisemblable ne serait-elle pas que l'artiste s'inspira des dessins de certaines étoffes coptes où il est si facile de découvrir les traditions de l'art classique?

Quoi qu'il en soit, nous retrouvons là une évocation de l'antiquité. Les plis des étoffes, en particulier, sont dessinés avec un tel souci de style, qu'ils rappellent l'art grec.

Mais cette incursion dans le domaine classique ne dut servir, à celui qui appartenait à cet atelier, qu'à apprendre d'une façon complète l'art du dessin dont il devait faire usage pour rendre, en artiste, la physionomie de son époque. Nous devons, en effet, lui attribuer un fauconnier qui est un des chefs-d'œuvre du Musée arabe du Caire (pl. XXIII, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>). Cette pièce n'a pas, il est vrai, de marque complète, car le point central qui manque devait se trouver sur la partie qui n'est pas en notre possession. Mais nous avons un faucon, dessiné dans le même esprit, qui porte la marque de l'atelier dont nous nous occupons (pl. H, fig. 61 et 61<sup>bis</sup>). De plus, la finesse d'exécution du dessin du fauconnier se rapproche de la série que nous venons d'étudier. Un homme barbu dont le torse est entièrement nu (pl. XXIV, fig. 6) peut lui être attribué également. L'étude du corps humain semble donc avoir passionné aussi cet artiste, qui, encore une fois, se rapproche de la tradition antique; mais comme ce dernier n'avait pas sous les yeux le spectacle quotidien de la palestres, son dessin ne possède pas le style des figures qui ornent, avec tant d'élégance, la panse des

vases grecs. Au reste, ce goût pour la tradition antique, à l'époque fatimide, nous est également révélé par des dessins sur faïence à reflets métalliques, appartenant à des ateliers non déterminés, figurant des sirènes, êtres fantastiques créés par l'Égypte pharaonique dont la représentation passa en Ionie et de l'Ionie en Grèce, pour revenir enfin à son point de départ, en Égypte<sup>(1)</sup>.

Mais en dehors de ces rappels de l'art classique, cet atelier a produit des œuvres de style purement arabe. On peut lui attribuer, en effet, un bol réparé qui se trouve au Musée arabe du Caire. Il est décoré de rinceaux et de palmettes qui nous ramènent à l'art fatimide (pl. XXV, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). Un oiseau orne le fond de ce bol, et son aile offre un décor particulier fait d'arabesques rappelant le fond vermiculé sur lequel il se détache.

Or, nous possédons un tesson portant la marque de l'atelier qui nous occupe, décoré de deux oiseaux dont les ailes sont dessinées exactement de la même façon (pl. XXV, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>). Il est donc fort probable que ce bol a été fabriqué dans l'atelier dont nous parlons.

Sur un vase de la collection Kélékian est représenté un oiseau dont l'aile est également décorée d'arabesques possédant le caractère de celles dont nous venons de faire mention<sup>(2)</sup>. De nombreux fragments ornés de figures, trouvés à Fustât, peuvent aussi être attribués à cet atelier<sup>(3)</sup>.

D'autre part, il existe sur un tesson une signature et la mention « a fait » (pl. XXV, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>) comportant le même décor vermiculé, mais sans marque. Cette signature est celle d'un artiste du nom d'Ibra[hīm]. En conséquence, tout nous porte à croire qu'Ibrahīm a travaillé dans l'atelier qui utilisa la marque dont nous venons de nous occuper.

Cet atelier devait être en pleine activité entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, car il représente un apogée que l'on ne peut véritablement placer qu'à cette époque.

Aucun déchet de fabrication appartenant à cette série n'a été retrouvé à Fustât; il faudrait peut-être rechercher l'emplacement de l'atelier qui a produit cette céramique dans une contrée de l'Égypte où les traditions de l'art grec ont persisté longtemps.

Une autre série porte une marque (pl. H, fig. 57; pl. XXI, fig. 2<sup>bis</sup>) et une signature (pl. XXI, fig. 3<sup>bis</sup>). La marque n'accompagne pas la signature, il est vrai, mais le caractère du dessin étant absolument le même sur les deux pièces

(1) Voir à ce sujet : *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 43, fig. 1 à 4.

(2) *The Kelekian Collection*, Paris, 1900, pl. 8; PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXLV, fig. 2.

(3) Voir *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 42, fig. 2; pl. 44, fig. 1 et 3; pl. 51, fig. 2; pl. 52, fig. 1 à 4; pl. 53, fig. 1 et 2; pl. 54, fig. 4.

marquées et sur la pièce signée, on peut, en attendant la preuve du contraire, attribuer la paternité de cette marque à celui qui a signé. Nous l'appellerons donc la marque de Sājī. Elle ressemble à la précédente, avec cette différence, toutefois, que deux cercles, au lieu d'un seul, entourent un point central (pl. XXI).

Au début, cette série se distingue par un archaïsme qui la rapproche des spécimens représentés planche VII : ce sont à peu près les mêmes décors avec leurs fonds formés de points de deux grosseurs différentes (pl. XXI, fig. 2). Puis nous voyons apparaître des figures dont les caractéristiques sont les suivantes : un nez droit formé de deux lignes parallèles, les narines accentuées, les commissures des lèvres terminées par de petites lignes verticales qui les abaissent. Une impression d'étrangeté et de puissance se dégage de l'art de Sājī, qui fut un des maîtres de la figure humaine à l'époque fatimide. Il abandonna aux élèves de Sa'd la finesse de l'observation et le sens du pittoresque pour concentrer son effort à la synthèse de la figure humaine.

Cet artiste a, malheureusement, très peu produit, ou, du moins, nous connaissons peu d'œuvres portant sa marque. Le hasard des fouilles nous permettra peut-être, un jour, de compléter cette série remarquable dont les pièces à décors de reflets métalliques sont si rares que nous n'avons pu les réunir en une planche qu'avec beaucoup de difficultés. Aucun déchet de fabrication de cette série n'a été trouvé à Fustāt.

Un autre artiste, dont nous n'avons malheureusement pas la signature, signature qui était complétée par le mot *ṣānī* « fabricant », le seul mot qui nous soit resté (pl. XXVI, fig. 3<sup>bis</sup>), est l'auteur d'une série de pièces présentant un grand intérêt. Sa marque consiste en un simple cercle dont l'intérieur et l'extérieur sont couverts de virgules. Il est curieux de constater, à ce sujet, que cette marque du XII<sup>e</sup> siècle est la même que celle qui était employée au IX<sup>e</sup> siècle par les céramistes qui ont fait les faïences dites de Samarra<sup>(1)</sup>.

Son art se reconnaît au sertis épais dont il entoure ses figures (pl. XXVI et XXVII). Son dessin a quelque chose de rude et de barbare; il ne manque pas, cependant, de charme et d'attrait. Son atelier était en activité à la fin de l'époque fatimide, ainsi que l'attestent, d'une façon générale, le caractère de son décor et la qualité de son émail.

Deux figures publiées par Pézard appartiennent à cet atelier. Aucun doute ne peut subsister sur leur origine, car le revers de l'une d'elles<sup>(2)</sup> présente des

<sup>(1)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXLII, fig. 3.

<sup>(2)</sup> PÉZARD, *op. cit.*, pl. CXXXVI, fig. 4, p. 156.

cercles dont les espaces intermédiaires sont remplis par des virgules en semis. Nous retrouvons donc là la marque de l'atelier que nous étudions.

Quant aux deux figures, elles appartiennent évidemment à la production de cet atelier, car suivant sa coutume, le peintre avait agrémenté les têtes des personnages avec des points ou de petits traits placés entre les deux sourcils ou même sur les joues, comme s'il s'agissait de tatouages (pl. XXVI, fig. 2, 4 et 5; pl. XXVII, fig. 1, 4 et 5). Deux autres figures ornant des fragments du Musée arabe offrent les mêmes caractéristiques<sup>(1)</sup>.

Aucun déchet de fabrication portant cette marque n'a été trouvé à Fustât.

Une marque faite d'un ornement dont la signification nous échappe (pl. H, fig. 62; pl. XXVIII et XXIX) est celle d'une série qui a commencé par être archaïsante (pl. XXVIII, fig. 1). Elle est caractérisée par des représentations animales assez lourdes, que des volutes enlevées à la pointe ne réussissent pas à alléger, ainsi que par des fonds de points de différentes grandeurs séparés du sujet principal par un champ étroit complètement blanc.

Une seconde série ayant toujours la même marque, mais d'une date plus récente (XII<sup>e</sup> siècle), se reconnaît à des volutes au dessin lourd encadrant parfois des figures d'animaux assez maladroitement tracées (pl. XXIX, fig. 3). Mais l'inhabileté du décorateur est rachetée, dans bien des cas, par une maîtrise réelle dans la production des reflets qui évoquent les tons puissants de l'Italien Giorgio Andreoli, dont l'art se trouve ainsi distancé de près de quatre siècles (pl. XXIX, fig. 1).

La même fabrique a dû continuer la tradition du reflet métallique sur du verre opacifié, car il existe au Musée arabe du Caire un fragment de verre de cette catégorie dont la qualité du reflet et la lourdeur du dessin sont spéciales à cet atelier.

Il nous reste maintenant à étudier des ateliers ne possédant aucune marque et aucune signature. Deux pièces tout à fait exceptionnelles doivent, tout d'abord, retenir l'attention : elles sortent sans doute du même atelier, elles sont de même style, mais leur caractère est différent. Le dessin de la première (pl. XXXII, fig. 2) est de caractère syrien<sup>(2)</sup>, comme l'indique nettement la recherche très accusée de la réalité historique, en opposition avec les représentations de l'art hellénistique d'Asie Mineure et d'Égypte qui nous montrent le Christ sous les traits d'un héros ou d'un dieu asiatique<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'art musulman*, fig. 2 et 5.

<sup>(2)</sup> DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, 1925, 2<sup>e</sup> édition, t. I, p. 324.

<sup>(3)</sup> DIEHL, *op. cit.*, p. 324 : « En face de ce type, la Syrie en imagina un autre, moins idéal,

Une grandeur surhumaine se dégage de cette figure de Christ, qui est comparable aux plus belles icônes byzantines.

Cette pièce a pu être destinée à une église<sup>(1)</sup>, car deux siècles plus tard (xiv<sup>e</sup> siècle) nous lisons sur une faïence : « fait pour l'église prospère »<sup>(2)</sup>. Mais, si des motifs chrétiens ont été parfois représentés par des musulmans, par contre, il n'est pas impossible que des chrétiens aient travaillé à des sujets appartenant à leur religion.

Cette pièce, si intéressante au point de vue artistique et au point de vue religieux, se trouve datée par le mode même de représentation du Christ : suivant les époques, en effet, la figure divine est interprétée différemment; c'est ainsi que le beau Dieu d'Amiens, qui est du xiii<sup>e</sup> siècle, n'est en aucune façon semblable au Christ roman qui décore le tympan de l'église de Vézelay qui est du xii<sup>e</sup>. Or, si nous comparons certaines mosaïques byzantines du xi<sup>e</sup> siècle à cette figure de Christ, nous retrouvons les mêmes caractères dans la physionomie et dans le détail de la coiffure et du costume : tels sont le Christ Pantocrator de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev<sup>(3)</sup> et le Christ de l'entrée à Jérusalem du monastère de Daphni, près d'Athènes<sup>(4)</sup>.

La seconde pièce (pl. XXXII, fig. 5) est d'un dessin plus lourd, mais ce dessin est d'une sensibilité charmante. Nous ne connaissons pas le sujet de la scène qui est représentée, mais le groupement des personnages et la silhouette de chacun d'eux sont d'un grand intérêt artistique.

L'atelier d'où sont sorties ces deux œuvres fut peu fécond, et comme aucune signature et aucune marque ne viennent nous guider dans nos recherches sur les origines de ces produits, il nous a été difficile de grouper les fragments pouvant lui être attribués avec quelque certitude. La planche XXXI a donc été formée en réunissant des pièces dont l'art et la technique semblent lui appartenir.

Un autre atelier anonyme ne possédant aucune marque, s'est spécialisé tout

conçu dans le visible dessein de créer une figure plus proche de la réalité historique : le Christ y apparut plus âgé, le visage encadré d'une barbe noire plus ou moins longue, les cheveux plats séparés par une raie, les sourcils joints, le teint comme les blés, sous l'aspect caractéristique d'un homme du peuple d'Israël ».

(1) N° 9198. — Il a fallu tout le zèle du conservateur du Musée, Hussein Efendi Rached, pour retrouver cette pièce, citée sans numéro. Il ne s'agit pas d'église, mais de monastère, *ḡallāyā*. — G. W.

(2) G. Migeon avait déjà signalé, dans son *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition, la présence de sujets chrétiens dans les cuivres orientaux (p. 185 et 186).

(3) Gustave SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine*, t. I, p. 373.

(4) Gustave SCHLUMBERGER, *op. cit.*, t. I, p. 741.

à la fois dans la fabrication des reflets métalliques<sup>(1)</sup> et dans celle du décor sous couverte (pl. XXX et XXXI) dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Sa production fut très abondante et le caractère fiévreux de ses décors dénote une fabrication hâtive. Quant au dessin des figures, il a quelque chose de décadent et même de grossier qui indique que cette céramique appartient à la fin de l'époque fatimide.

D'autres ateliers ont produit de la céramique à reflets métalliques, mais nous n'avons pas réussi à les classer jusqu'ici, faute d'éléments comparatifs (pl. I). Les découvertes qui suivront combleront sans doute cette lacune; néanmoins, nous avons la conviction que le nombre d'ateliers qui reste à déterminer est assez minime.

Après ce brillant essor de la céramique à reflets métalliques, ce fut un arrêt brusque de cet art. Deux événements historiques, d'une importance considérable, en furent la cause : l'incendie de Fustât en 1168 et l'avènement de Saladin en 1171. Pour ce qui est de l'incendie, il est probable que les ateliers de Fustât durent être la proie des flammes.

Trois années après cet incendie, l'arrivée au pouvoir de Saladin fut pour les céramistes et en général pour tous ceux qui exerçaient un métier d'art, un nouveau malheur. Cet homme, qui fut un grand chef doué d'une intelligence remarquable, était si profondément religieux, qu'il bannit volontairement le luxe et l'art que les Fatimides avaient soutenu et encouragé durant deux siècles. Il fut un rigoriste qui suivit à la lettre les prescriptions du Coran.

Le secrétaire de Saladin a pu écrire, à ce sujet :

« Il (Saladin) ne s'habillait qu'avec des étoffes que la religion permet, telles que le lin, le coton et la laine. Son conseil était dénué de toute plaisanterie. »

Et plus loin :

« Un jour, le Sultan vit mon encrier qui était incrusté d'argent; il désapprouva cette industrie et me dit qu'il était défendu de posséder une telle chose<sup>(2)</sup>. »

La fabrication de la céramique à reflets métalliques dut donc être entravée à une époque où toute magnificence était interdite.

D'autre part, peu après l'avènement de Saladin, c'est-à-dire à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, nous voyons apparaître en Syrie, surtout dans la région de Damas, une faïence à décors de reflets métalliques, dont les caractères principaux se rattachent à ceux des produits de Fustât. Les historiens de l'art musulman<sup>(3)</sup> ont,

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, p. 54.

<sup>(2)</sup> *Al-Fath al-Kussî*, par 'Imād al-Dīn al-Kātib, p. 480 et 483.

<sup>(3)</sup> G. MIGEON, *Manuel d'art musulman*, 1<sup>re</sup> édition, fig. 229 à 232.

du reste, très justement donné à cette céramique le qualificatif de syro-égyptienne, tant ses attaches avec l'art égyptien sont évidentes.

A la même époque, la faïence à reflets métalliques commence à être fabriquée en Espagne : Idrīsi signale en effet, au XII<sup>e</sup> siècle, une fabrique de poterie dorée à Catalayud<sup>(1)</sup>.

De plus, il est curieux de constater que les jeux de fonds sont les mêmes dans les dernières céramiques à reflets de l'Égypte et dans les premières faïences de l'Espagne, dont le Musée arabe du Caire possède divers fragments<sup>(2)</sup>.

Devons-nous conclure de ces divers traits de ressemblance et du fait que les céramiques à reflets de Syrie et d'Espagne furent produites à une époque qui suivit immédiatement celle de l'incendie de Fustāṭ et du règne de Saladin, que certains céramistes égyptiens s'exilèrent et s'en allèrent dans ces différents pays se livrer librement à leur travail ?

Cette hypothèse semble plausible, car la disparition du décor à reflets métalliques, qui a lieu en Égypte à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, n'est pas due à l'agonie d'un art qui se meurt, mais à un arrêt brusque.

Néanmoins, nous pouvons dire que cet art avait eu un tel éclat durant quatre siècles, que l'Égypte pouvait abandonner à d'autres le soin de continuer l'œuvre qu'elle avait si magistralement commencée.

<sup>(1)</sup> IDRISI, *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, 1154, édition DOZY et DE GOEJE, p. 230, 1866.

<sup>(2)</sup> Le classement de ces fragments a été fait en 1923 par M<sup>me</sup> Massoul.

## CÉRAMIQUES

### À COUVERTES COLORÉES, À DÉCORS GRAVÉS ET À DÉCORS PEINTS SOUS COUVERTE.

Nous avons déjà dit que Sa'd, le premier, au commencement du XI<sup>e</sup> siècle, avait orné de décors gravés des pièces de toutes couleurs, par imitation des céramiques chinoises de l'époque Song auxquels il avait ajouté des reflets métalliques. On peut lui attribuer également, à cause de la belle qualité de ses émaux et surtout en raison de la préciosité des tons qu'il employait, quelques pièces sans gravures (céramiques à couvertes colorées) revêtues d'un émail formant des coulées grasses, dont la couleur clair de lune rappelle celle de certaines pièces de la dynastie des Song. Ce fut, sans doute, après l'arrivée au pouvoir des Fatimides que ces deux genres (céramiques gravées sous couverte et céramiques à couvertes colorées) furent en faveur en Égypte.

Il est intéressant, à ce sujet, de comparer les motifs décoratifs des bois sculptés du XI<sup>e</sup> siècle avec ceux des céramiques gravées.

Un linteau de porte du Musée arabe du Caire (pl. J, fig. 75), provenant du mausolée de Saiyida Nafisa et remontant à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, est décoré d'une façon qui s'apparente à celui de la figure 3 de la planche XXXIII.

Sa'd et son école eurent au XI<sup>e</sup>, au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle des continuateurs dont le style suivit les changements imposés par l'évolution artistique<sup>(1)</sup>.

Au XIII<sup>e</sup> siècle, les céramiques gravées représentent des arabesques enchevêtrées au milieu desquelles se dessinent parfois des silhouettes d'animaux qui forment le motif central. Parfois également ce même motif s'enlève sur un fond qui donne l'impression de lianes ou de rosaces admirablement stylisées (pl. XXXIII, fig. 5, 6 et 8).

Il n'est pas douteux que Fustât fut un centre important de cette fabrication, car de nombreux déchets de four de céramique gravée ont été trouvés sur cet emplacement (planche en couleurs 4, fig. d).

Mais il semble que ce ne fut qu'au XIV<sup>e</sup> siècle que les céladons chinois furent imités en Égypte avec une perfection qui ne fut jamais dépassée.

Les céladons ont toujours été très prisés en Égypte<sup>(2)</sup>, et il y a une cinquantaine d'années, il n'était pas rare d'en trouver dans un état plus ou moins grand

<sup>(1)</sup> *Céramique arabe de l'Égypte musulmane*, pl. 60 à 74 et 76 à 81.

<sup>(2)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 108.

de conservation dans les vieilles familles égyptiennes<sup>(1)</sup>. Aussi, l'imitation de ces produits était-elle poussée à un point extrême (pl. J, fig. 71 à 74). Comme les véritables céladons se reconnaissent souvent à un ton rouge qui se trouve à la partie postérieure des pièces, les potiers égyptiens employaient, pour les imiter, une terre sableuse très ferrugineuse qu'ils ne recouvraient qu'imparfaitement, là où le ton rouge devait apparaître.

A côté des céladons, toute la gamme des couleurs aux tons précieux et rares de la céramique chinoise a été employée par les céramistes de Fustât. Le plus souvent, les tons sont unis. On trouve toutes les nuances des verts, des jaunes verts, des gris verts et aussi toutes les nuances des bleus de cobalt du plus foncé au plus clair et des bleus de cuivre. Le violet de manganèse se rencontre également juxtaposé parfois à des raies vert jaunâtre.

L'imitation des céramiques chinoises et, plus particulièrement, des céladons dura jusqu'au xv<sup>e</sup> siècle. Ce fut entre le xiv<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle que des potiches à anses munies d'un anneau, semblables à celles de Chine, furent fabriquées (pl. LIV, g. 2).

Le grand nombre de tessons et de déchets de céramiques imitées de la Chine que l'on a retrouvé dans les collines de décombres, indique le succès remporté par ces imitations.

Mais à côté de pièces qui ne furent que de pures copies, tellement bien faites, parfois, qu'il faut regarder de très près la texture de la terre pour ne pas s'y tromper, les Égyptiens firent cependant œuvre de créateurs : leurs pièces gravées ont, en effet, des couvertes d'une luminosité exceptionnelle qui ajoute une valeur artistique à l'élégance de la forme du vase et à l'arabesque du décor.

Il manque évidemment à ces œuvres, si curieuses, la lumière si riche et si poétique tout à la fois du reflet métallique. Mais ce décor, simplement gravé dans l'argile, avait un grand avantage : sa fabrication coûtait beaucoup moins cher que celle des reflets. Deux cuissons suffisaient pour obtenir un résultat complet, tandis qu'il en fallait trois ou même quatre pour mener à bien la décoration à reflets métalliques.

Le faible prix de revient de la céramique gravée explique que sa production

<sup>(1)</sup> MAX HERZ BEY, *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée national de l'Art arabe*, note de la page 225.

La collection Grandidier du Musée du Louvre possède un énorme vase céladon de l'époque des Song qui a été trouvé au Caire; d'autre part, le Musée arabe de cette ville est très riche en fragments de ce genre de céramiques, qui ont été trouvés à Fustât.

fut très abondante au XIII<sup>e</sup> siècle, puisqu'au début de cette époque Saladin proscrivait le luxe sous toutes ses formes. Elle prit la place de la céramique à reflets métalliques dont la richesse et l'éclat correspondaient justement au faste et à la magnificence des Toulounides et des Fatimides.

Au XIII<sup>e</sup> siècle apparut une céramique dont la technique était nouvelle, due sans doute, comme la précédente, à des motifs économiques.

Comme la céramique à décors gravés, elle ne comportait que deux cuissons. Or, les questions de combustible et de main-d'œuvre ont toujours eu une importance considérable dans la fabrication des poteries de tous les temps et de tous les pays. Au lieu de dessiner sur l'enduit vitreux cuit, ainsi qu'ils le faisaient pour les reflets, les céramistes égyptiens peignaient sur la terre crue, au moyen d'oxydes métalliques mélangés d'un peu d'argile pour faciliter l'adhérence. Une première cuisson fixait ce décor et durcissait la pièce, que l'on pouvait ensuite émailler et mettre au feu une seconde fois. Le décor apparaissait alors sous une substance vitreuse que l'on appelle « la couverte ».

Les premières faïences à décor peint sous couverte sont ornées de dessins violets dus à l'emploi de l'oxyde de manganèse. Elles ont été fabriquées dans un atelier anonyme dont il a été question plus haut (pl. XXX et XXXI)<sup>(1)</sup> et qui se servait également de la technique des reflets métalliques (pl. XXXI).

Il existe en effet, au Musée arabe du Caire, des tessons portant les mêmes décors, traités au moyen des deux techniques.

Mais au lieu d'employer le violet de manganèse sous couverte, qui donnait aux décors une pauvreté et une tristesse<sup>(2)</sup> peu en rapport avec l'esthétique orientale, un autre atelier reprit le même procédé avec un appoint nouveau qui devait fournir, durant près d'un siècle, une suite ininterrompue de chefs-d'œuvre. Cet appoint nouveau, c'était celui de la couleur noire, aussi veloutée, aussi profonde et aussi puissante que celle qui avait été l'instrument merveilleux employé par les potiers de la Grèce antique pour décorer leurs vases. Il n'y avait, du reste, aucun rapport entre la technique de ces deux céramiques : seul le résultat

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 56, 57 et 58.

<sup>(2)</sup> Est-il permis de supposer que cette vaisselle était spécialement en usage dans les festins de tristesse que le calife donnait à l'occasion de deuils ou de calamités publiques? Nous trouvons, en effet, dans Maḳrīzī, ce qui suit :

«A l'occasion de l'anniversaire de la mort de Ḥusain, le 10 du mois de muḥarram, jour où les Fatimides donnaient un festin appelé *festin de tristesse*, on servait des lentilles noires, des conserves salées, des condiments variés et des fromages dans des assiettes en terre émaillée au nombre de mille. Le calife se promenait ce jour-là avec un bandeau d'étoffe passé sous le menton et lui entourant la tête.» Maḳrīzī, t. I, p. 431.

était tout aussi admirable. La couverte égyptienne, grasse et fluide, ajoutait même une qualité nouvelle que la Grèce antique ne connut jamais.

Plus tard des bleus de cobalt et de cuivre, ainsi que des rouges de fer vinrent ajouter le charme de leurs couleurs puissantes et lumineuses à la tonalité noire dont la note dominante était comme le thème principal d'une symphonie de tons d'une harmonie parfaite<sup>(1)</sup>.

Nous avons longtemps hésité à attribuer à l'Égypte cette fabrication, qui est une des plus belles de la céramique musulmane. Nous avons cru tout d'abord qu'elle avait eu son siège dans quelque ville de la Perse, en raison de la finesse de sa terre et aussi en raison du sentiment de son décor où se trouvent souvent des réminiscences de l'art de Rhagès (pl. K, fig. 78)<sup>(2)</sup>, et nous étions sur le point d'abandonner nos recherches sur l'origine de cette céramique lorsque nous avons trouvé le déchet de four provenant de Fustât, vainement cherché jusque-là.

Ce débris se compose de deux morceaux dissemblables provenant de pièces qui se sont collées durant la cuisson (planche en couleurs 3, fig. b). Le premier est un fragment de bol bleu turquoise dont le décor est de même style que celui de la céramique en question; le second appartient à la partie supérieure d'un vase dont la couverte incolore protège un décor de même style que celui qui orne habituellement la céramique que nous étudions. La pâte des deux tessons ainsi réunis est blanche, siliceuse et assez tendre : elle ressemble, par bien des points, à une pâte persane ou syrienne. Mais, comme nous venons de le démontrer, il n'est pas douteux, malgré ces ressemblances, que cette série appartient en propre à l'Égypte. Au reste, cette céramique du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on n'a trouvée qu'à Fustât n'a été, jusqu'ici, attribuée à aucun autre lieu.

Mieux qu'une description forcément incomplète, les reproductions de ces merveilles frapperont les admirateurs de la céramique orientale (pl. XXXIV à XXXVII)<sup>(3)</sup>.

Ils trouveront là réunies toutes les qualités qu'ils peuvent souhaiter : des pièces d'un beau galbe aux parois minces, recouvertes d'un émail gras, agréable à voir et à toucher, décorées d'une harmonie de couleurs que seuls les Orientaux ont su réaliser. Quant aux décors, ils sont les plus alertes et les plus souples que nous ayons vus. Ce fut le triomphe d'un art qui touchait à son apogée.

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, planche en couleurs 89.

<sup>(2)</sup> *Ibid.*, pl. 98, fig. 1; pl. 124, fig. 2 à 5.

<sup>(3)</sup> H. RIVIÈRE, *op. cit.*, pl. 19, fig. 1, coupe aux paons de la collection Fouquet, trouvée au sud-ouest de Fustât, à Kôm al-Gurāb.

Afin d'en faciliter le classement, il nous a paru utile de donner à cette série le nom de céramique ayyoubide, du nom de la dynastie qui régnait au moment de sa fabrication.

Deux tessons sont signés, l'un de Muḥammad et l'autre d'al-Nāhid (pl. XXXIV, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>, 5 et 5<sup>bis</sup>).

Si l'on tient compte du nombre important de tessons qui ont été trouvés à Fustāt, on peut affirmer que la production de cette céramique fut très abondante. D'autre part, la multiplicité des décors dont l'étude attentive dénonce des recherches très variées nous fait croire que l'atelier d'où sortirent ces beaux produits dura fort longtemps.

Cette fabrication fut florissante au XIII<sup>e</sup> siècle, car, comme nous l'avons dit plus haut, certaines pièces sont décorées de figures imitées de la céramique de Rhagès qui date de cette époque, ainsi que de décors que l'on retrouve dans les boiseries exécutées durant la période qui suivit celle des Fatimides.

En outre, il y a lieu de supposer que les décors géométriques de cette série appartiennent à la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, tandis que les figures appartiennent à la seconde.

Une autre catégorie de vases dont la technique montre qu'elle provient du même atelier, a été fabriquée au XIV<sup>e</sup> siècle, car la planche XXXVII reproduit un blason et une inscription datant de cette époque (744 de l'Hégire).

Au XIV<sup>e</sup> siècle apparaît une série dont le fond bleu gris tacheté de rehauts blancs, mis en épaisseur, est une nouveauté dans l'art céramique égyptien (pl. XXXVIII, fig. 1)<sup>(1)</sup>. Des décors ordinairement très mouvementés, exécutés au trait en vert ou en brun, donnent de l'originalité à cette production.

Une céramique de la Perse, dite arbitrairement de Sultanabad, fabriquait à la même époque des œuvres de technique identique et des décors analogues.

Cependant, des déchets de four consistant en pièces brisées sous le pied desquelles sont encore fixés des anneaux ayant servi à l'enfournement, nous permettent d'affirmer que cette fabrication fut florissante en Égypte au XIV<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas impossible, du reste, que des centres céramiques autres que ceux de l'Égypte aient produit des œuvres semblables, soit comme créateurs soit comme imitateurs.

Les motifs principaux des décors sont composés au moyen de figures d'animaux et de branchages empruntés au répertoire précédent (céramique ayyoubide). Mais à la place du souple enchevêtrement des lianes en forme d'arabesques,

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 116, fig. 1, 2 et 3; pl. 119, fig. 1, 2 et 3; pl. 169, fig. 1; pl. 121, fig. 1 et 2.

nous trouvons là des décors empâtés et souvent confus, formant le fond de la pièce (planches en couleurs 6 et 7).

Parfois, au contraire, le motif principal est seul empâté, tandis que le fond est rempli de taches et de points donnant l'impression d'un feuillage épais (pl. XXXVIII).

Une date (745 H. = 1345 après J.-C.) répétée sur plusieurs tessons<sup>(1)</sup> nous renseigne sur l'époque où fut fabriquée cette série céramique, qui appartient ainsi au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment de la domination des Mamlouks Bahrides.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, également, s'intensifie la fabrication des bleu turquoise qui avaient déjà été très prisés à l'époque fatimide. A vrai dire, l'Égypte n'avait jamais cessé de créer des émaux bleus, qui étaient une survivance de la grande tradition de la céramique pharaonique. Le XV<sup>e</sup> siècle continua dans cette voie, mais d'une façon tout à fait décadente.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, des porcelaines blanches chinoises, dont il a été trouvé une grande quantité de débris à Fustât, porcelaines décorées avec du bleu de cobalt, inspirèrent les céramistes égyptiens; les dignitaires encouragèrent certainement ce courant artistique, car nous lisons sur le pied d'un vase comportant des décors de style chinois<sup>(2)</sup>: «Voici qui a été fait pour Monseigneur Nāṣir al-Dīn al-Tarjumān (l'interprète)». Ce haut dignitaire vivait au XIV<sup>e</sup> siècle. Les sultans d'Égypte avaient alors entre autres fonctionnaires attachés à la cour, des personnes connaissant plusieurs langues étrangères qui servaient d'interprètes entre le Sultan et les messagers étrangers envoyés en mission.

Vers le même temps, une céramique ornée de décors rayonnants, qu'on attribue généralement à la Syrie<sup>(3)</sup>, dut faire aussi une concurrence à celle de l'Égypte, car on en rencontre de nombreux spécimens à Fustât.

Cependant, parmi ceux-ci, un déchet de fabrication (pl. K, fig. 82) donné au Musée de Sèvres par le D<sup>r</sup> Fouquet<sup>(4)</sup> nous fournit la preuve certaine que la Syrie n'a pas été seule à créer des poteries de cette sorte.

<sup>(1)</sup> *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, pl. 126, fig. 1 et 2.

<sup>(2)</sup> *Ibid.*, pl. 127.

<sup>(3)</sup> *Ibid.*, pl. 100, fig. 1; pl. 102, fig. 1; pl. 103, fig. 1 et 2; pl. 104, fig. 2, 3 et 4; pl. 106, fig. 2, 3 et 4; pl. 111, fig. 2 et 3; pl. 101, fig. 1, 2 et 3; pl. 118, fig. 1 et 2.

G. MIGEON, *L'Orient musulman*, pl. 21, fig. 82; pl. 22, fig. 83 et 84.

<sup>(4)</sup> Marquet DE VASSELLOT, *Faïences musulmanes : à propos d'un livre récent*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1900, p. 169. Ce document si précieux pour l'histoire de la céramique égyptienne nous a été fourni, sur notre indication, par M. Savreux, ancien conservateur du Musée de Sèvres, à qui nous adressons ici nos bien sincères remerciements.

Une propension à la copie va gagner les potiers égyptiens et ce sera avec peine que l'on finira par rencontrer un décor incontestablement égyptien; la décadence au point de vue de la recherche artistique va s'affirmer de plus en plus. Néanmoins, la technique restera toujours soignée et certaines pièces accuseront même une recherche de préciosité.

A cette époque, les céramistes signeront leurs œuvres avec une insistance toute particulière. Nous allons étudier, les unes après les autres, les œuvres des signataires dont un certain nombre était sûrement d'origine étrangère, d'après leurs noms : 'Ajamī (Persan)<sup>(1)</sup>, Sha'mī (Syrien)<sup>(2)</sup>, 'Irākī (Mésopotamien).

L'Égypte était devenue la proie du cosmopolitisme, et sa céramique se ressentait, comme tous les autres arts, de l'abandon qu'elle faisait de sa personnalité.

Le premier nom en date (xiv<sup>e</sup> siècle) est celui de Gaibī<sup>(3)</sup>. La fabrication de ce céramiste fut certainement très importante, car le Musée arabe du Caire et les musées étrangers possèdent un nombre considérable de ses œuvres. Sa pâte était assez blanche. Ses pièces, d'un galbe élégant, avaient peu d'épaisseur et étaient de faibles dimensions. Quelques tessons montrent qu'il se servait souvent d'un engobe d'une blancheur remarquable. Il voulait sans doute égaler le ton si pur de certaines porcelaines de Chine, car il lui arrivait de copier entièrement des décors chinois dessinés au bleu de cobalt (pl. XXXIX). Il a employé, plus rarement, un ton vert frais et un bleu turquoise. Mais, en dehors d'une ornementation inspirée de la Chine, il s'est servi aussi de motifs décoratifs formés de lignes rayonnantes que l'on a coutume de qualifier de syriens. Un tesson signé de Gaibī et appartenant à cette série est infiniment précieux, parce qu'il s'apparente par le caractère de son dessin à un autre de même nature qui porte une date : 745 de l'Hégire = 1345 après J.-C. (pl. 1). Gaibī signe quelquefois Gaibī al-Sha'mī (le Syrien) (pl. XXXIX, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>)<sup>(4)</sup>. Les pièces signées de cette façon ont le même aspect et sont ornées des mêmes décors que les précédentes. Nous avons donc affaire au même céramiste, qui indique ainsi sa nationalité par sa signature.

Il signe aussi parfois avec la première lettre de son nom<sup>(5)</sup>. Une preuve de la longue durée de sa fabrication nous est donnée par une pièce de la collection

Le vase qui se trouve placé à gauche du déchet de four (fig. 83) et qui est de même fabrication appartient également au Musée de Sèvres, sans désignation d'origine.

(1) D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 62.

(2) IDEM, *op. cit.*, p. 53.

(3) IDEM, *op. cit.*, p. 46.

(4) IDEM, *op. cit.*, pl. I, fig. 18<sup>b</sup>.

(5) IDEM, *op. cit.*, pl. I, fig. 30<sup>a</sup>, 32, 33 et 34.

du D<sup>r</sup> Fouquet, un fond de plat portant en noir l'inscription : 'amal ibn Gaibī « œuvre du fils de Gaibī »<sup>(1)</sup>. « Le style de la pièce, a écrit le D<sup>r</sup> Fouquet, s'éloigne beaucoup des traditions ordinaires de la fabrique et semble indiquer une recherche personnelle de débutant. » Cette fabrique dut donc continuer à produire sous la direction du fils de son fondateur<sup>(2)</sup>.

Plusieurs tessons portent comme signature al-Sha'mī (le Syrien); mais dans ce cas, la signature est précédée presque toujours du mot 'amal « œuvre de »<sup>(3)</sup>. Tout porte à croire que nous avons encore affaire à Gaibī, qui n'aurait alors employé que son surnom.

La signature de Gaibī suivie du nom de Tabriz, ville de Perse, se trouve également sur un tesson (pl. XXXIX, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>; planche en couleurs 4, fig. b). S'agit-il ici du même Gaibī que celui dont il vient d'être fait mention? La ressemblance des décors et l'identité de la technique incitent à croire que le même Gaibī est l'auteur de toutes les pièces qui portent son nom, malgré les variantes qu'il se plaisait à donner à sa signature. Dans le cas qui nous occupe, il a sans doute voulu indiquer que, bien que Syrien d'origine, il était né dans la ville de Tabriz.

L'œuvre de Gaibī dénote, dans son ensemble, un technicien de premier ordre. Cependant, un plat signé de son nom, à pâte sableuse rouge, dont l'émail est vert céladon, indique une décadence évidente : peut-être cette œuvre appartient-elle à une époque où l'âge ne lui permettait plus de donner à ses œuvres la perfection dont il était coutumier.

Il reste à établir si Gaibī a travaillé à Fustāṭ ou bien si la présence de ses produits dans les collines de décombres de cette ville est due à l'importation.

Aucun déchet de four portant sa signature n'a été trouvé, mais la quantité vraiment considérable de tessons signés ou que l'on peut attribuer à ce céramiste, porte à croire qu'il avait son atelier à Fustāṭ.

Le nom de 'Ajāmī (Persan)<sup>(4)</sup> est encore celui d'un étranger venu, sans doute, d'un de ces ateliers de la Perse ou de la Syrie dont les formules d'art et de métier pénétrèrent au XIV<sup>e</sup> siècle dans tous les pays civilisés. Il est à remarquer, toutefois, que ce céramiste ne s'est pas servi de décors persans, exception faite, toutefois, pour l'œuvre reproduite à la planche XL, fig. 4 et 4<sup>bis</sup>.

Par contre, il a suivi l'exemple de Gaibī en copiant avec adresse les décors

<sup>(1)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *Contribution...*, pl. VII, fig. 35 B.

<sup>(2)</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 51.

<sup>(3)</sup> IDEM, *op. cit.*, pl. VIII, fig. 67.

<sup>(4)</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 61, pl. VII, fig. 36 et 36 A.

des bols et des tasses chinoises. Le répertoire décoratif de l'Égypte du  $xiv^e$  siècle, si imprégné d'art syrien, lui fut également familier. Aussi son œuvre se confond-elle facilement avec celle de Gaibī, dont il fut, sans aucun doute, le contemporain. Une seule chose pourrait le distinguer de celui qui fut peut-être son rival : une couverte un peu bleutée couvrant un engobe épais, tandis que la couverte de Gaibī est d'un blanc un peu dur sur un engobe un peu mince.

Un déchet de fabrication portant la signature de ce céramiste a été trouvé à Fustāt. Son atelier se trouvait donc dans cette région.

Le Persan al-Hurmuzī (originaire d'Hormuz, Perse)<sup>(1)</sup> a employé surtout le bleu de cobalt, avec lequel il dessinait des ornements dans le goût de ceux de Gaibī. Quelques notes violettes ou vert frais donnent parfois à son décor un grand charme de couleur. L'influence chinoise se fait remarquablement sentir dans son œuvre (pl. XLI, fig. 4 et 4<sup>bis</sup>).

Un autre céramiste du  $xiv^e$  siècle porte le nom pittoresque de Gazāl (gazelle)<sup>(2)</sup>. Gazāl a beaucoup produit (pl. XLI, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>). En général, ses décors sont bleus et se détachent sur un fond engobé de blanc. Parfois, cependant, il emploie comme fond un noir enlevé à la pointe, par endroits, de telle sorte que la couleur blanche de l'engobe apparaisse en formant des dessins. Le Musée arabe du Caire possède un fond de plat entièrement criblé de grains<sup>(3)</sup> et portant la signature de Gazāl. Ce déchet de fabrication, trouvé au Vieux-Caire, prouve que ce céramiste avait ses fours dans la région de Fustāt (planche en couleurs 4, fig. c).

A la même époque, également, vivait le potier al-Shā'ir (le poète) (pl. XLII, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>)<sup>(4)</sup>. Ce potier a su faire jouer dans sa céramique des noirs avec des blancs et des bleus. Sa palette, malgré sa sobriété, a de l'éclat.

Son nom pourrait être égyptien. Aucun débris de sa fabrication n'a été trouvé.

Muhandim (celui qui a de l'ordre ou qui arrange avec symétrie)<sup>(5)</sup> est un des plus originaux parmi les céramistes du  $xiv^e$  siècle. Son retour à l'archaïsme est très caractéristique. Il couvre de points le fond de ses pièces, comme on le faisait à l'époque toulounide (pl. XLII, fig. 4 et 4<sup>bis</sup>) et il dessine des oiseaux comme s'il avait vécu au  $ix^e$  siècle (pl. M)<sup>(6)</sup>. Aussi son art paraît-il très original au

(1) D<sup>r</sup> FOUQUET, *Contribution...*, p. 64, pl. VII, fig. 59.

(2) IDEM, *op. cit.*, p. 52.

(3) On nomme *grains*, des fragments plus ou moins volumineux de terre cuite provenant des matériaux enfournés qui se trouvent collés à la surface des enduits vitrifiés.

(4) D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 74, pl. VIII, fig. 71<sup>a</sup>.

(5) IDEM, *op. cit.*, p. 78, pl. IV, fig. 98.

(6) IDEM, *op. cit.*, pl. X, fig. 98.

milieu des productions hâtives et peu étudiées du XIV<sup>e</sup> siècle. Ce retour à la tradition égyptienne incite à penser que ce céramiste était égyptien.

Dahīn, dont le nom a une consonance chinoise, a exécuté des pièces très fines dont les décors sont moitié chinois, moitié persans (pl. XLI, fig. 6 et 6<sup>bis</sup>).

Al-Razzāz a employé des engobes épais et a imité, comme la plupart de ses contemporains, l'art chinois (pl. XLII, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>).

Un déchet de four trouvé à Fustāṭ prouve que l'atelier de ce potier se trouvait à cet endroit (planche en couleurs 4, fig. c).

Naḳḳāsh, qui veut dire peintre ou graveur<sup>(1)</sup>, a imité Gaibī et a conservé les traditions d'une technique savante (pl. XLIII, fig. 4 et 4<sup>bis</sup>).

Ḳurunfalī a également imité la porcelaine chinoise. Son nom pourrait être turc (pl. XLIII, fig. 5 et 5<sup>bis</sup>).

Guzail, diminutif de Gazāl « petite gazelle », a fait un mélange heureux de l'art chinois et de l'art égyptien (pl. XLI, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>). Peut-être est-il le fils ou l'élève de Gazāl<sup>(2)</sup>?

Al-Ujail (le petit veau) a employé avec un art consommé des couleurs noires et vertes se détachant sur un fond blanc. L'usage qu'il a fait du décor égyptien du XIV<sup>e</sup> siècle peut faire supposer qu'il travaillait au Vieux-Caire (pl. XLII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>).

D'autres céramistes de la même époque, Darwīsh (pl. XLIII, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>), al-ʿIrākī (pl. XLIII, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>), al-Bagdādī (pl. XLIII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>), al-Khabbāz, Ibn al-Khabbāz, Budair, Ibn al-Zaitūn, Ibn al-Malik, ont laissé leurs signatures au revers de leurs œuvres. En général, ils ont cherché à imiter la blancheur de la porcelaine chinoise au moyen du procédé de l'engobe et ils ont copié les décors chinois et syriens.

Quelques-uns se sont contentés d'apposer leur marque à la partie inférieure de leurs pièces (pl. XLV, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>, 3 et 3<sup>bis</sup>, 4 et 4<sup>bis</sup>).

Parmi les autres signatures, on doit signaler celles de Shaikh al-Ṣan'a ou « chef de la corporation » et l'autre d'al-Ustādh al-Miṣrī « le maître égyptien ».

En ce qui concerne la première signature, il faut se souvenir que, depuis le moyen âge jusque vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il existait en Orient des liens de solidarité entre les membres de chaque corps de métier d'une même ville : cette solidarité laissait entre les mains du chef de chaque corporation le droit, non seulement de décider sans appel de tout litige qui se produisait entre ses ressortissants, mais encore de les représenter devant le gouvernement. Il n'est donc

<sup>(1)</sup> Dr FOUQUET, *Contribution...*, p. 58.

<sup>(2)</sup> Opinion purement gratuite. — G. W.

pas étonnant que l'on rencontre, en ce qui concerne la céramique, des tessons portant comme signature « le chef de la corporation » (pl. XLIV, fig. 1, 4 et 4<sup>bis</sup>).

Ces tessons, qui dénotent une grande habileté professionnelle, n'ont d'autre signature que celle que nous venons de signaler : aussi nous ignorons le nom que portait celui qui fut, au XIV<sup>e</sup> siècle, le chef de la corporation des céramistes du Vieux-Caire. Quant au « maître égyptien », il a également omis de donner son nom, et c'est tout à fait dommage, parce que son art résume bien le courant esthétique égyptien du XIV<sup>e</sup> siècle qui tentait d'amalgamer les influences diverses venant de civilisations différentes (pl. XLIV, fig. 2, 5 et 5<sup>bis</sup>; pl. XLI, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>).

Le Musée de Sèvres possède un tesson signé du Maître égyptien, qui lui a été donné par le D<sup>r</sup> Fouquet. Aucun débris de fabrication de ce céramiste n'a été trouvé à Fustât, mais comme sa nationalité est indiquée par sa signature, il paraît probable que ses ateliers étaient édifiés en Égypte.

Cependant, nous avons la preuve que le Maître égyptien a dirigé, à un moment de sa vie, un autre atelier. Lors d'une exposition organisée au Musée des Arts décoratifs en 1923, M. de Lorey, ancien directeur de l'Institut français de Damas, a exposé un débris de fabrication trouvé par lui, près de Damas, portant la signature al-Ustādh al-Miṣrī.

Il ne faut pas s'étonner de cette constatation, car les déplacements des artisans étaient autrefois beaucoup plus fréquents qu'ils ne le sont aujourd'hui<sup>(1)</sup>.

D'autres céramistes ne donnent ni leur nom, ni leur nationalité. L'un d'eux signe Ibn al-Malik « fils du roi » (pl. XLI, fig. 5 et 5<sup>bis</sup>), un autre al-Mu'allim « le maître », dont l'art est des plus composites (pl. XL, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>)<sup>(2)</sup>, un troisième signe Ibn al-Khabbāz « fils du boulanger » (pl. XLIII, fig. 1 et 1<sup>bis</sup>).

Il existe également la signature suivante : Khādim al-Fuḡarā' « serviteur des pauvres » (pl. XL, fig. 3 et 3<sup>bis</sup>).

Enfin, nous nous trouvons en présence d'une collectivité : « les fils du potier » (pl. XL, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>).

Cette désignation si spéciale nous porte à croire que les fils avaient pris la direction de l'atelier à la mort de leur père. A ce sujet, nous avons déjà remarqué que la durée de certaines fabrications avait dû dépasser plus d'un siècle : c'est que les ateliers égyptiens étaient sans doute des ateliers familiaux où les secrets de métiers se transmettaient par héritage, comme cela s'est passé par exemple en France, avec la famille des Palissy au XVI<sup>e</sup> siècle et avec celle des Chicoyneau

<sup>(1)</sup> JACQUEMART, *Les merveilles de la céramique*, p. 311.

<sup>(2)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, pl. VIII, fig. 77 et 77<sup>bis</sup>.

de Saint-Cloud au xviii<sup>e</sup> siècle. Quoi qu'il en soit, l'art « des fils du potier » est tout à fait intéressant : il est bien la continuation de cet art du xiv<sup>e</sup> siècle dont l'étude vient d'être faite.

Au xiv<sup>e</sup> et au xv<sup>e</sup> siècle, des fragments de céramique de la série du décor sous couverte portent des blasons (pl. XLVI). C'est ainsi que la coupe de l'échanson, l'aigle bicéphale, les cimenterres, les raquettes avec leurs balles, l'arc et les flèches, occupent le centre des plats et des coupes.

Au xv<sup>e</sup> siècle, les produits céramiques deviennent de plus en plus lourds et épais. Ils sont caractérisés par une pâte jaunâtre, très grossière, recouverte d'un enduit vitreux qui ne repose plus sur un engobe (pl. XLVII).

Voici quels sont les principaux céramistes appartenant à cette époque :

Abul-'Izz<sup>(1)</sup>. Il semble que ce fabricant n'ait produit que des pièces de grandes dimensions. Il emploie habituellement du bleu et du noir et ses décors sont souvent inspirés de ceux du siècle précédent. Seule l'habileté technique donne encore une apparence d'art à cette production hâtive. Un vase du Musée arabe du Caire qui est une imitation d'une potiche chinoise avec des anses munies d'un anneau (pl. LIV, fig. 2), est signé de son nom. Le même musée possède d'Abul-'Izz un fond de plat criblé de particules terreuses. Ce déchet de fabrication prouve qu'Abul-'Izz avait ses fours dans la région de Fustât.

Al-Buḳaili ferme la marche dans cette série de potiers qui employèrent le décor sous couverte. D'autres noms ont été signalés par le Dr Fouquet<sup>(2)</sup> et il est certain qu'il en reste encore à publier.

Au xvi<sup>e</sup> siècle apparaissent ces plats et ces terrines où des émaux bleus, jaunes et violets forment des coulées qui les décorent sans que le céramiste ait souci de l'harmonie générale. Il nous reste le nom d'un des potiers qui ont vécu à cette époque : c'est celui d'Abul-Ḥasan.

Le xvii<sup>e</sup> siècle accuse une décadence encore plus grande.

Enfin au xviii<sup>e</sup>, un atelier de céramiste originaire du Magreb produit, en même temps que des plaques architecturales<sup>(3)</sup> pour les mosquées et pour les maisons particulières, des vases où le bleu de cobalt, le violet de manganèse, le vert de cuivre et le jaune d'antimoniate de plomb, sont tour à tour employés.

<sup>(1)</sup> Dr Fouquet, *Contribution...*, p. 80, pl. IX, fig. 85.

<sup>(2)</sup> Idem, *op. cit.* al-Ṣiwān, pl. II, fig. 73; al-Tawrīzī, l'homme de Tauris, pl. II, fig. 74; al-Bar-rānī, l'étranger, pl. III, fig. 81; al-Faḳīd, le regretté, pl. III, fig. 82; Aiyūb, Job, pl. IV, fig. 101; al-Riḳḳ, l'esclave, pl. III, fig. 97; Ṣiwāz, pl. III, fig. 90.

<sup>(3)</sup> Max Herz Bey, *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée national de l'Art arabe*, Le Caire, 1906, p. 240.

L'émail qui servait à recouvrir la pâte était à base d'étain et le décor était fait sur cru<sup>(1)</sup>. Ce procédé ne se rattachait donc nullement à la tradition du décor sous couverte; mais comme ce genre particulier vient à la suite de la longue série des faïences décorées sous couverte, nous avons cru bon de ne pas l'isoler dans le corps de cet ouvrage.

Il reste de cet atelier un vase en forme de lampe de mosquée (pl. M, fig. 99).

On lit sur son col : « fait par al-Zarî, l'an 1155 (1742) »<sup>(2)</sup>. Devons-nous attribuer à la même époque les fragments de céramique à émail stannifère représentés dans la planche XLVIII? Leurs décors, faits de points et de figures d'animaux, ont un caractère archaïque très accusé qui militerait en faveur d'une ancienneté assez grande, si l'aspect même des tessons ne nous donnait l'impression d'une fabrication tardive; aussi, il nous est bien difficile de nous prononcer. Les figures 1 et 3 accusent franchement un art mésopotamien, tandis que la figure 5 est barbare et décadente. D'autre part, comme aucun déchet de fabrication de cette série n'a été trouvé en Égypte, il est possible que nous ayons là une production étrangère.

De toutes façons, si cette céramique est égyptienne et si elle est du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle peut être considérée, malgré sa rudesse un peu barbare, comme une sorte de renaissance, bien faible, il est vrai, une lueur dans la nuit profonde où s'enfonçait peu à peu l'art de la céramique de l'Égypte musulmane.

<sup>(1)</sup> Un décor fait sur cru est un décor que le céramiste exécute sur un émail pulvérulent.

<sup>(2)</sup> Max Herz Bey, *op. cit.*, p. 252.

## CÉRAMIQUES VERNISSÉES AU PLOMB À DÉCOR INCISÉ SUR ENGOBE.

Ce genre de céramique est né sur la côte occidentale de l'Asie, car au II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., on a fait à Smyrne, à Cymé, à Myrina et à Pergame des statuettes et des vases recouverts d'un vernis métallique<sup>(1)</sup>.

Tout d'abord, l'engobe ne fut pas employé; mais on dut vite s'apercevoir que suivant la couleur de la terre, les effets donnés par le vernis étaient différents. De là à poser l'une sur l'autre des terres de couleurs diverses, il n'y avait qu'un pas; il suffisait alors d'inciser avec une pointe la pellicule de terre qui masquait la pâte de la pièce, pour obtenir des tons différents.

L'engobe recouvert d'un vernis plombé a surtout été utilisé à Constantinople, le long de la côte de l'Asie Mineure, à Chypre, en Crimée et au Caucase, et il semble que ce fut là une des manifestations de la céramique byzantine<sup>(2)</sup> dont quelques échantillons assez rares ont été importés en Égypte. Cependant cette technique ne fut employée dans ce pays qu'à l'époque des Mamlouks, qui durent apporter en Égypte, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, des procédés provenant de leur pays d'origine.

La pâte formant le corps de vases ou des coupes est rouge, tandis que l'engobe qui la recouvre est blanc. Le vernis se trouve coloré parfois par un peu de cuivre : dans ce cas, le fond devient rouge brun et le décor s'enlève en blanc verdâtre.

Cette céramique paraît pauvre, quand on la compare aux merveilleuses faïences à reflets métalliques ou à décor peint ou gravé sous couverte des époques précédentes; mais elle convenait mieux, grâce à la modicité de son prix de revient, à l'état d'appauvrissement de l'Égypte, dû à la domination des Mamlouks.

Des écussons héraldiques accompagnés, dans certains cas, d'inscriptions dont les formules laudatives sont habituellement employées au XIV<sup>e</sup> siècle<sup>(3)</sup>, étaient les décors préférés.

(1) Edmond POTTIER, *Les statuettes de terre cuite*, p. 194; Edmond POTTIER et DUGAS, article *Vasa*, SAGLIO, *Dictionn. des Antiq. grecques et romaines*; Musée du Louvre, salle II, galerie Charles X.

(2) D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 122.

(3) MAX HERZ BEY, *op. cit.*, p. 224.

Nous savons que les armoiries furent remises en usage par les Orientaux, après la chute des

Cependant on employait aussi des rinceaux, des entrelacs, des tresses, des torsades, des représentations d'animaux (pl. L et LI) et plus rarement des figures humaines (pl. LI, fig. 2).

En résumé, nous retrouvons là le répertoire habituel de l'art arabe de l'Égypte auquel se surajoute parfois un élément franchement asiatique (pl. LI, fig. 1). Les formes des pièces sont assez variées; nous voyons la coupe très évasée à pied plat ou bien de forme hémisphérique avec un pied plus élevé.

Certaines pièces portent l'inscription suivante : « Fait pour la cuisine de. . . . ». Il faut en conclure que bon nombre de pièces, et surtout celles qui portent des armoiries, ont été fabriquées sur commande pour des usages culinaires et réservées aux émirs et à leur entourage<sup>(1)</sup>.

En somme, la coutume voulait que l'on mît ses armoiries sur sa vaisselle. Il en fut de même au XVIII<sup>e</sup> siècle en France, car les musées comptent un grand nombre de faïences de Nevers, de Rouen et de porcelaines de Chine de la Compagnie des Indes qui portent des armoiries des grands seigneurs de l'époque.

Quelques-unes de ces céramiques à vernis plumbeux sont signées. Au XIV<sup>e</sup> siècle nous trouvons le nom d'al-Ustādh al-Miṣrī (le Maître égyptien), Sharaf al-Abwānī, Mūsā, Gāzī, 'Umar, Aḥmad al-Asyūṭī et Shaikh al-Ṣan'a, ou chef de la corporation.

Tous ont dû produire en abondance, comme l'attestent de nombreux tessons trouvés dans les collines de Fustāt. Mais parmi eux, Sharaf est celui qui paraît avoir laissé, dans ce genre, l'œuvre la plus considérable. Sa signature est souvent accompagnée de qualificatifs comportant une certaine bizarrerie, tels que *miskīn* ou *khādim al-nās kullihim*, c'est-à-dire « le pauvre » ou « le serviteur de tout le monde ». On dirait qu'il signait ainsi pour se faire distinguer de celui qui signait « le serviteur des pauvres ».

Avec lui l'écriture naskhi devient un élément de décor d'un effet tout à fait heureux. Des tresses, des palmettes, des entrelacs, se détachant sur des fonds pointillés, sont très harmonieusement rythmés. Il a employé également la figure animale avec succès. L'usage judicieux de la couleur vient encore ajouter son charme à cet art si attrayant : les noirs violacés de manganèse s'enlèvent vigou-

Ayyoubides, c'est-à-dire un peu après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons donc dater le point de départ de cette poterie.

L'inscription historique nous est encore plus précieuse que l'écusson, puisqu'elle nous sert à fixer la date de la fabrication de la pièce, précision à laquelle nous n'avons malheureusement pu arriver pour les autres séries, à l'exception, toutefois, de certaines pièces du XIV<sup>e</sup> siècle qui portent une date.

<sup>(1)</sup> D<sup>r</sup> FOUQUET, *op. cit.*, p. 132.

reusement sur les fonds de couleur crème, tandis que des tons verts s'opposent aux tons bruns chauds de la terre que l'engobe ne recouvre pas.

Les œuvres de Sharaf sont recouvertes d'un vernis remarquablement luisant qui les distingue facilement de celles de ses contemporains. De plus, on peut remarquer souvent sur la face extérieure des pièces de ce fabricant, que la couche composée de l'engobe et du vernis forme une sorte de croûte qui s'enlève sous l'ongle par petites écailles. Cette particularité ne doit pas être attribuée à un défaut de fabrication, mais au fait que ces fragments sont saturés de salpêtre, en raison de leur présence dans le *sabakh*<sup>(1)</sup> durant plus de six siècles.

Al-Ustādh al-Miṣrī a moins produit que Sharaf, mais son art est très proche de l'art de ce maître. En général, ses fonds sont moins chargés que ceux de Sharaf et sa palette est moins riche; par contre, ses œuvres ont du style et peuvent être rapprochées de celui qui fut son contemporain. Il est fort possible que ce « maître égyptien » soit le même que celui dont nous avons parlé plus haut : il y aurait eu donc deux fabrications différentes (pl. XLIV, fig. 2 et 2<sup>bis</sup>).

Les signatures de Mūsā et de Gāzī que l'on rencontre sur quelques rares tessons n'offrent, par leur décor, que peu d'importance documentaire. Au reste, ces tessons sont de taille si réduite qu'il est assez difficile de juger, d'après eux, l'art de ces céramistes.

Tout au plus peut-on dire que le vernis employé par ces deux fabricants est moins brillant que celui de Sharaf.

Les signatures sont, pour cette série, généralement placées à l'intérieur des pièces et près du bord supérieur. Elles étaient gravées dans la pâte avant la cuisson, de telle sorte qu'on les voit habituellement se détacher en brun foncé sur le ton crème de l'engobe.

Sharaf a adopté cet usage, mais il a mis aussi parfois son nom dans le décor même de ses pièces à des endroits très visibles, là où il y avait un vide à remplir : dans ce cas, il a employé les formes de l'écriture *naskhi*, dont la belle élégance lui donnait un motif de décor merveilleux.

Quant au « Chef de la Corporation » (Shaikh al-Ṣan'a), dont nous avons déjà parlé plus haut, il semble qu'il ait, comme « le Maître égyptien », employé les deux techniques du vernis au plomb et de la couverte.

Un atelier anonyme a produit également pour cette sorte de céramique à vernis plombé, un décor très original du même goût que celui des céramiques

<sup>(1)</sup> Le *sabakh* est une terre pulvérulente provenant des décombres avec lesquels se trouvent mélangées des ordures décomposées au cours des siècles. Il sert aujourd'hui d'engrais et est très recherché par les fellahs.

du XIII<sup>e</sup> siècle, à décors sous couverte (pl. LII et planche en couleurs 8). Les dessins sont exécutés au moyen d'un engobe blanc très épais qui se détache sur un fond brun, sans l'emploi de la gravure. Avec une matière assez pauvre, le céramiste a réussi à obtenir de très beaux effets, grâce à son talent de compositeur, d'ornemaniste et d'animalier.

Bon nombre de fragments de la série du vernis plumbeux à décor gravé sur engobe ne portent pas de signature. L'un d'eux représente un Mongol à cheval (pl. LI, fig. 2) qui tient un faucon posé sur sa main gauche. Le type de la race du cavalier est indiqué avec un art surprenant; quant au faucon, il est dessiné avec une rare maîtrise. Il est possible de dater approximativement cette œuvre : le fils de *Ḳalāwūn* s'étant marié avec une princesse mongole en 1312, il est probable que nous avons là la représentation d'un des chasseurs mongols appartenant à la suite de la princesse. En effet, un grand nombre de Mongols, venus en Égypte à l'occasion du mariage de cette princesse, préférèrent y demeurer et y moururent, ainsi que le prouvent de nombreuses stèles provenant du cimetière, aujourd'hui disparu, situé au nord du Caire et dont une bonne partie se trouve actuellement au Musée arabe.

Un autre tesson représente un personnage ailé (pl. LII, fig. 1). Peut-être avons-nous là le fragment d'une œuvre représentant un sujet chrétien.

L'industrie de cette céramique à vernis plumbeux commença à décliner au XV<sup>e</sup> siècle : les formes s'alourdissent et les décors sont mal étudiés. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les gravures des décors disparaissent; à cette époque, les céramistes ne font plus que des plats et des bols d'une conception tout à fait vulgaire. Un effort fut cependant tenté pour donner un renouveau à cet art qui se mourait : en mélangeant des engobes noirs, blancs et verts, on obtenait des marbrures dans le genre de nos anciennes céramiques jaspées d'Orléans<sup>(1)</sup> et de Bord, près Ravel (Puy-de-Dôme)<sup>(2)</sup>. A la cuisson, le vernis plumbeux accentuait les tonalités des engobes, mais il n'arrivait cependant jamais à l'éclat et à la splendeur de la céramique à couverte colorée.

(1) D<sup>r</sup> GARSONNIN, *Notes sur la céramique orléanaise*, p. 36.

(2) A. BRONGNIART, *op. cit.*, t. II, p. 16; Atlas, pl. LVII, fig. 9, A et B.

## CÉRAMIQUES DIVERSES D'USAGE COURANT.

L'étude qui vient d'être faite dans les chapitres précédents intéressait surtout les services de table, tels que bols, assiettes, coupes, etc. Nous allons décrire les différentes formes de ces pièces en apprenant des auteurs à quel usage elles étaient destinées. Ces auteurs nous ont laissé, en effet, les noms des vases les plus employés dans l'Égypte musulmane depuis le ix<sup>e</sup> siècle jusqu'au xv<sup>e</sup>.

Ce sont la *zubbīya* (écuelle ou petite assiette), le *ṣaḥn* (assiette), la *khāfīkīya* ou *ṭabaḥ* (grand plat).

Nous possédons un fragment portant l'inscription suivante, qui ne pouvait qu'être agréable aux convives : « Mange et que cela profite à ta santé! ».

Le *kūz*, ou coupe, servait à boire. Les coupes étaient souvent ornementées; toutes les techniques ont été mises en œuvre pour cette sorte de céramique.

La *narjīsīya* était un vase à fleurs, comme l'indique le nom arabe. Les vases à fleurs ont souvent une panse large, un col évasé qui se rétrécit à la partie supérieure de la panse, et un pied assez prononcé.

Le *zīr* et la *barnīya* sont des jarres plus ou moins grandes qui servaient à renfermer des substances précieuses, telles que le musc pulvérisé, le camphre ou même des perles.

Ces jarres ont été fabriquées à profusion en Égypte à l'époque fatimide.

Elles furent décorées par le procédé des reflets métalliques; ensuite, elles suivirent toutes les phases du décor de la céramique musulmane égyptienne, jusqu'à la décadence. Les couvercles de ces vases sont parfois ornés d'une façon très originale de décors appropriés à la forme (pl. LIII, fig. 6).

La *ijjāna* était un grand récipient qui servait au lavage des vêtements. Maḥrīzī la décrit comme reposant sur trois pieds représentant des animaux et des lions; il dit qu'elle était estimée à 1 000 dinars.

Le *mithrad*, ou cuvette, était destiné à contenir un liquide quelconque, puisque Maḥrīzī le décrit en disant qu'il pouvait contenir 200 ratl ou kilogrammes. Le *mithrad* reposait aussi sur trois pieds comme la *ijjāna*.

Les mêmes auteurs nous ont également décrit parfois les dimensions de certaines pièces céramiques. La description faite par Maḥrīzī de la *ijjāna* et du *mithrad* en *ṣīnī*, leur donne des pieds en forme de lion.

Nous savons, en effet, par Maḥrīzī<sup>(1)</sup> que dans les festins donnés à l'occasion

<sup>(1)</sup> MAḤRĪZĪ, t. I, p. 387-388.

de certaines fêtes, les plats employés étaient de dimensions tellement grandes qu'ils pouvaient contenir des petits moutons et qu'on ne pouvait les porter qu'à dos d'homme<sup>(1)</sup>.

D'autres pièces, d'un caractère plus spécial, ont été également d'un emploi courant : tels sont les vases à fleurs (pl. LIII, LIV et LV), les lampes, les jouets d'enfants, les gargoulettes, les chandeliers.

Les lampes sont la gloire de la céramique musulmane de l'Égypte. L'ingéniosité des potiers s'est donné libre cours, lorsqu'il s'est agi de créer des lampes de formes à la fois pratiques et agréables. Mieux que des descriptions, des reproductions photographiques montrent la multiplicité de ces formes dues au génie inventif des artisans de Fustât (pl. LVI et LVII). De riches décors ou bien des émaux de belle qualité et de belle couleur, donnent un grand charme à ces objets usuels.

On ne doit pas laisser inaperçu l'esprit malicieux avec lequel les potiers égyptiens ont souvent représenté, en guise d'anses, le chat guettant la souris qui va boire l'huile de la lampe (pl. LVI, fig. 1). Parfois, aussi, ils donnent le dernier épisode du drame, le chat broyant les reins de la souris (pl. LVI, fig. 3).

Quant aux gargoulettes, elles ont été rarement émaillées, et comme elles doivent leurs qualités essentielles à la porosité, grâce à laquelle l'eau acquiert de la fraîcheur, presque toutes celles qui nous sont restées ne sont recouvertes d'aucun enduit vitreux. Mais une ornementation charmante vient compenser l'aspect pauvre qu'offre toujours une pâte non émaillée : le col des gargoulettes était intérieurement pourvu, à la base, d'un filtre dont les trous, habilement répartis, suivant un dessin très étudié, offraient l'aspect de guipures fines et précieuses. Là encore, des reproductions photographiques rendront mieux qu'une description la beauté et la perfection de cette céramique usuelle (pl. LVIII et LX). Parmi les décors employés pour orner les filtres, se trouvent parfois des blasons (pl. LVIII, fig. 1 à 10). Il s'agit donc là de pièces formant le complément de services de table à vernis plombé ornés des mêmes blasons et ayant appartenu à des personnages d'un rang élevé au XIV<sup>e</sup> siècle.

Quelquefois une sentence morale prenait la place d'un blason. «Contente-toi de peu et tu seras heureux», lit-on sur un des filtres à gargoulette du Musée arabe du Caire (pl. LIX<sup>bis</sup>, fig. 120)<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> C'est ainsi que 'Umāra le Yéménite, poète attitré des califes fatimides, après l'extinction de leur dynastie par Saladin, les regrette amèrement, dans un poème bien connu, où il dit textuellement : «Les plats dans lesquels on servait les mets à vos hôtes étaient tellement grands qu'on devait les transporter à dos d'homme ou sur des véhicules» (voir plus haut, p. 5).

<sup>(2)</sup> Note donnée par la Direction du Musée arabe du Caire.

Il nous reste la signature d'un de ceux qui ont travaillé à ces chefs-d'œuvre de délicatesse et de goût, celle de 'Ābid (pl. LIX<sup>bis</sup>, fig. 121).

Le Musée arabe du Caire possède justement un filtre dont le décor est terminé et qui est resté collé en partie sur un petit plateau en plâtre (pl. LIX<sup>bis</sup>, fig. 122). Nous savons, de la sorte, quel était le moyen technique employé par les céramistes pour fabriquer ces filtres. Ils prenaient un peu de l'argile qui avait été préparée pour la confection des gargoulettes et ils en formaient, par compression, une mince galette ayant la dimension du diamètre du col intérieur de la pièce. Ils humectaient cette argile de telle sorte qu'elle adhérât fortement au plateau en plâtre : il était, en effet, nécessaire que l'argile fût bien fixée pour que le céramiste pût faire des incisions dans la pâte en toute quiétude ; sans cette précaution, les lignes du décor, faites dans une matière molle, se seraient fatalement déplacées. Ce décor a dû être exécuté sans aucune préparation sur l'argile fraîche, car la verve des auteurs de ces pièces était telle qu'il est permis de croire qu'ils improvisaient.

Ces filtres à gargoulettes sont bien de fabrication égyptienne, comme le montre le déchet dont nous venons de parler.

Un autre déchet (pl. LIX<sup>bis</sup>, fig. 123), dont la déformation, due à un excès de cuisson, est très accusée, a été trouvé à Fustāṭ.

Leur fabrication dut commencer vers le milieu de l'époque fatimide, comme l'indiquent certains de leurs décors (pl. LVIII, fig. 12 et 14 ; pl. LIX, fig. 4, 9, 13 et 14). Il est facile de la suivre au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, grâce aux représentations des blasons de personnages qui ne figurent qu'à ces deux époques.

Les potiers égyptiens ont même coopéré à la défense de leur pays : ils ont fabriqué des grenades incendiaires rarement émaillées, dont la pâte était très dense. Ces grenades présentaient dans leur forme des aspérités émoussées afin d'être bien tenues en main.

Ce sont ces sortes de grenades qui ont servi à incendier Fustāṭ sur l'ordre de Shāwar, lors de l'approche des Francs, en 564 (1168)<sup>(1)</sup>.

Le Musée arabe du Caire possède également des jouets d'enfants en faïence émaillée et non émaillée : ce sont des vases de proportions minuscules.

<sup>(1)</sup> « Ce fut, dit Maḳrīzī, un flot impétueux. Il semblait que les gens sortissent de leurs tombeaux pour le jugement : le père ne se souciait pas de son enfant, le frère ne s'intéressait pas à son frère. On allait jusqu'à louer une monture de Miṣr à al-Ḳāhira pour une somme de vingt dinars . . . ; puis Shāwar fit envoyer à Miṣr vingt mille pots de naphte et dix mille torches. Le tout fut réparti dans la ville, et la flamme et la fumée de l'incendie s'élevèrent dans le ciel. Ce fut un effrayant spectacle. » (Maḳrīzī, t. I, p. 338-339.)

D'autre part, de nombreuses poteries non émaillées ont servi aux usages courants : il en est donné des reproductions dans la planche LX. Quelques-unes de ces poteries ont des formes s'apparentant à celles des poteries romaines; mais comme la tradition a toujours été lente à évoluer en Égypte, il est probable que ces formes ont été employées encore lors de l'occupation arabe.

Enfin, le Musée possède de nombreuses jarres en terre cuite ornées de cachets donnant le nom du fabricant ainsi que le nom de la ville où se trouvait son atelier, car les fabricants n'ont pas tous habité Fustât<sup>(1)</sup>. Ces jarres étaient destinées à contenir des graines et en général toutes sortes de comestibles.

Des creusets en terre réfractaire ayant servi à des fondeurs, à des verriers et à des céramistes, ainsi que des tuyaux en terre cuite destinés à la conduite des eaux, ont été également trouvés dans les ruines de Fustât<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Max Herz Bey, *op. cit.*, p. 225.

<sup>(2)</sup> Musée arabe du Caire, vitrine de la technique céramique.

## FIGURINES DE TERRE CUITE.

Si l'art de la céramique peinte ou gravée a atteint en Égypte un apogée insoupçonné, par contre, l'art des coroplastes a été inférieur. C'est que la sculpture proprement dite est vraiment trop proche de la réalité pour une race qui voyait dans la seule arabesque le but final de tout art.

Il existe bien, dans l'art du bois, sous les Fatimides, des panneaux où la figure est assez bien traitée, mais il faut avouer qu'elle ne tire sa valeur que des fonds qui l'accompagnent et qu'isolée, elle perdrait beaucoup de son caractère en raison de sa subordination à l'architecture (pl. F, fig. 44). Il est à noter qu'aucun détail pouvant accuser un réalisme quelconque ne se rencontre dans ces œuvres, qui valent surtout par leurs silhouettes, c'est-à-dire par l'arabesque délimitant les figures. Aussi, il n'est pas étonnant que l'on rencontre si peu de statuettes en terre cuite à l'époque arabe : c'est au point que ces statuettes paraissent des exceptions dont l'aspect ne correspond pas aux productions habituelles de l'art musulman. Ce sont, la plupart du temps, des figures barbares aux yeux ronds et hébétés (pl. LXI), rappelant certaines terres cuites asiatiques de la Cappadoce exécutées durant une période chronologique qui s'étend du xv<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle avant J.-C. <sup>(1)</sup>.

Par contre, l'Égyptien musulman se révèle un animalier doué de qualités d'observation remarquables.

Comme il a été dit plus haut, au sujet des lampes, quand il représente un chat, par exemple, le mouvement de ce félin guettant une souris est d'une justesse surprenante (pl. LVI, fig. 1); en outre, il sut aussi modeler puissamment des figures de bélier (pl. LXI, fig. 8). Il est curieux de signaler, d'autre part, une survivance de l'art de l'Égypte pharaonique dans les représentations plastiques des chattes allaitant leurs petits (pl. LVI, fig. 6). Nous retrouvons là une permanence des traditions antiques qui se plaisaient à symboliser ainsi la continuité de la vie transmise de la mère aux enfants. Des figures analogues, mais en bronze, de l'époque pharaonique se trouvent au Musée du Louvre <sup>(2)</sup> et au Musée égyptien du Caire.

Enfin, quelques sculptures ayant appartenu à de très grands vases dont il ne reste que des tessons, montrent que l'art du coroplaste s'unissait parfois à celui du potier (pl. LXI, fig. 9 et 10).

<sup>(1)</sup> Musée du Louvre, salles Dieulafoy. — <sup>(2)</sup> Musée du Louvre, galerie Charles X.

## CÉRAMIQUE ARCHITECTURALE.

Dans l'art musulman de l'Égypte, une des formes de la décoration architecturale est le carreau de revêtement qui apparaît pour la première fois à l'époque fatimide. Nous voyons en effet, à la fin de cette époque, des carreaux de faïence appartenant à la technique du décor gravé sous couverte (pl. N, fig. 129 et 130). Ceux que le Musée arabe du Caire possède sont de couleur bleue ou verte : leur nombre est très restreint et le lieu de leur provenance serait resté ignoré si la présence d'un déchet de fabrication trouvé à Fustāṭ n'avait donné l'indication cherchée. Ce déchet est un carreau gravé non émaillé sur lequel deux gouttes d'émaux provenant des vases placés dans la partie supérieure du four, l'une verte et l'autre violette, avaient coulé l'une près de l'autre (pl. N, fig. 131).

Il est certain que cette petite plaque de revêtement cuite une première fois à l'état de biscuit, était destinée à l'émaillage et que cette opération n'a pu être effectuée en raison de la présence des deux coulures dont elle était recouverte, car il n'y a pas en Égypte d'exemple de décorations de céramique architecturale qui soient formées de plaques non émaillées.

La découverte d'un second déchet de fabrication (pl. N, fig. 133), qui date sans doute du XIV<sup>e</sup> siècle, prouve que l'Égypte a également produit des carreaux de tons unis sans décors gravés ou peints.

Mais ce n'est qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle que l'on voit une renaissance de l'art des revêtements céramiques dans la décoration architecturale. La fontaine du sultan Kāit-Bāy était ornée d'un tympan formé de plaques de faïence qui ont été déposées au Musée arabe du Caire (pl. O, fig. 135)<sup>(1)</sup>. Un autre tympan de même style que le précédent, provenant d'une fenêtre de la mosquée du sultan Jānbalāṭ (1500), s'y trouve également (pl. O, fig. 134).

Le décor de ces deux tympanes est très imprégné d'art chinois et syrien; quant au lieu de fabrication, il nous est totalement inconnu.

Le mausolée de l'émir Saif al-dīn Azrumuk (1505) possède une rangée d'étoiles de couleur bleu turquoise.

Le mausolée du sultan Kānṣūh al-Gawrī avait reçu une décoration céramique de couleur bleu de cobalt : une inscription formant la ceinture du dôme nous est restée en partie; elle est conservée au Musée arabe du Caire. Elle se compose de hautes plaques de faïence décorées de lettres naskhi blanches bordées d'un filet noir sur un fond bleu<sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> Max HERZ BEY, *Catalogue raisonné...*, 1906, p. 238, fig. 41.

<sup>(2)</sup> IDEM, *op. cit.*, p. 239, fig. 42.

Quelques plaques de revêtement vertes subsistent encore à la mosquée de Sīdī Sāriya, qui fut restaurée en 1528 par Sulaimān pasha.

Le tombeau du Shaikh Su'ūd est, lui aussi, orné de carreaux à émail vert.

Un bandeau de carreaux de faïence portant une longue inscription coranique, blanche sur fond bleu de cobalt, se trouve à la base de la coupole du mausolée de l'émir Sulaimān (1545), et la niche du mihrab du tombeau de Sīdī 'Alī Nijm est recouverte de carreaux ressemblant aux faïences des tympans de Kāit-Bāy.

En outre, le Musée arabe du Caire possède, salle XIII, une plaque de grandes dimensions signée par un Persan du nom de Gaibī ibn al-Tawrīzī. Peut-être ce Persan était-il le même que celui dont il a été question à propos de fragments de céramique signés datant du xiv<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas impossible que le même céramiste ait mené de front deux fabrications vraiment peu différentes, car les mêmes matériaux peuvent servir dans les deux cas. Au reste, il est arrivé souvent que des fragments de poterie ont été trouvés à Fustāṭ en même temps que des débris de plaques de revêtement.

Cependant, la production locale des revêtements céramiques ne fut jamais intensive, et peut-être cessa-t-elle tout à fait, lors de la conquête de l'Égypte par les Turcs. On peut être étonné de voir qu'il en fut ainsi dans un pays où vivaient tant de potiers; mais cela s'explique par le fait que les ateliers d'Asie Mineure et de Syrie firent à ce moment une concurrence redoutable aux ateliers égyptiens. Ces derniers étant alors en pleine décadence et sur le point d'éteindre leurs fours, ils ne pouvaient pas, par conséquent, entreprendre une nouvelle fabrication; à cela on peut ajouter que les nouveaux maîtres de l'Égypte qui élevaient de nombreux monuments, les ornaient de la céramique de leur pays d'origine. La quantité considérable de carreaux de revêtement, provenant des ateliers d'Asie Mineure et de Syrie, montre que la fabrication locale ne pouvait plus lutter contre l'invasion étrangère.

Ce n'est qu'au xviii<sup>e</sup> siècle qu'une renaissance se manifeste; mais cette renaissance ne fut pas due à un atelier purement égyptien. Ce fut un céramiste de Fez<sup>(1)</sup>, nommé Muḥammad al-Zarī, qui installa son atelier en Égypte. Deux panneaux de plaques de faïence, du Musée arabe du Caire, portent la date de leur fabrication (1171 = 1757)<sup>(2)</sup> ainsi que le nom et la nationalité du céramiste marocain (pl. O, fig. 137 et 138). Ces deux panneaux surmontaient la

<sup>(1)</sup> Rien n'est moins certain, à ne considérer que le texte de l'inscription : voir ce que j'en dis dans *CIA, Égypte*, II, p. 44-45. — G. W.

<sup>(2)</sup> Max Herz Bey, *op. cit.*, p. 241.

niche de prière du tombeau de Saiyida Nafisa, pour laquelle al-Zarīf avait fabriqué des plaques de revêtement. Leur technique est très spéciale : au lieu d'employer le procédé du décor sous couverte, le céramiste marocain s'est servi de l'émail stannifère qui fut employé en Espagne par les Maures. Cet émail a l'avantage de pouvoir être décoré avant la cuisson.

Les tons que ce céramiste emploie sont bien moins vibrants que ceux que l'on obtient avec des couvertes alcalines; aussi sa palette est assez triste, comparativement à celle de ses prédécesseurs égyptiens. Il emploie un vert de cuivre criblé de taches noires, un violet de manganèse et un bleu de cobalt relativement pâles.

Ses décors sont inspirés de ceux des céramiques turques d'Asie Mineure (pl. O, comparer les figures 139 et 140, qui représentent des carreaux de céramique turque, à la figure 138, œuvre d'al-Zarīf); mais comme al-Zarīf ne possède pas le rouge tomate à base de fer d'Isnik, il le remplace par un violet qui donne une tache grise au lieu d'une tache lumineuse. Néanmoins, cette céramique possède de rares qualités qui paraissent d'autant plus précieuses au XVIII<sup>e</sup> siècle, qu'à cette époque l'Égypte n'avait plus, à proprement parler, d'art céramique.

Outre les œuvres qui se trouvent au Musée arabe du Caire, il existe, de ce céramiste, des plaques de faïence décorées de tulipes au sabil d'Ismaïl bey et au sabil-kuttāb de Ruḳaiya Dūdū, des carreaux ornant les trois faces de l'édifice et les encadrements de la façade du monument; enfin, à la mosquée de Muḥammad bey Abul-Dhahab, des revêtements céramiques manifestement inspirés des produits d'Asie Mineure.

Les faïences d'al-Zarīf semblent représenter le dernier effort tenté dans la fabrication des revêtements céramiques en Égypte. Les fours durent s'éteindre peu d'années après, car les revêtements qui ont été utilisés dans les constructions érigées plus tard furent importés, non de la Turquie, mais de pays européens. En effet, les carreaux qui revêtent les parois du sabil que le sultan Muḥammad construisit en 1759 proviennent de Delft; d'autres sont de fabrication italienne.

Mais l'intérêt du commerce obligeait les fabriques européennes à tenir compte du goût oriental : la collection de la salle XV du Musée arabe du Caire montre jusqu'à quel point elles y ont réussi.

Il nous reste maintenant à étudier la marqueterie de faïence qui n'est, en somme, qu'une variante de la mosaïque de marbre des Byzantins. Un des monuments les plus remarquables du Caire, la mosquée du sultan Malik Nāṣir ibn Ḳalāwūn, qui fut construite en 1318, porte une décoration de cette sorte : à la base du dôme bulbeux du minaret, un bandeau circulaire est orné d'une

inscription coranique dont les lettres sont composées de morceaux de faïence blanche se détachant sur un fond bleu.

Le sabil qui se trouve au nord de la Madrasa d'Ibn Ḳalāwūn garde encore, en partie, une marqueterie de faïence ainsi que le mausolée de l'émir Saif al-Dīn Ṭashtamur, bâti en 1335, et la mosquée de l'émir Alṭun bugā al-Māridānī.

Dans ce dernier édifice, le décor est formé de rinceaux où le vert, le bleu et le brun violacé de manganèse dominant.

A la mosquée Aṣlam al-Bahāī, une inscription coranique se trouve située à la base du dôme de l'édifice. Les lettres sont de couleur brunâtre se détachant sur un fond blanc.

Le mausolée de la princesse Ṭugāy, morte en 1348, présente également un large bandeau de marqueterie de faïence où les lettres blanches se détachent sur un fond brun de manganèse. Enfin, au Musée arabe du Caire se trouve un panneau de même technique provenant de la façade du *Khānaḳāh Nizāmīya* (pl. O, fig. 141).

Sur la fabrication de cette série spéciale, Prost a pu écrire<sup>(1)</sup> : « Ne faudrait-il pas admettre l'existence au Caire, à cette époque, d'ateliers de céramistes indigènes, capables de produire et d'assembler une décoration en mosaïque de faïence? Mais rien ne vient confirmer cette hypothèse, car au cours des recherches faites dans les monticules du Vieux-Caire, il n'a jamais été découvert de débris ou de morceaux de rebut d'une fabrication analogue. »

Cela tient, d'après nous, à ce que les céramistes égyptiens se servaient de plaques émaillées qu'ils sciaient suivant un dessin préétabli. Les déchets de cuisson des plaques de revêtement durent même servir à ce genre de travail dans les parties qui étaient encore utilisables. C'est pour cette raison que les lours de fabrication de la céramique égyptienne de revêtement sont si rares, à tel point que l'on peut affirmer que cette technique spéciale de la mosaïque de faïence nous a privés de la présence de débris qui auraient été si précieux pour écrire l'histoire de la céramique architecturale.

Quant à la paternité de cette fabrication, elle semble asiatique, puisque la Madrasa Şirtshālī de Konia, construite en 1242<sup>(2)</sup>, a été décorée de marqueterie de céramique un siècle avant que les édifices égyptiens n'en furent revêtus.

<sup>(1)</sup> PROST, *Les revêtements céramiques dans les monuments musulmans de l'Égypte*, p. 8.

Nous avons puisé souvent des renseignements dans ce remarquable ouvrage pour écrire ce chapitre.

<sup>(2)</sup> SARRE, *Reise in Kleinasien*, p. 54; G. MIGEON et ARMENAG BEY SAKISIAN, *La céramique d'Asie Mineure et de Constantinople du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p. 6.

## CONCLUSION.

Après avoir embrassé tout le cycle de l'histoire de la céramique musulmane de l'Égypte qui commence au ix<sup>e</sup> siècle et qui se termine au xviii<sup>e</sup>, nous tenons à préciser que cette histoire est fatalement incomplète : des trouvailles heureuses, qui, nous en sommes sûrs, ne manqueront pas de se produire, viendront apporter à l'érudition un champ d'étude de plus en plus vaste.

Nous nous sommes proposés d'ajouter une pierre à l'édifice si bien commencé par le D<sup>r</sup> Fouquet, dans son remarquable ouvrage intitulé : *Contribution à l'étude de la céramique orientale* (1900).

Nous nous trouverons suffisamment récompensés de nos efforts, si nos recherches ont pu agrandir le champ des connaissances, en matière de céramographie arabe.

---

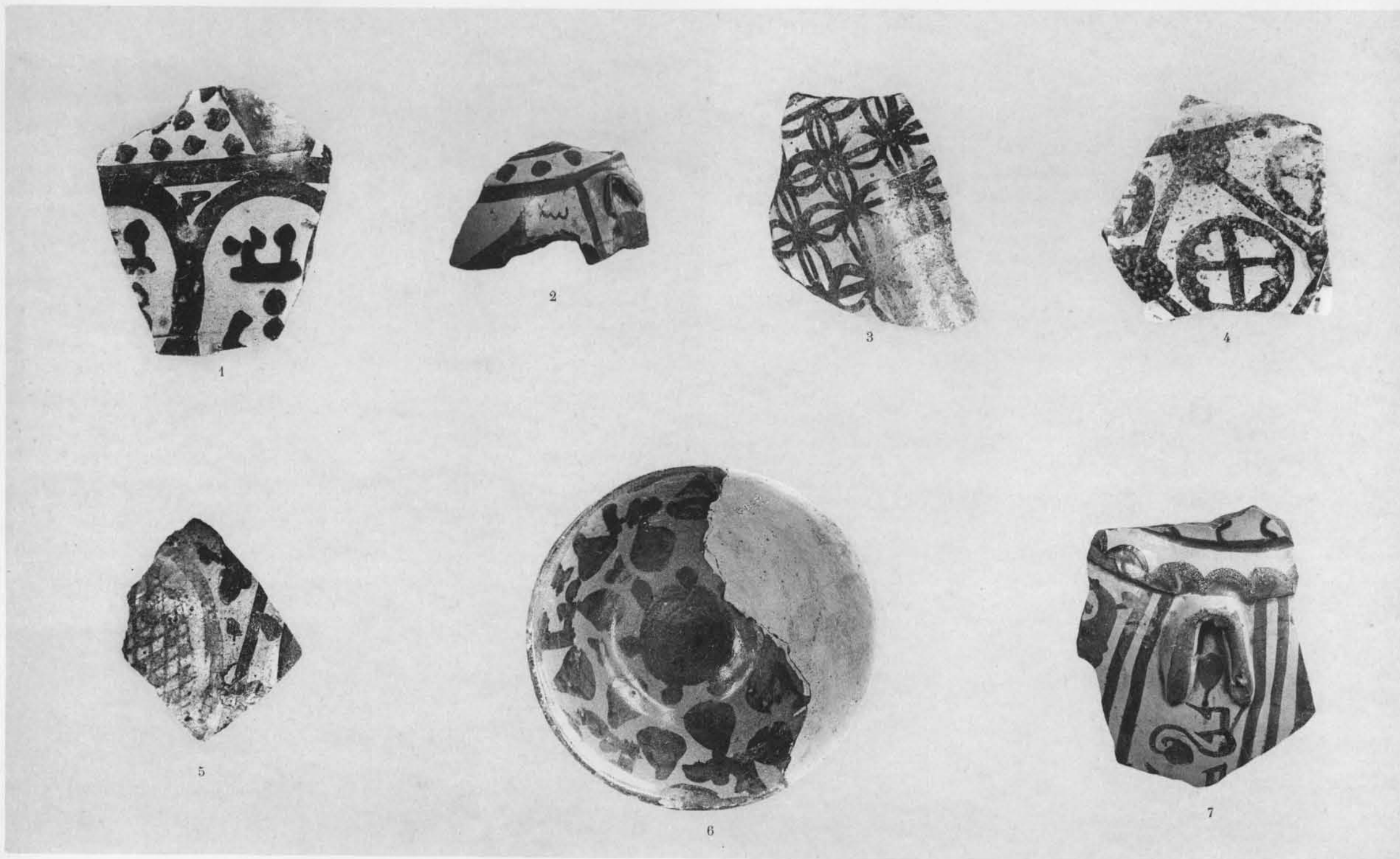
## NOTE ADDITIONNELLE.

Les planches ont trois systèmes de numérotation, ce qui provoque des confusions entre I (1) et I (i), L (50) et L (1), d'où l'emploi de ce commentaire par petits chiffres ou petites lettres. — Page 75, ligne 25, lire : pl. L=1.

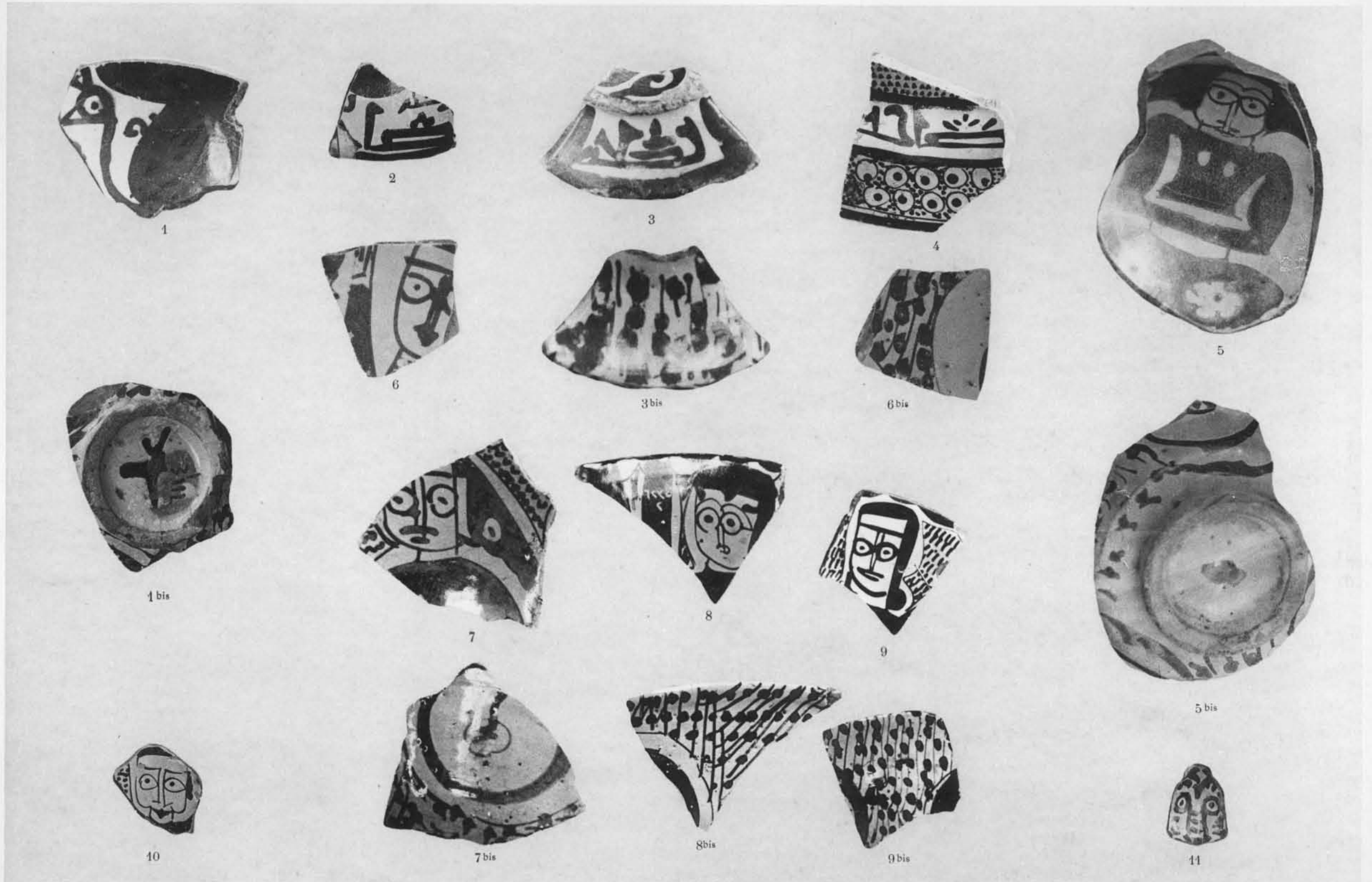
## TABLE DES MATIÈRES.

---

	Pages.
AVANT-PROPOS.....	1
La technique des céramiques de l'Égypte musulmane.....	15
Origines de la technique des reflets métalliques.....	33
Les ateliers de céramique musulmane d'Égypte à reflets métalliques du ix <sup>e</sup> au xiii <sup>e</sup> siècle :	
Série prétoulounide.....	41
Série toulounide.....	42
Série ikhshidide.....	49
Série fatimide.....	50
Céramiques à couvertes colorées, à décors gravés et à décors peints sous couverte.....	69
Céramiques vernissées au plomb à décor incisé sur engobe.....	83
Céramiques diverses d'usage courant.....	87
Figurines de terre cuite.....	91
Céramique architecturale.....	93
CONCLUSION.....	97



Céramique pré-toulounide  
(Milieu du IX<sup>e</sup> siècle)



Céramique toulounide  
(Fin du ix<sup>e</sup> siècle)



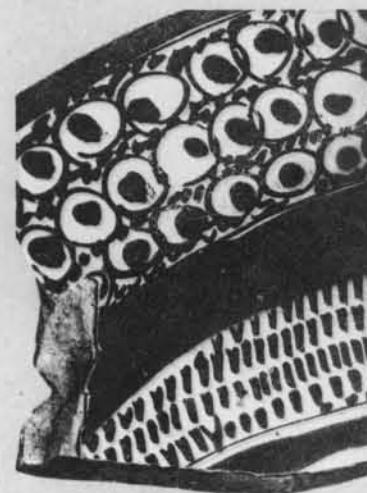
1



2



2 bis



3



1 bis



4



4 bis

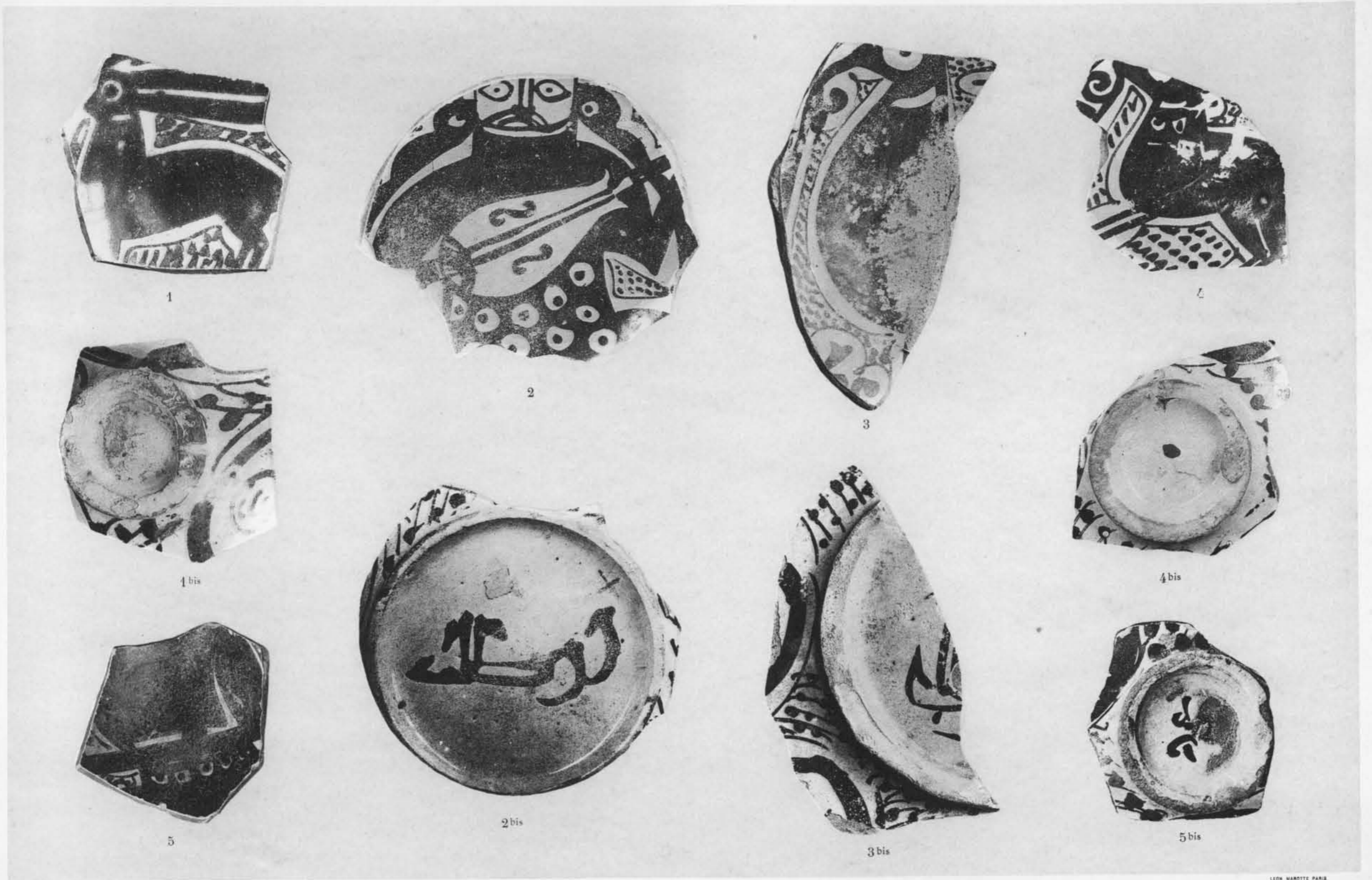


5



5 bis

Céramique toulounide  
(Fin du IX<sup>e</sup> siècle)



LEON MARDOTTE PARIS

Céramique toulounide  
(Fin du IX<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



1 bis



5



3 bis



7



6



9

Céramique Toulounide  
(Fin du 1x<sup>e</sup> siècle)



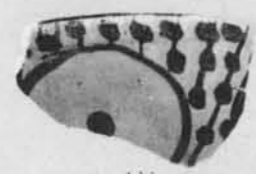
Céramique ikchidide  
(x<sup>e</sup> siècle)



1



2



1 bis



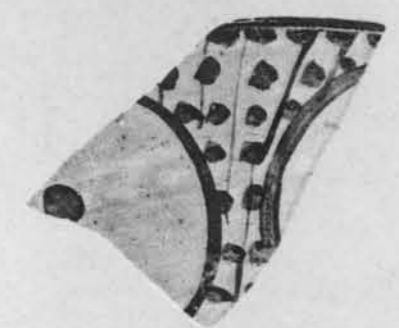
2 bis



3



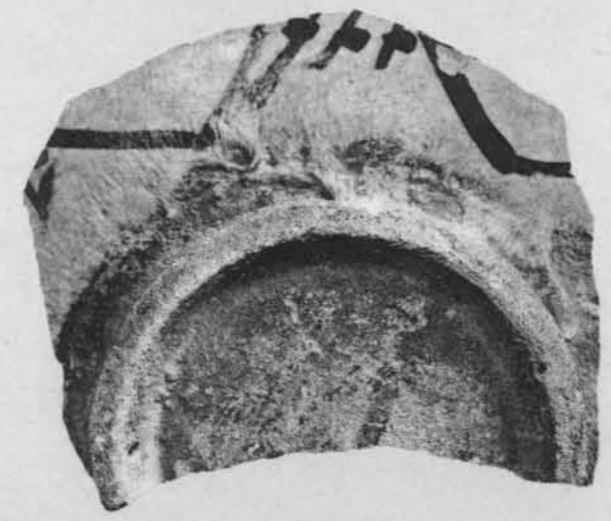
4



4 bis



5



3 bis



6

(Fin du x<sup>e</sup> siècle)



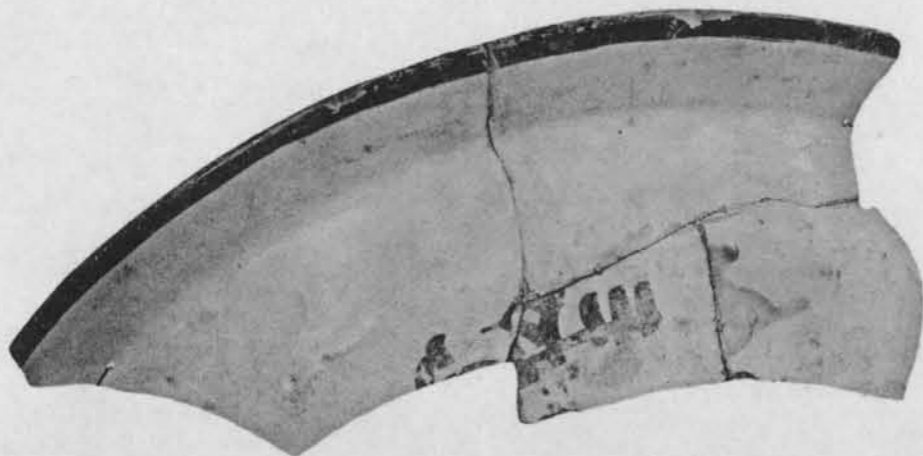
Œuvres signées: Sa'd  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



1



2



1 bis



2 bis

Œuvres signées: Sa'd  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



Œuvres attribuées à Sa'd  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



14



13



12



11

Œuvres attribuées à Sa'd  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



Œuvres attribuées à Sa'd  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)

LEON HARTTE PARIS



1



2



3



4



1 bis



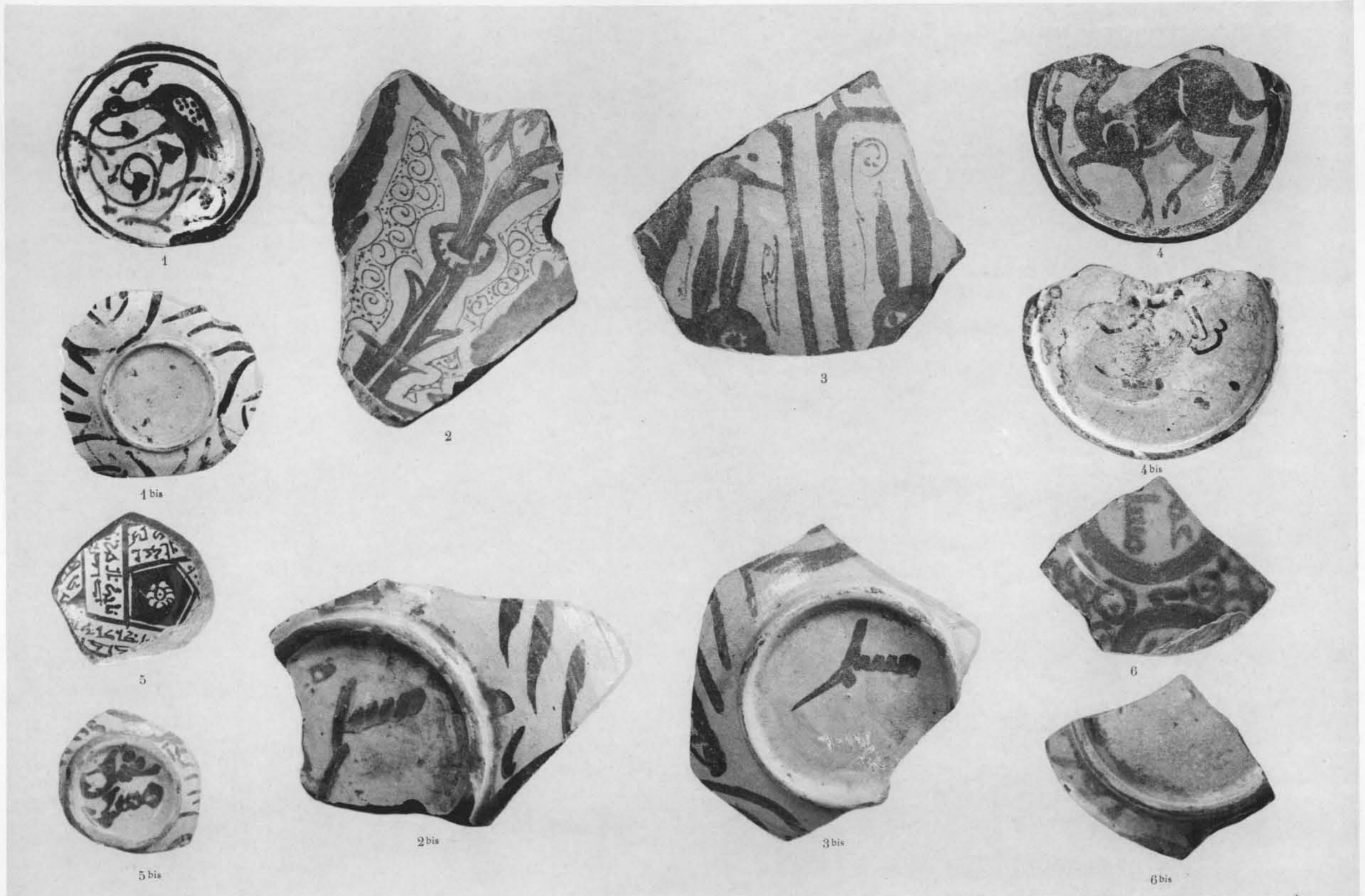
4 bis



3 bis

LÉON MARDOTTE PARIS

Œuvres fabriquées par la famille de... (Sa'di)?  
Epoque fatimide (Fin du XI<sup>e</sup> siècle)



Œuvres signées: Mouslim  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



1 bis



2 bis



3 bis

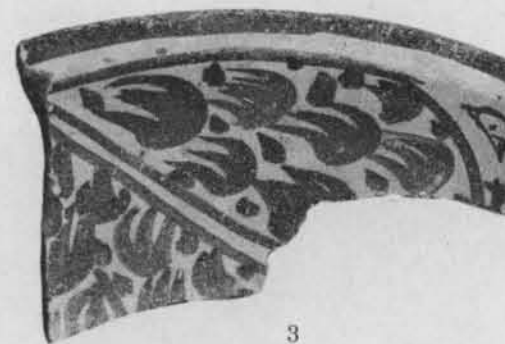
Signatures et marques de Mouslim.  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



1



2



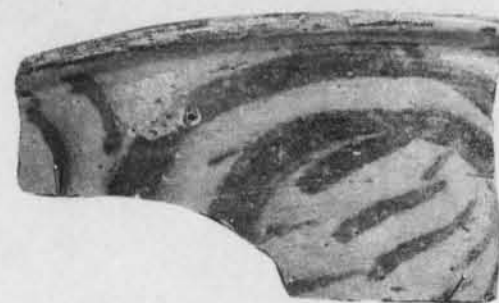
3



4 bis



5



3 bis



4



4 bis



5 bis



6 bis



6

Marques de Mouslim  
Epoque fatimide (x<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



1 bis

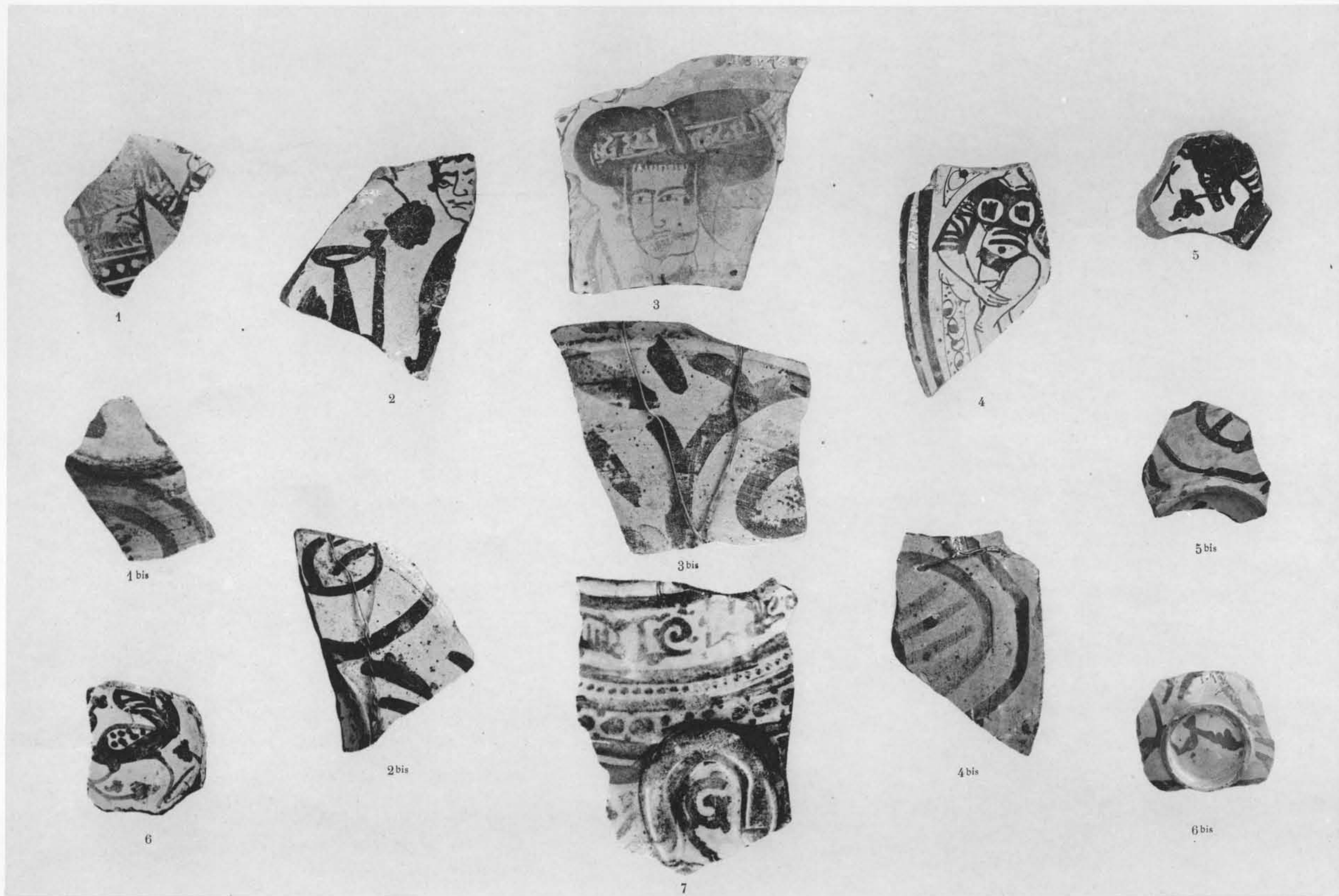


2 bis



3 bis

Marque et signatures de Mouslim  
Epoque fatimide (x<sup>e</sup> siècle)



Marques et signatures de Mouslim  
Epoque fatimide (xi<sup>e</sup> siècle)



1



2



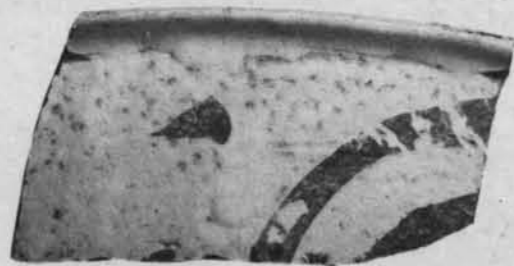
3



4



5



6bis

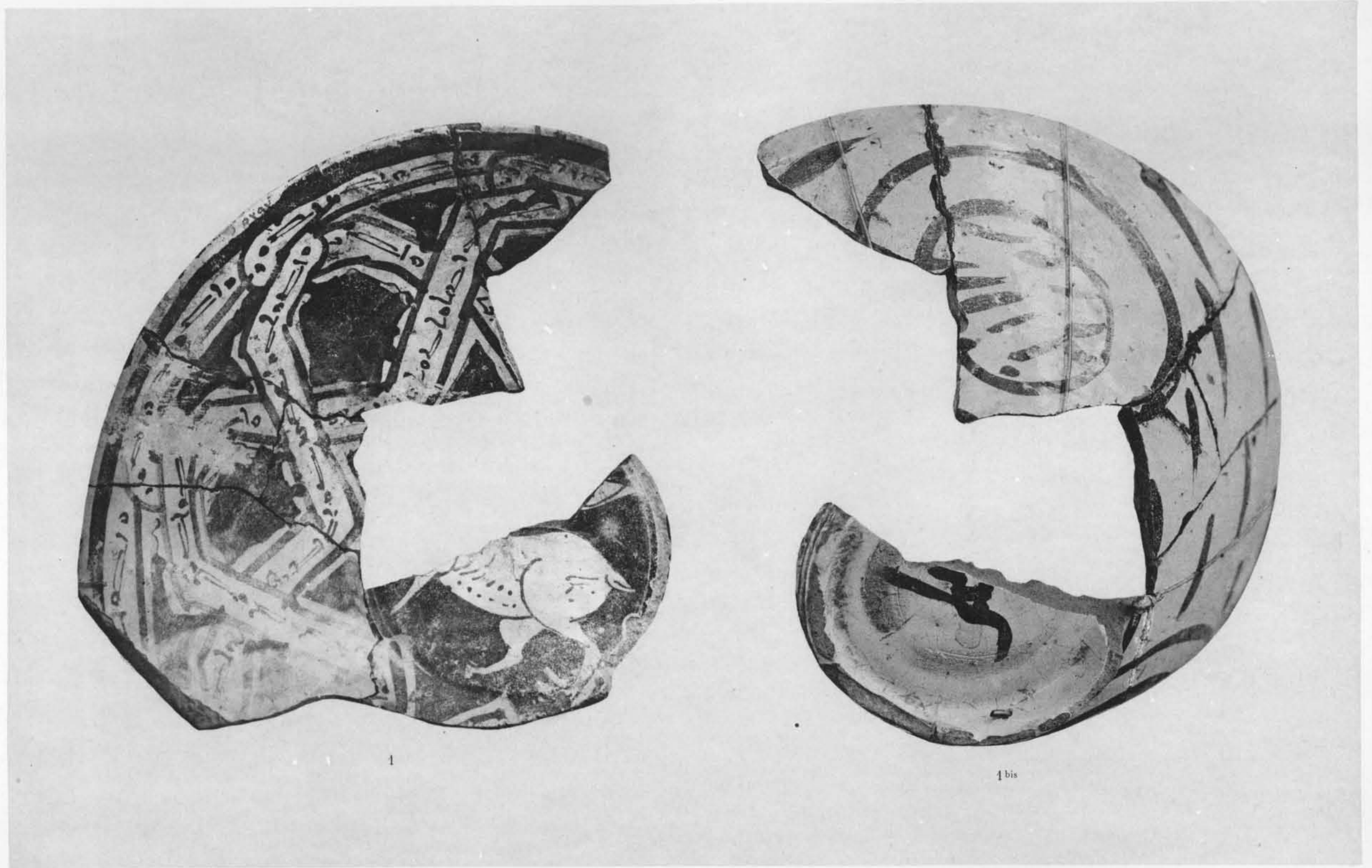


2 bis



6

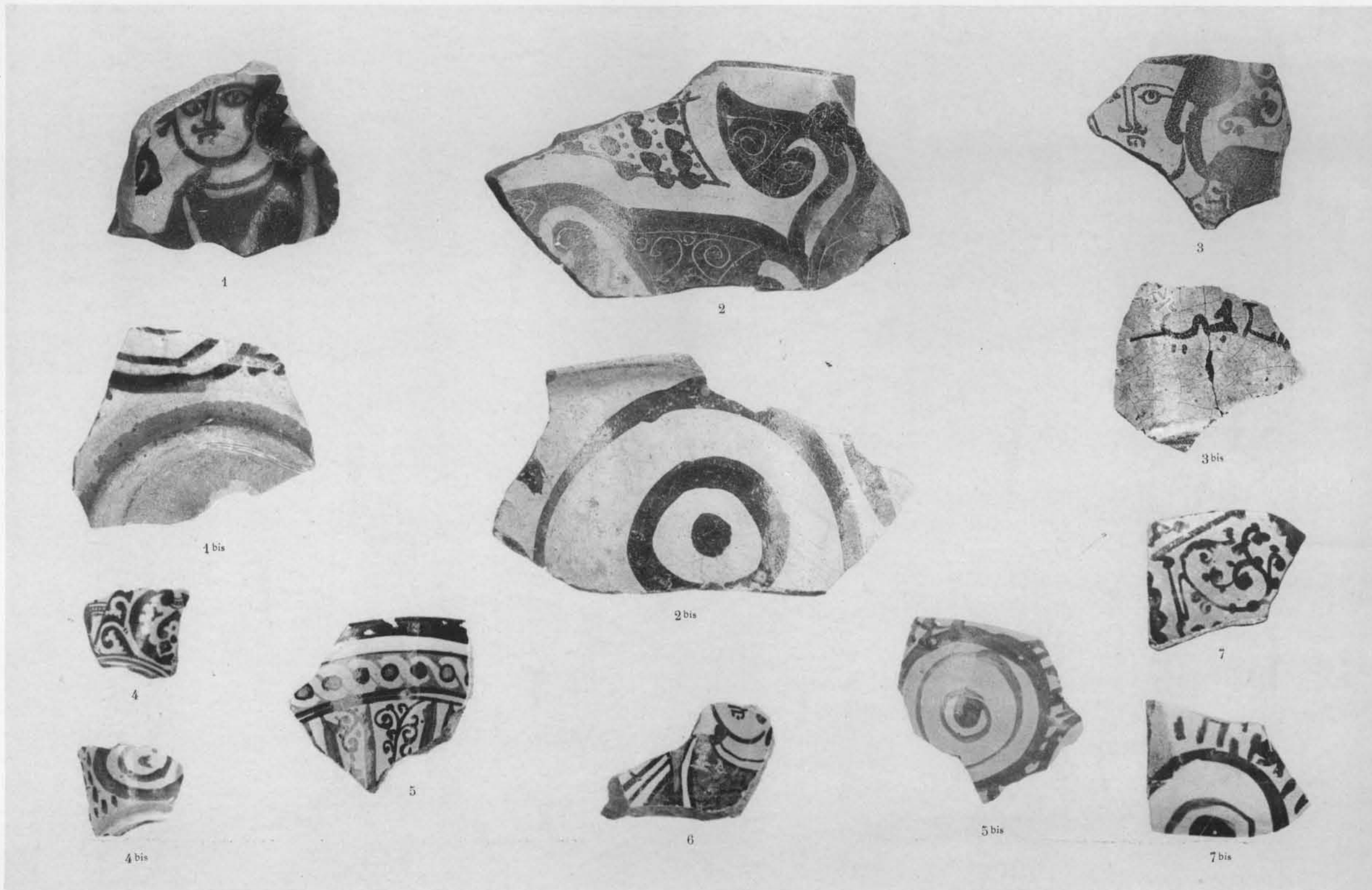
Œuvres attribuées à Mouslim  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



1

1 bis

Signature et marque de Mouslin  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)



Atelier de Sadj  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> siècle)





1



2



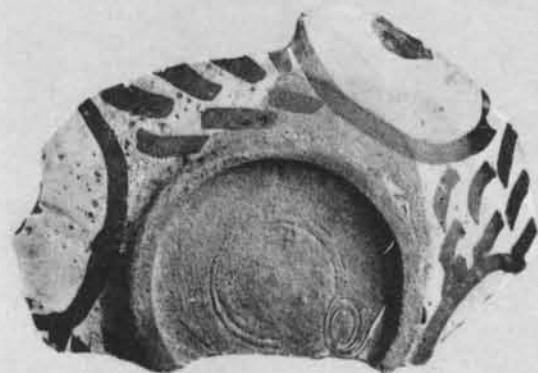
3



4



5



4 bis



3 bis



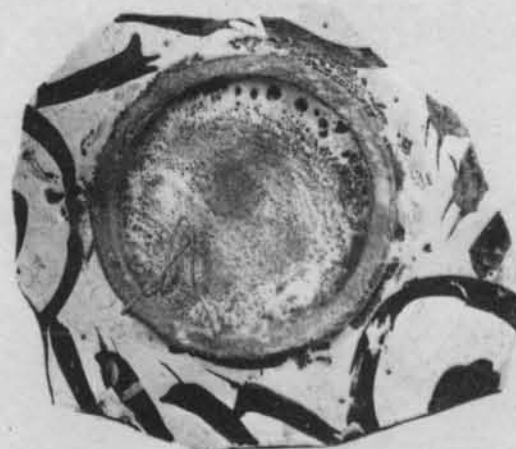
4 bis



5 bis



6



7



7 bis



8

Epoque fatimide  
(XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles)



1



2



3



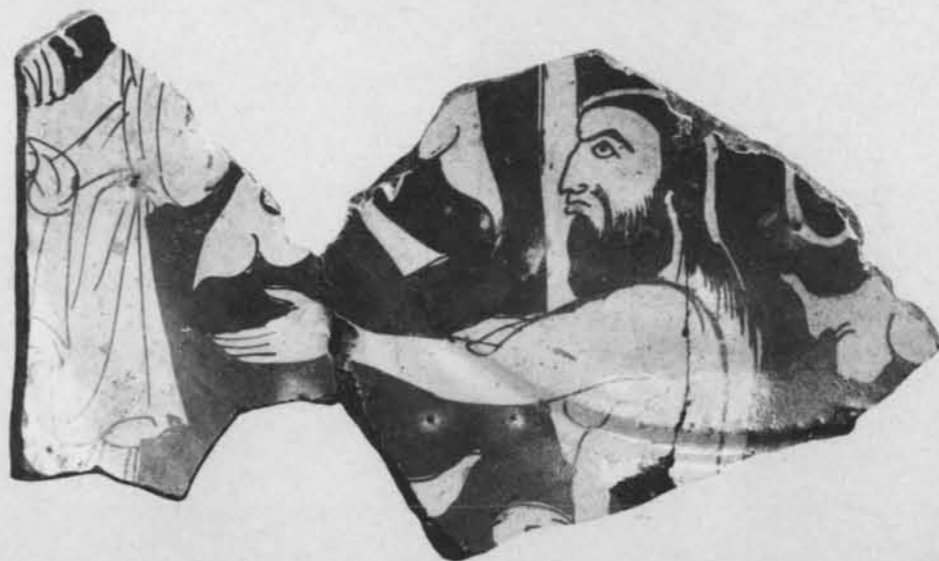
4



5



1 bis



6



5 bis



7

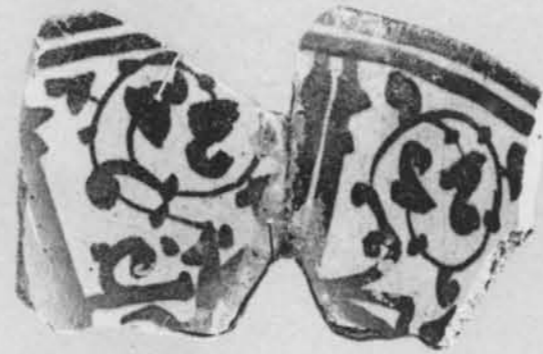


8

Epoque fatimide  
(XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)



1



2



3



2 bis



1 bis

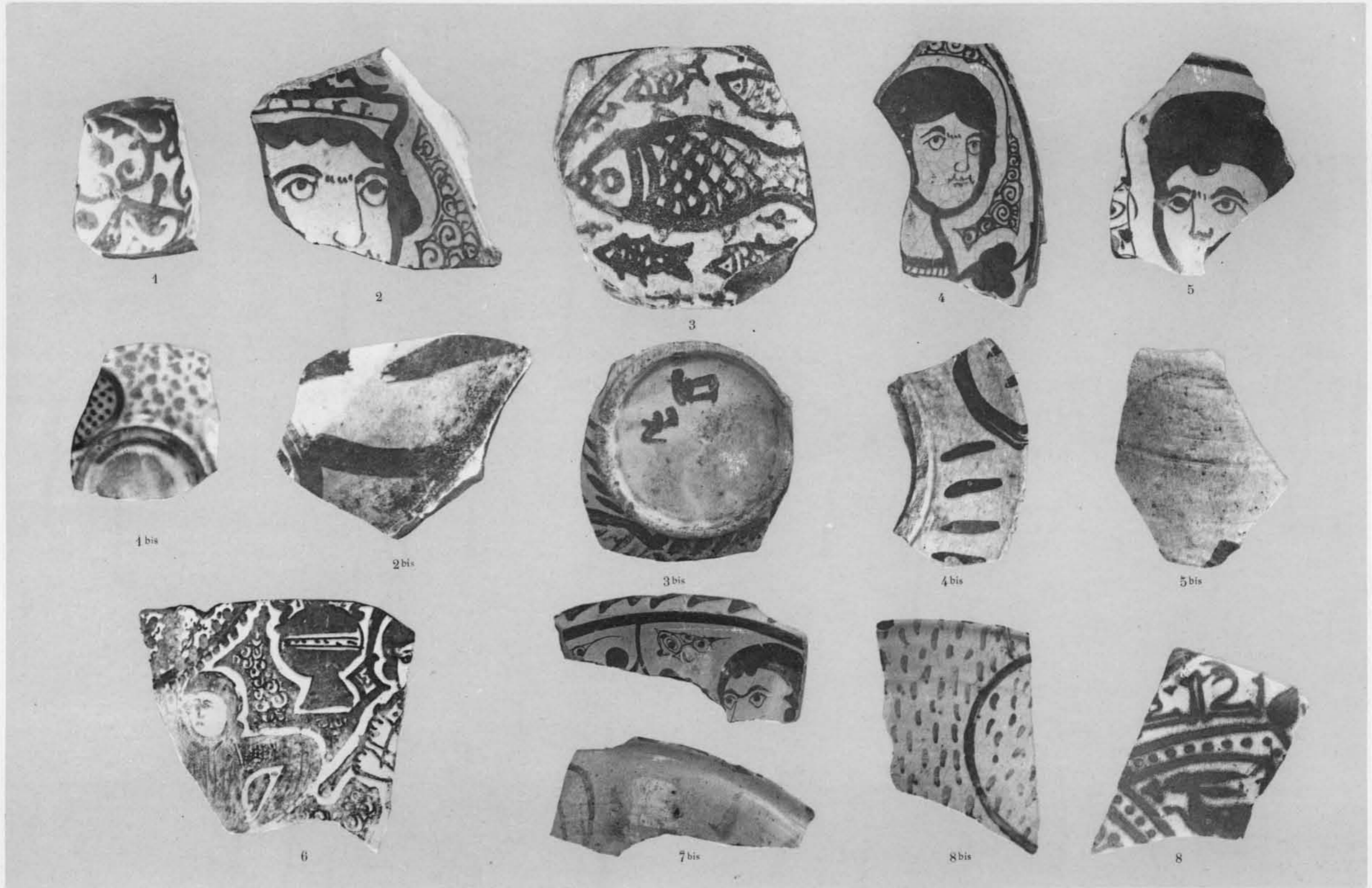


4

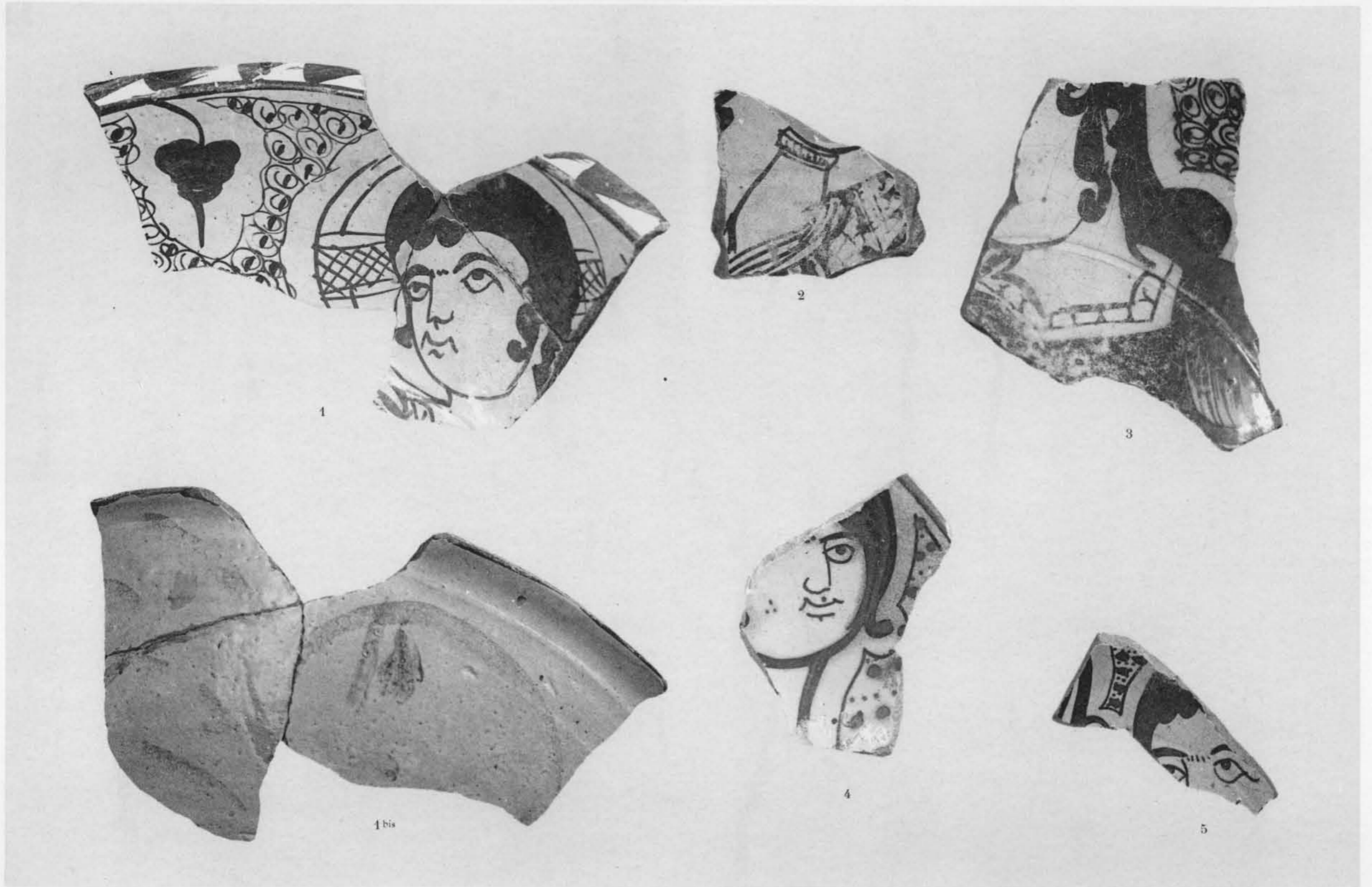


3 bis

Signature d'Ibrahim et marque de l'atelier où il travaillait  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles)



Epoque fatimide  
(xii<sup>e</sup> siècle)



Epoque fatimide  
(xii<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



1 bis



2 bis

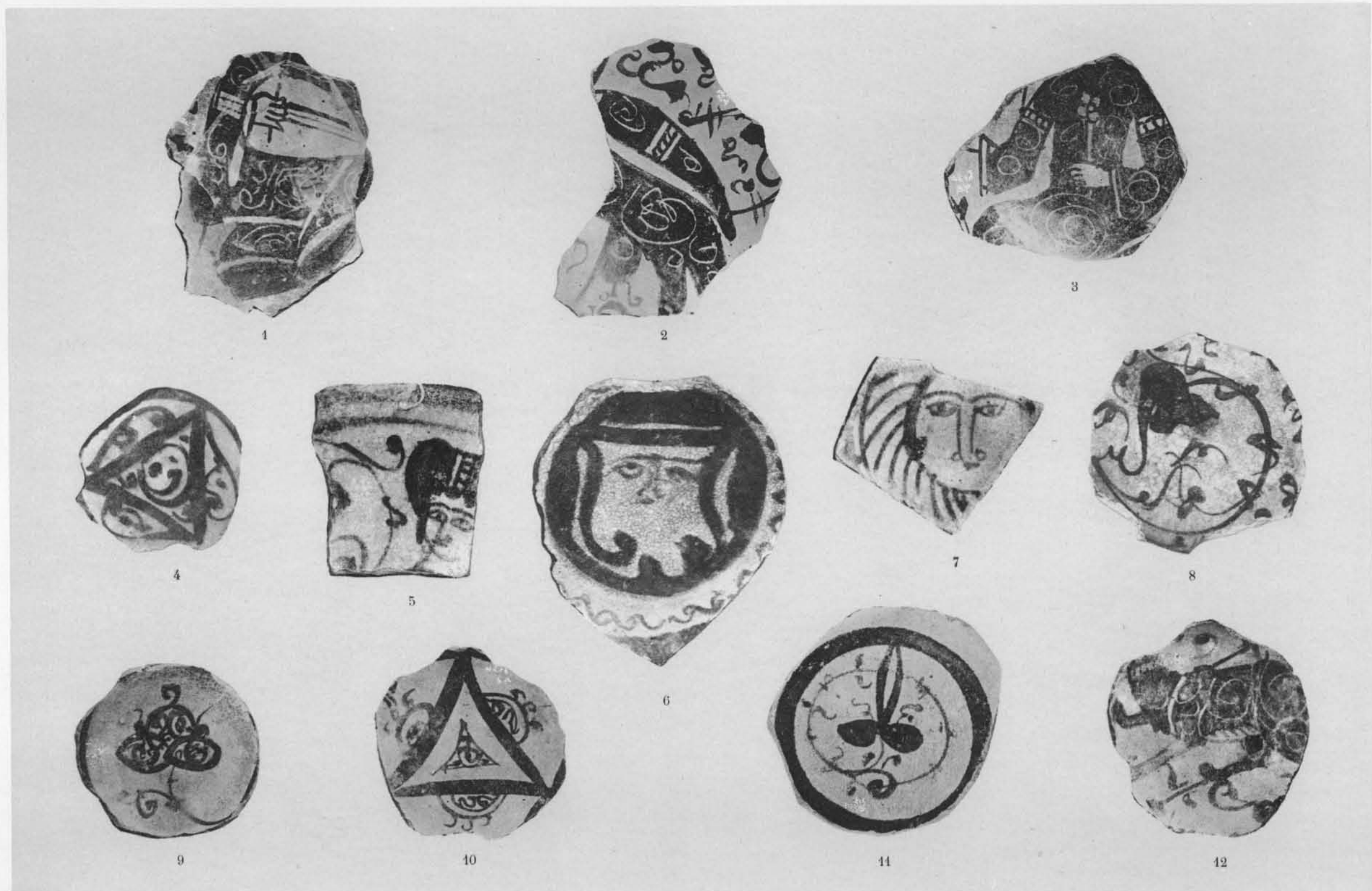


3 bis

Epoque fatimide  
(XI<sup>e</sup> siècle)



Epoque fatimide  
(xii<sup>e</sup> siècle)



Atelier anonyme  
Epoque fatimide (xii<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



4



5



6



7

Atelier anonyme  
Epoque fatimide (xii<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



4



5



6

Epoque fatimide  
(XI<sup>e</sup> siècle)



Ateliers anonymes  
Epoque fatimide (XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles)



1



2



2bis



3



4



5



5bis



6

Epoque ayoubide  
(xiii<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



4



5



6

Epoque ayoubide  
(xiii<sup>e</sup> siècle)



1



2



3



4



6



7



5



8

Epoque ayoubide  
(xiii<sup>e</sup> siècle)



1 bis

1

HELD LICH MARITTE

XIV<sup>e</sup> siècle



1



2



3



4



5



6



1 bis



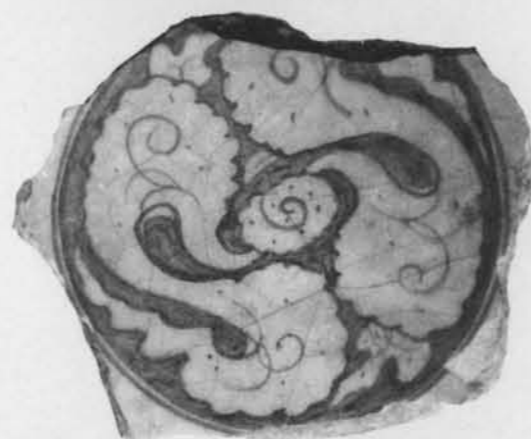
2 bis



3 bis



1



2



3



4

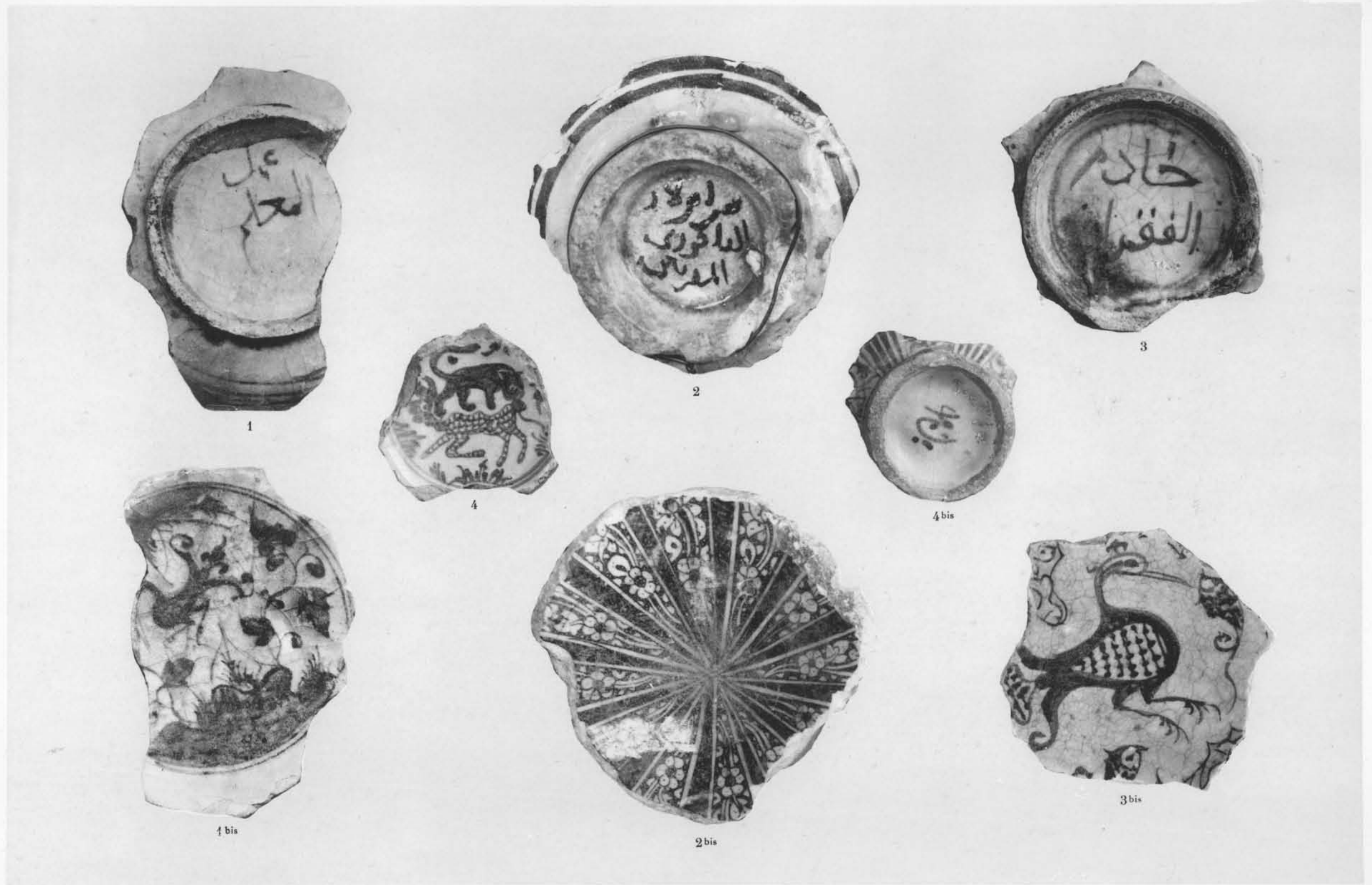


5



4 bis

Signatures diverses



Signatures diverses



1 bis



1



2 bis



2



3



3 bis



4 bis



4



5 bis



5



6 bis



6

Signatures diverses



MELIO LEON MAROTTE

Signatures diverses

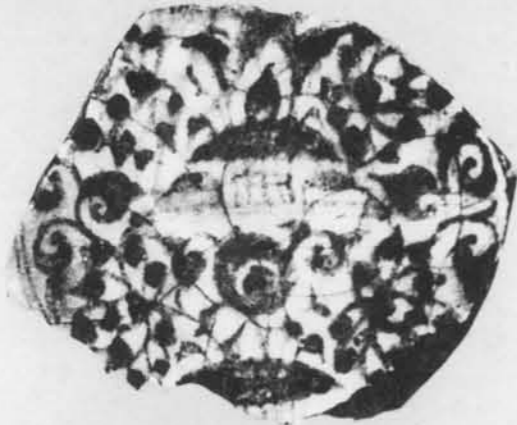


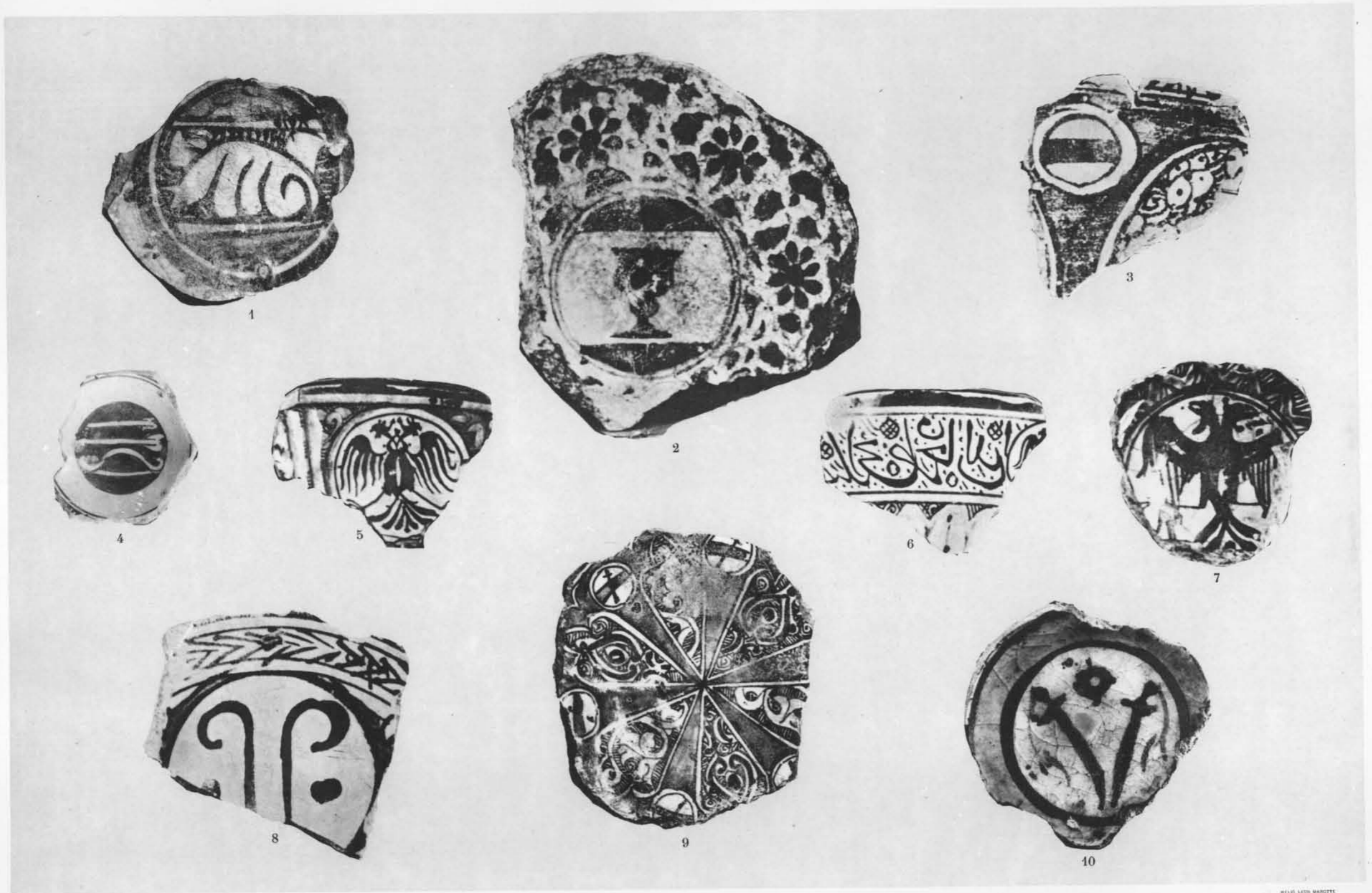
Signatures diverses

HELIQ LEON MAROTTE



Pièces de techniques différentes portant des signatures identiques





Blasons

HEUG LEON BARTHE



1



2



4



3

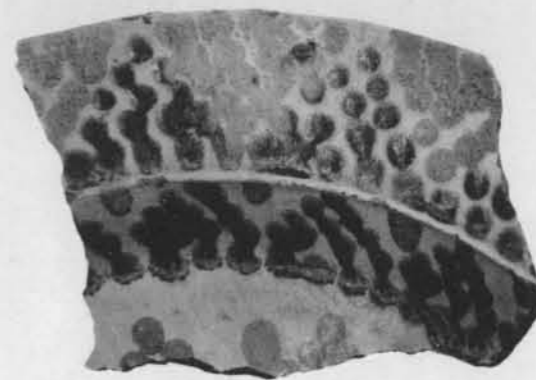
xv<sup>e</sup> siècle



1



2



3



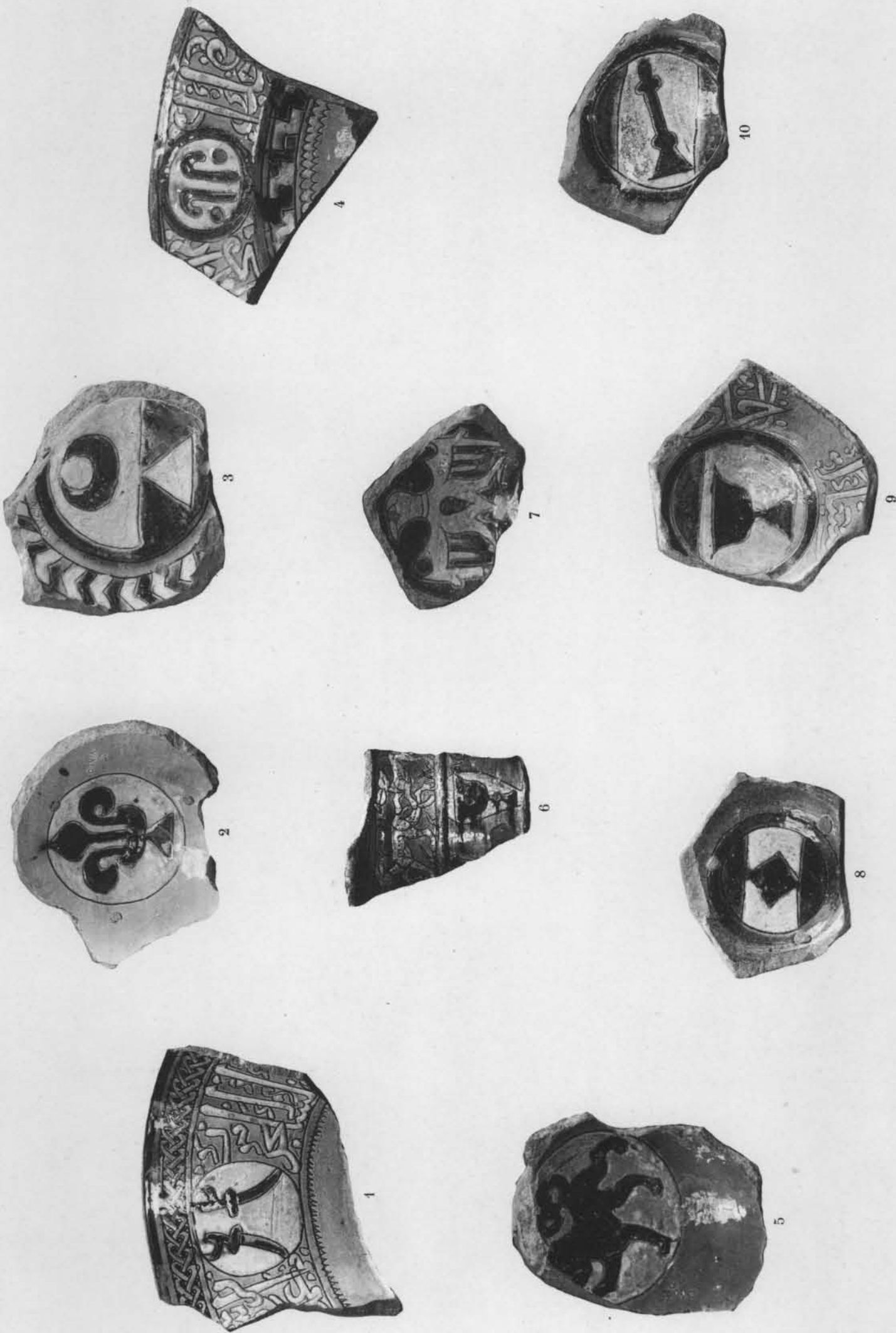
4



5



6



MUSEE LEON MAROTTE



MUSEE LÉON BARRIÈRE

Signatures



1



2



3



4



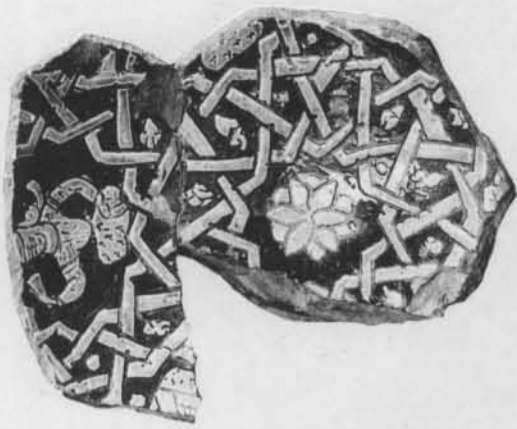
5



6



7



8



3



5



2



8



6



9



10



4



7



1



2



3



4



5



6

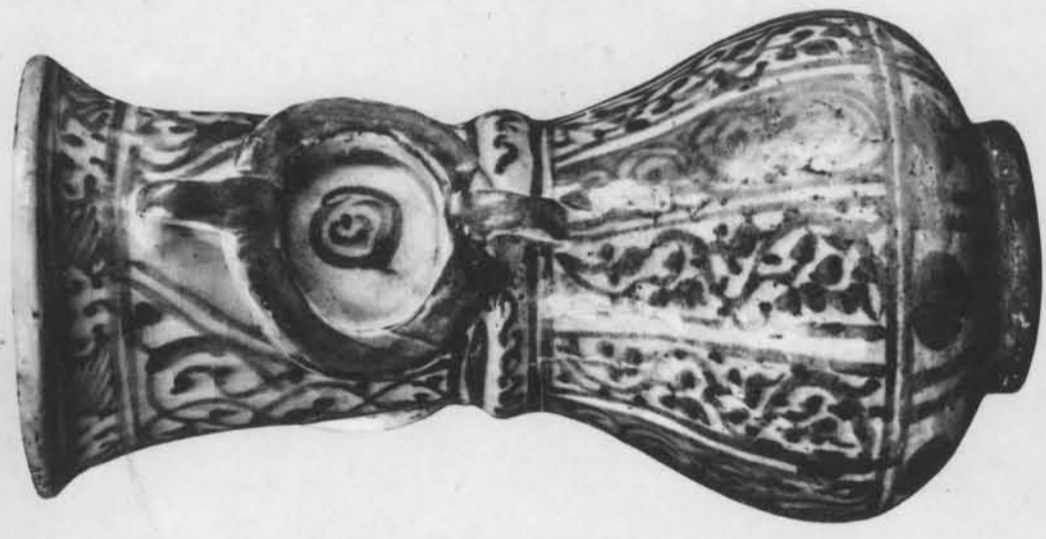
VASES D'USAGE COURANT



1



3



2



4



5



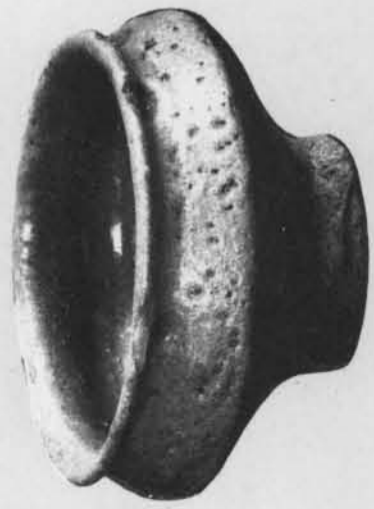
1



2



3



4



5



1



2



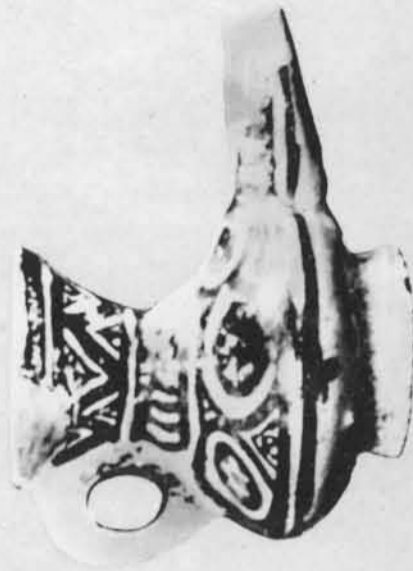
3



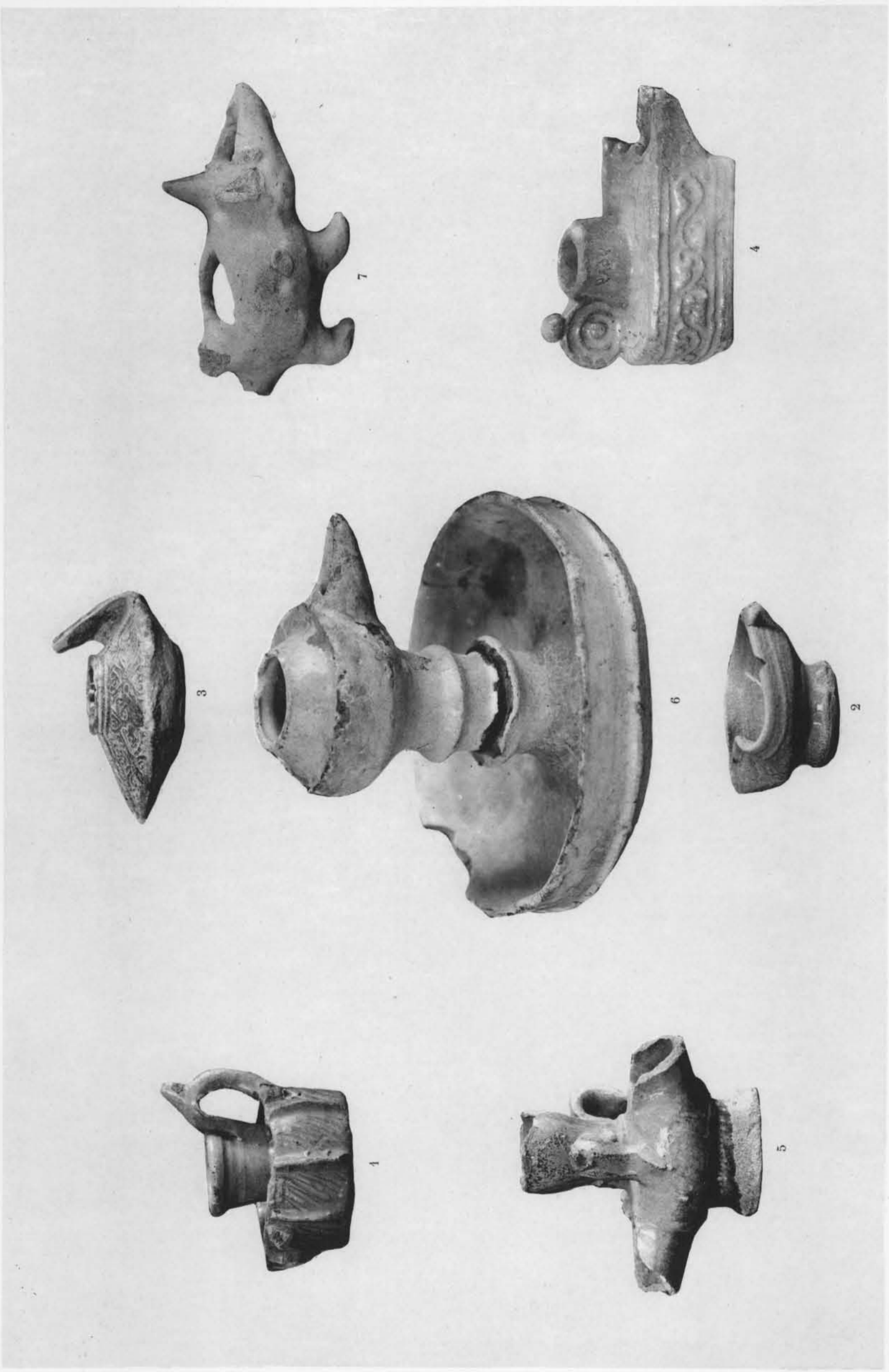
4



5

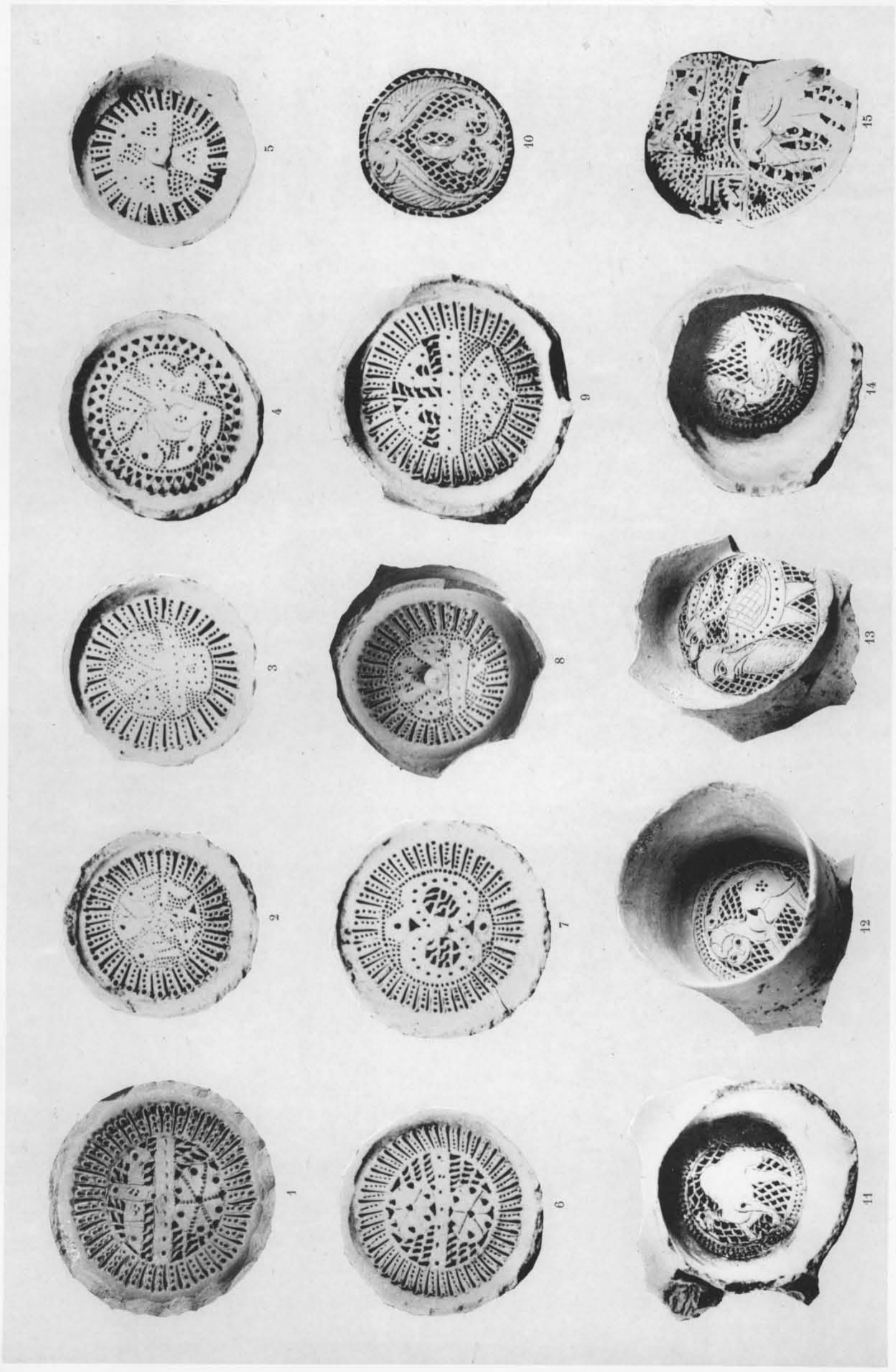


6



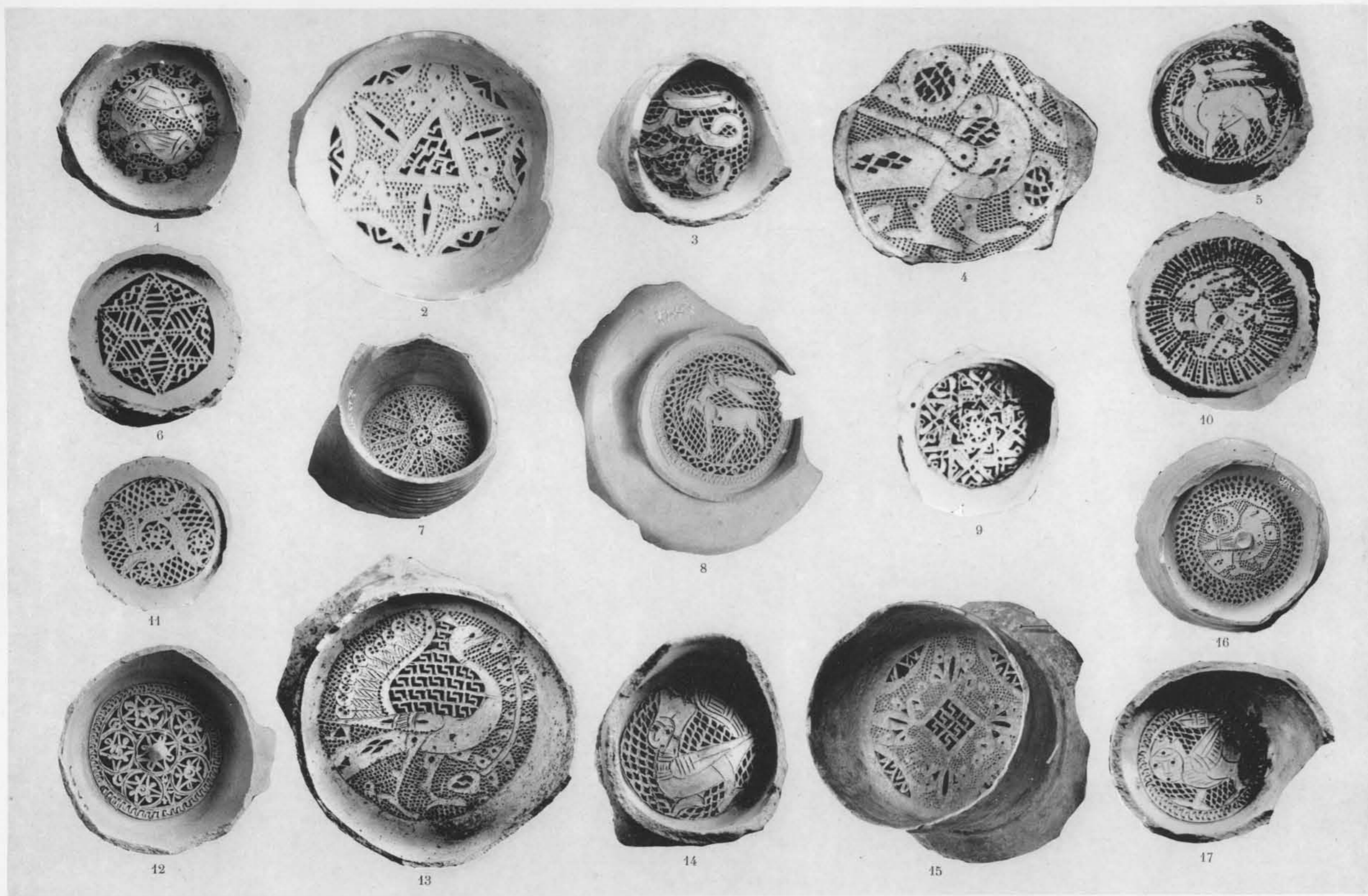
Lampes

HELD LICH MAROTTE



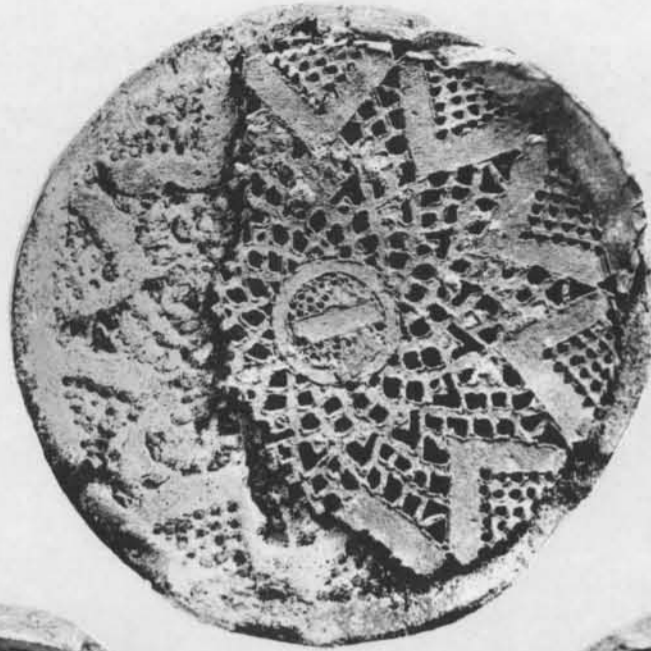
Filtres de gargouillettes

MELIO LEON MAROTTE

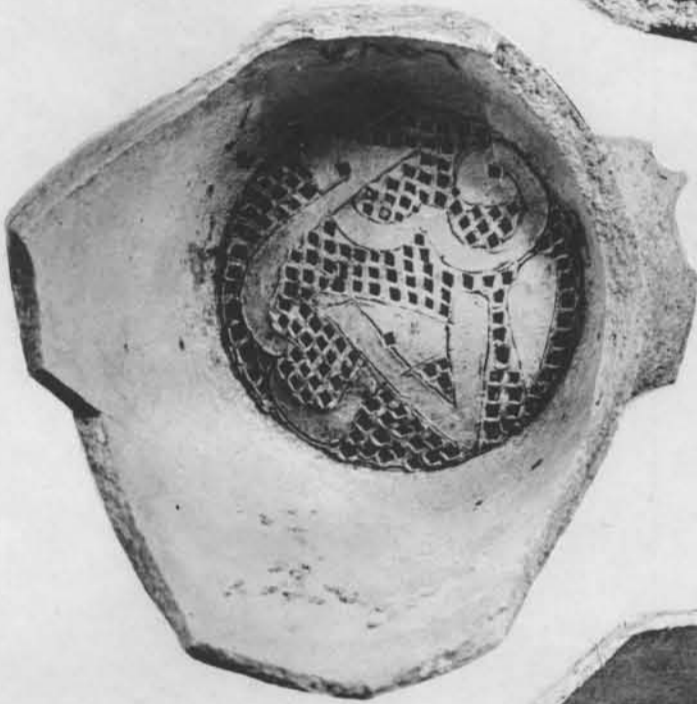


HELIO LEON ARNETTE

Filtres de gargoulettes



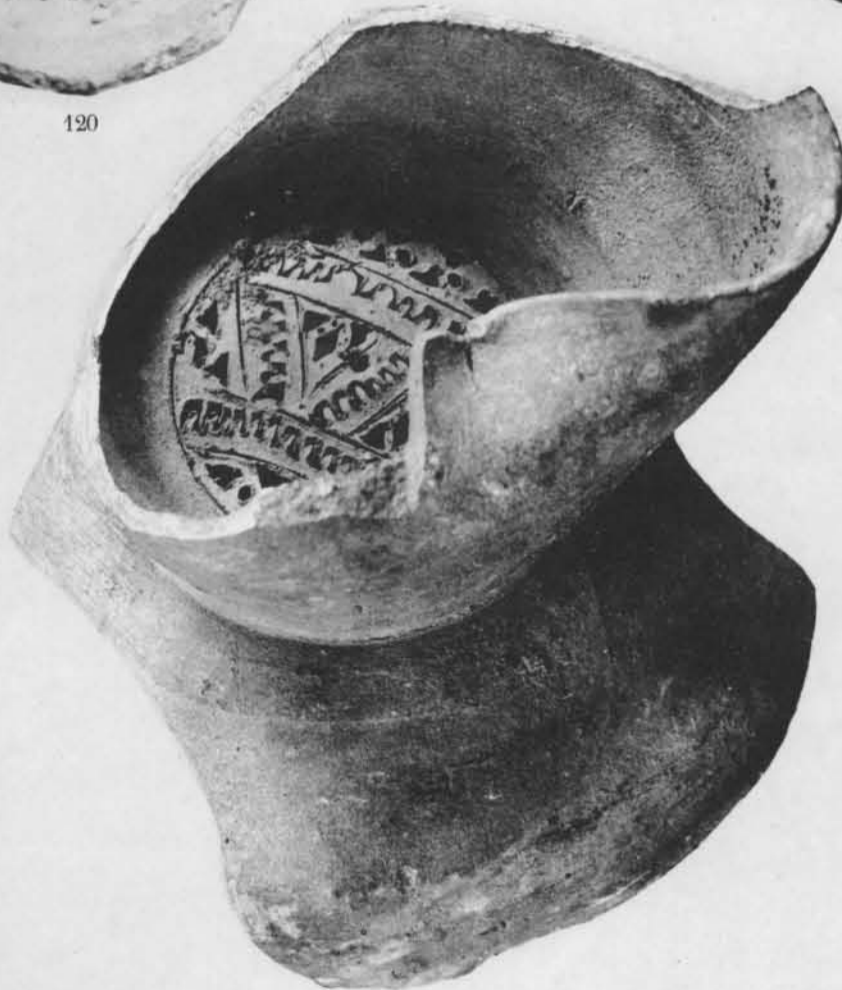
122



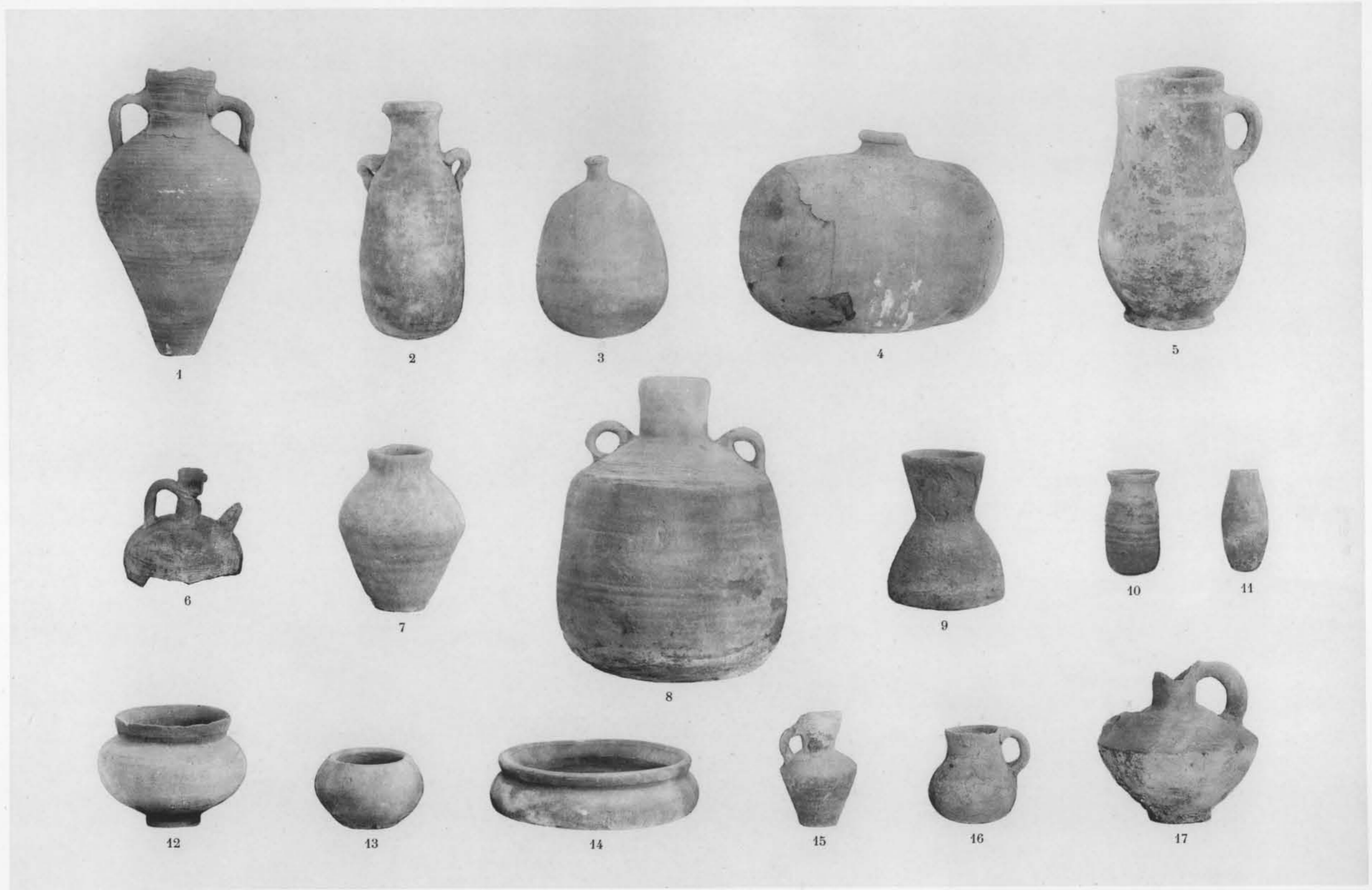
120



121

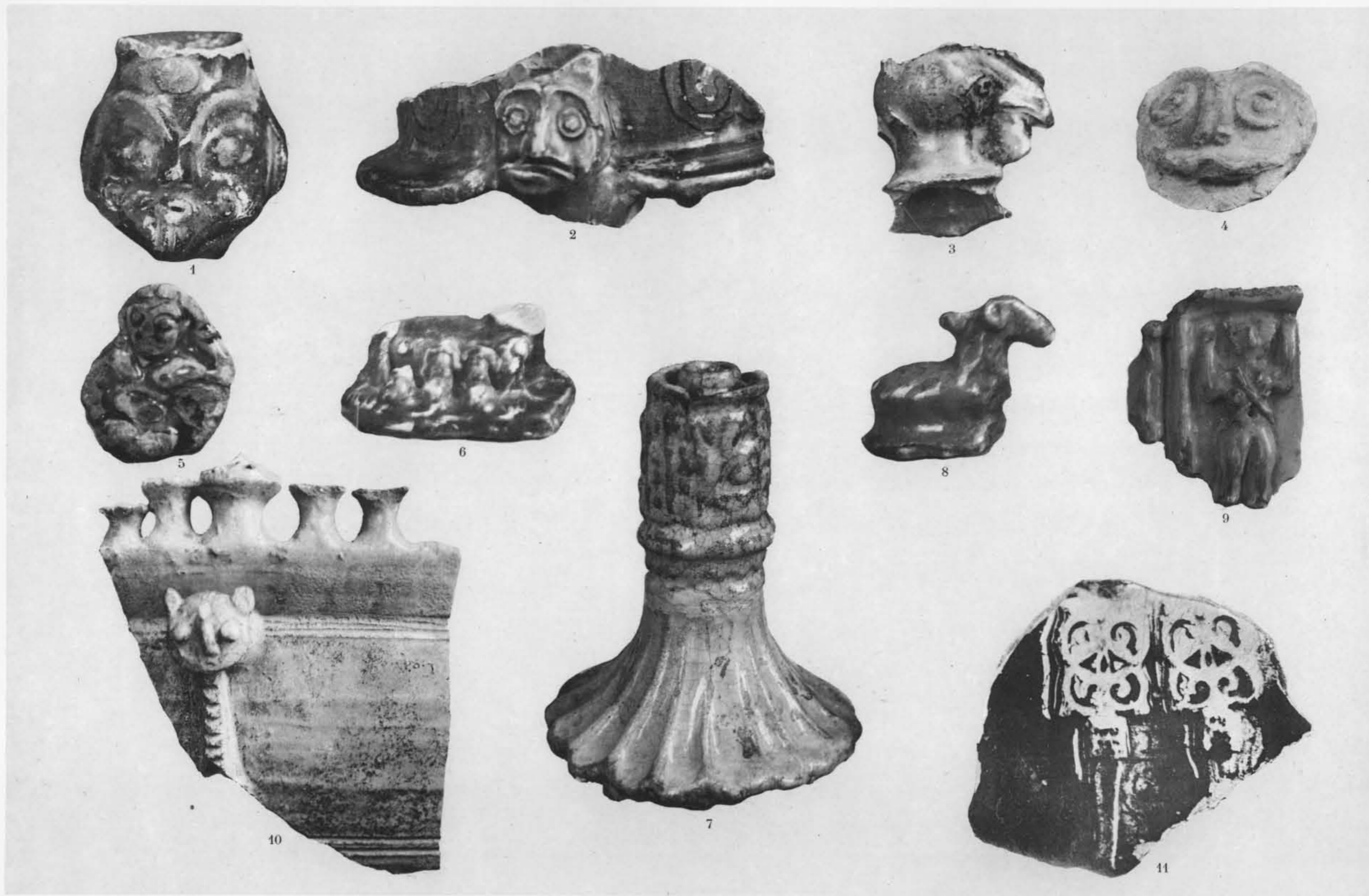


123

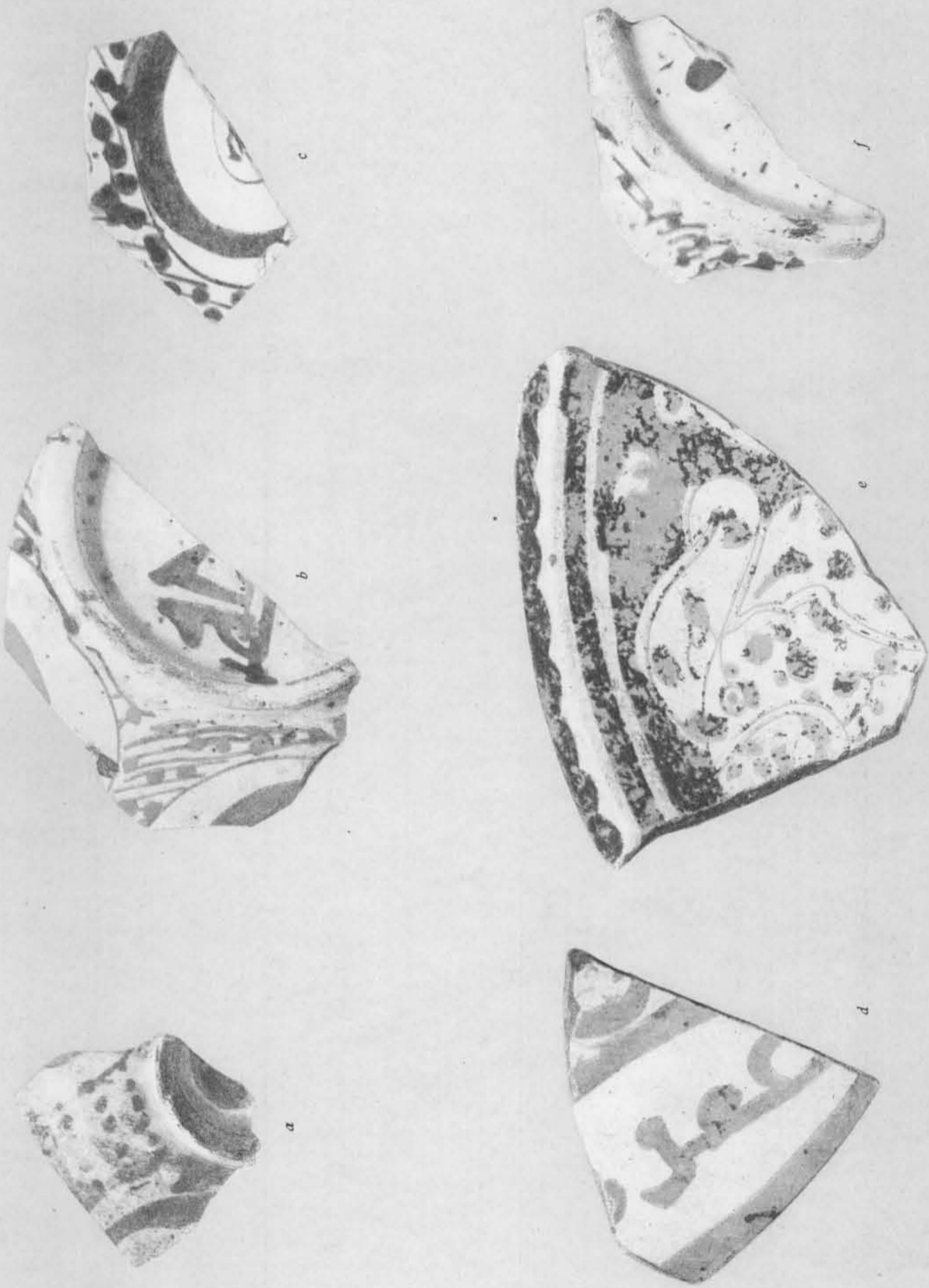


HELIO LEON MAROTTE

Epoques diverses



Epoques diverses

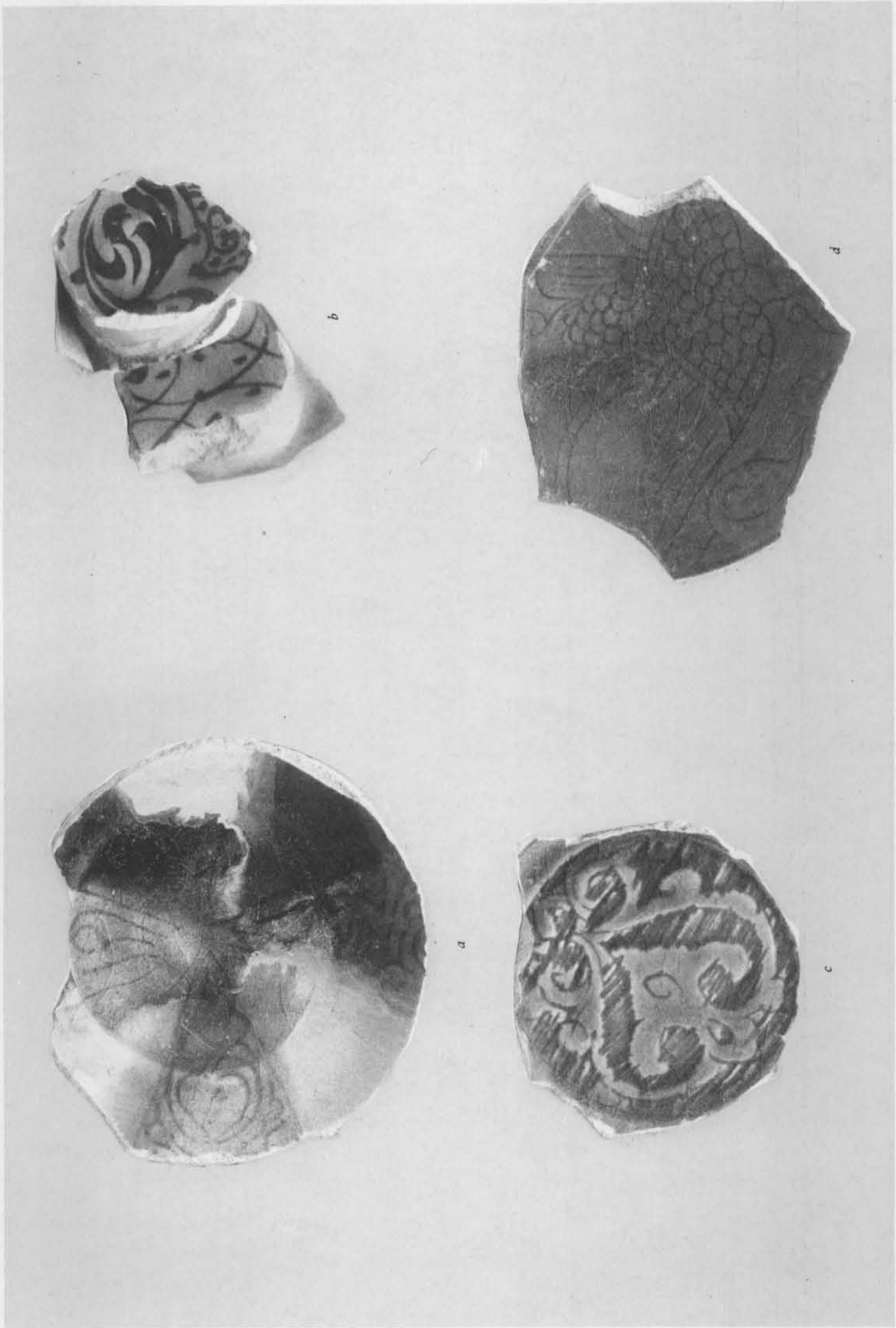




b



a

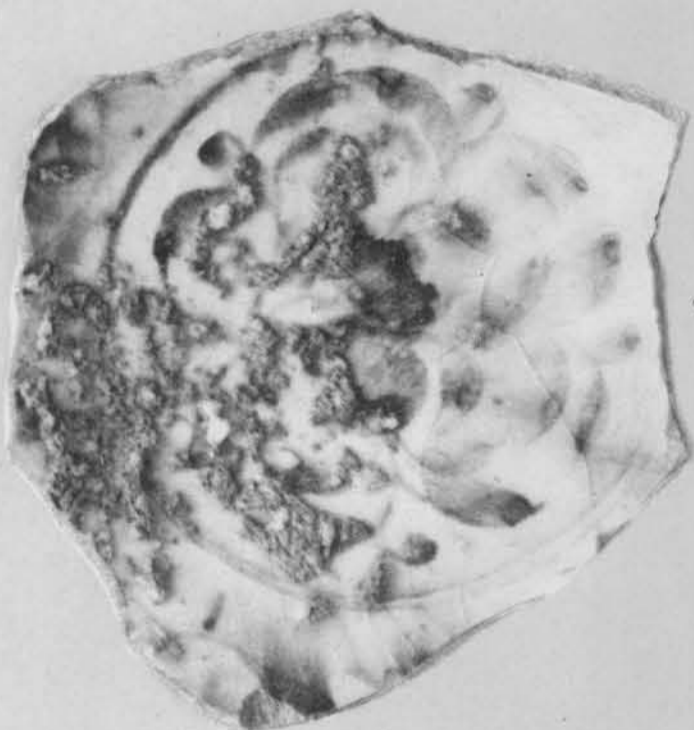




a



b



c



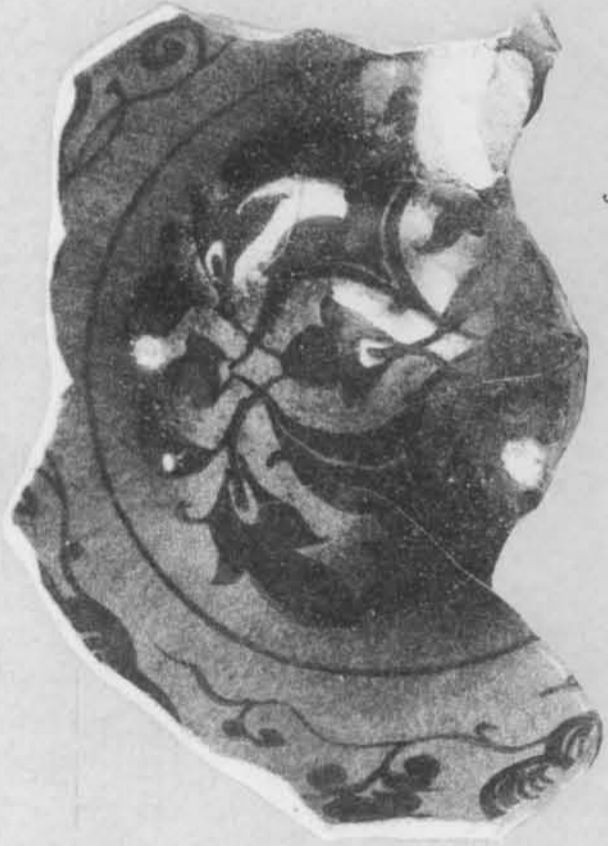
d



a



b



c



d









1



2



3



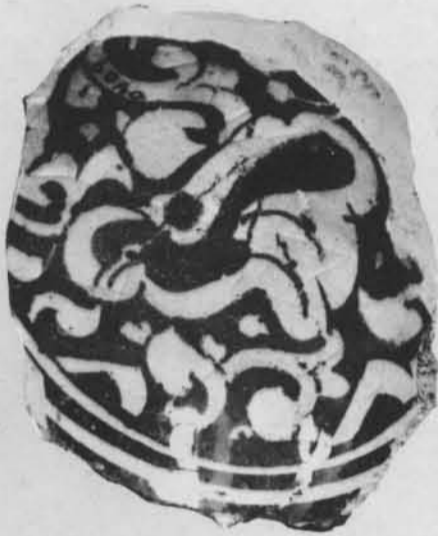
4



5



6



7



8



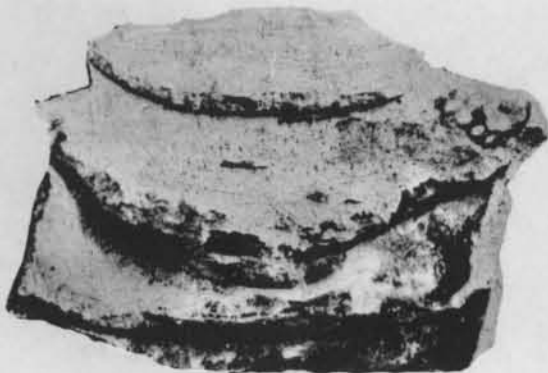
9



10



11



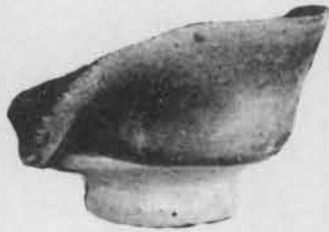
10a



12



13



13a



14



15



16



16a



15a



17



17



17



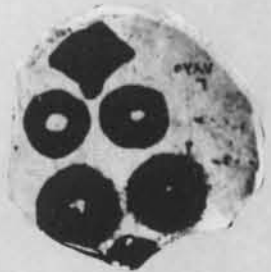
17a



17a



19



21



21



21



18



18



18



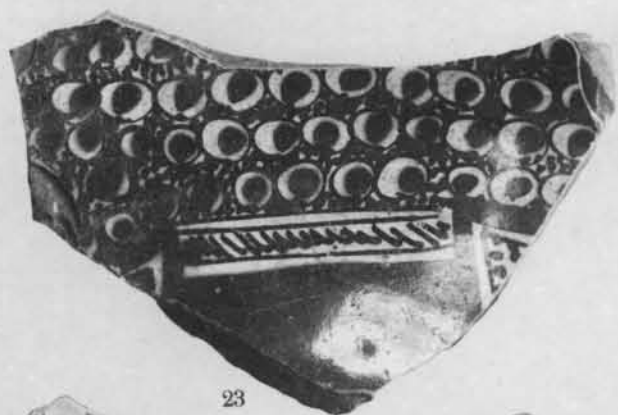
18



20



22



23



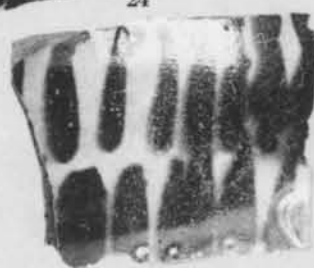
24



24a



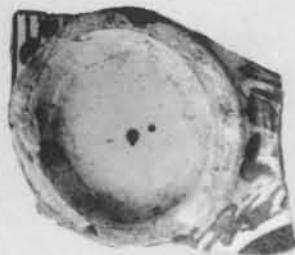
23 bis



24 bis



24a bis



23a bis



23a



26



27



25



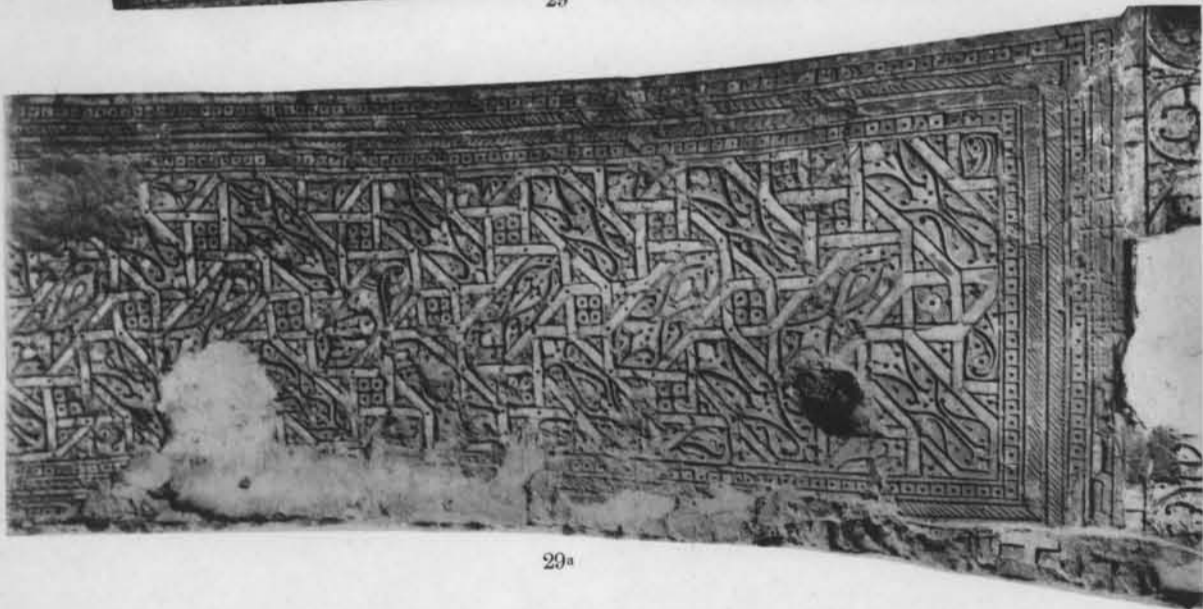
28



28



29



29a



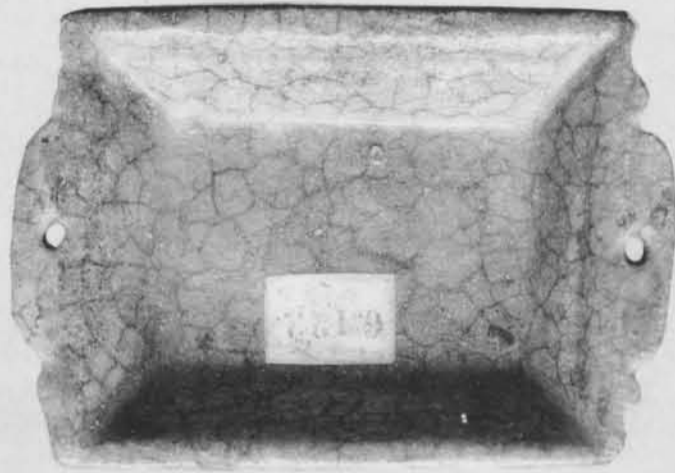
30



31



31 bis



32



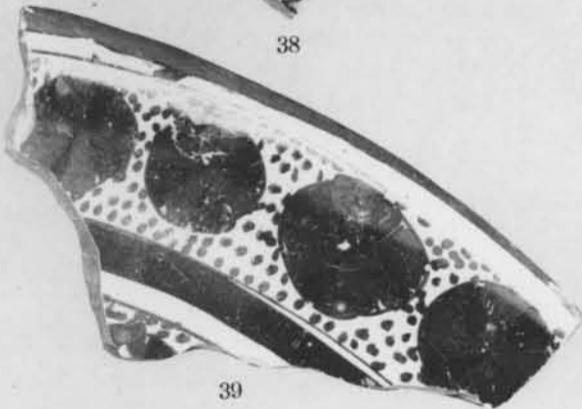
38



37



33



39



35



40a



36



40



41



42



43



44



45



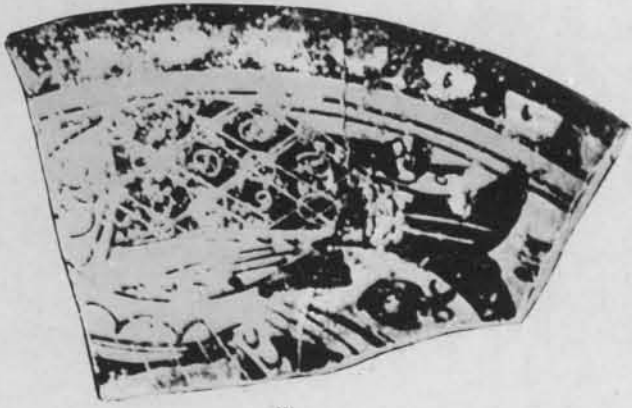
44a



45 bis



46



47



47 bis



48



49



50



48 bis



51



50 bis



52



53



52



53



54 bis



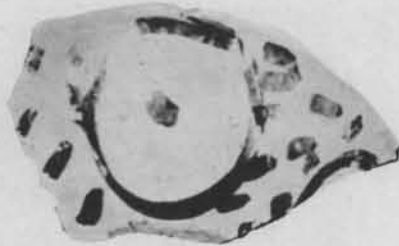
54



56



55



59



60



57



61



61 bis



58 bis



58



62



64



63



66



67



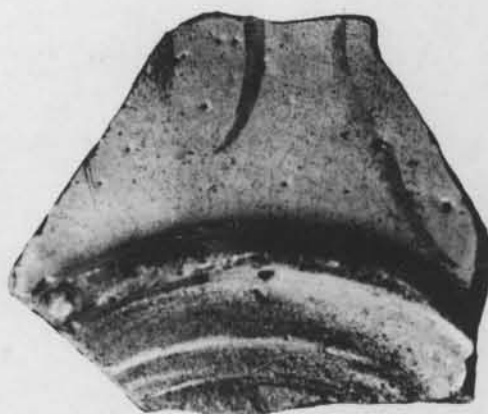
65



68



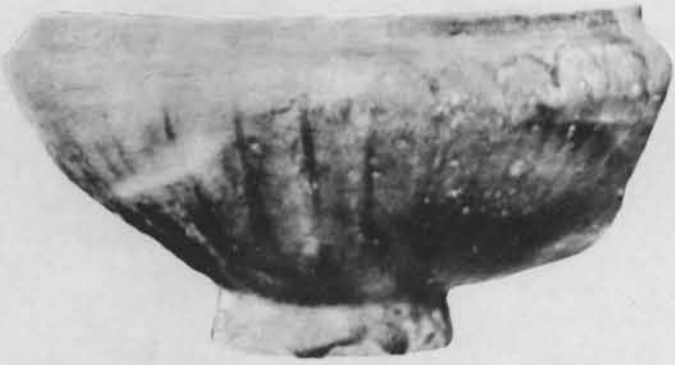
69



69 bis



70



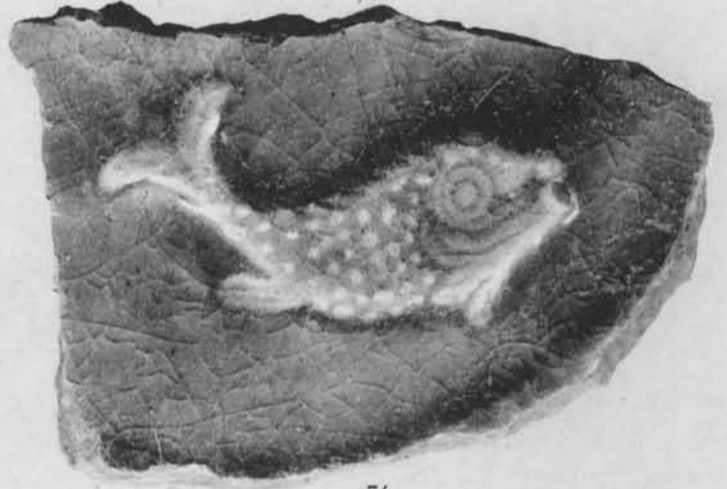
71



72



73



74



75



76



77



78



79



79bis



80



81



82



83



81bis



85



85bis



84



84bis



86



87



87 bis



88



88 bis



89



90



89 bis



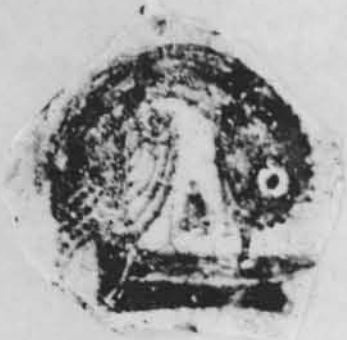
91



90 bis



91 bis



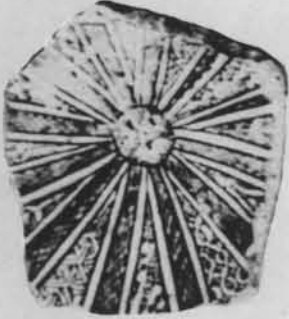
92



92 bis



95



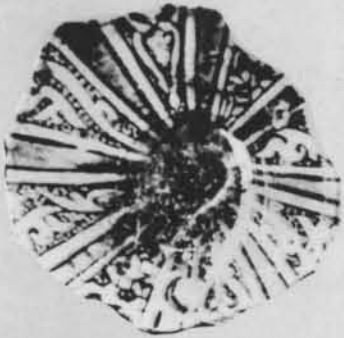
93



93 bis



95 bis



94



94 bis



96



97



97 bis



96 bis



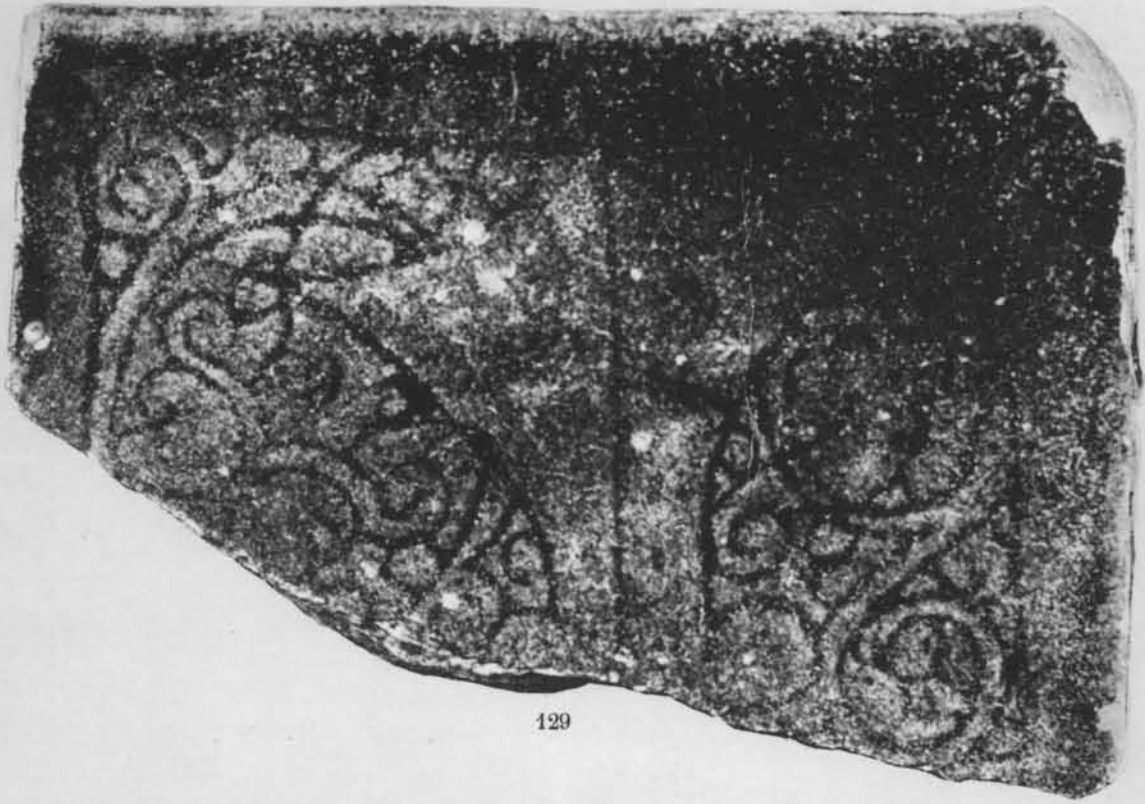
98



99



98 bis



129



130



131



133



135



134



141



137



138



136



139



140