

**Zeitschrift:** Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

**Herausgeber:** Keramik-Freunde der Schweiz

**Band:** - (2015)

**Heft:** 129

  

**Artikel:** Lustres fatimides et potiers de Kâshân : histographie et obscurs transferts

**Autor:** Porter, Yves

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-514032>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# LUSTRES FATIMIDES ET POTIERS DE KÂSHÂN: HISTORIOGRAPHIE ET OBSCURS TRANSFERTS.

Yves Porter, Aix Marseille Université, UMR 7298\*

«On nous dit éblouis par le mirage persan;  
qu'il n'y ait pas, de plus, un mirage nilotique»

Gaston Migeon.<sup>1</sup>

Les décors au lustre métallique sont issus de l'apposition sur une céramique émaillée préalablement cuite aux environs de 1 000° C (cuisson de grand feu), d'une peinture intégrant des sels de métaux tels que le cuivre ou l'argent, suivie d'une cuisson en atmosphère réductrice à une température ne dépassant pas 650° C. Technique capricieuse et d'appropriation difficile, ils ont probablement vu le jour en Égypte pour s'appliquer initialement au verre. En attestent des objets ou fragments inscrits, dont deux exemples datés 772 et 779 en chiffres coptes, le second mentionnant en outre une fabrication à Fustât.<sup>2</sup>

Les circonstances qui entourent le transfert de cette technique verrière à la céramique font encore l'objet de débats.<sup>3</sup> Il reste que ce type de décor a pris un flamboyant essor dans l'Irak 'abbâsside du IX<sup>e</sup> siècle, puis en Égypte, en particulier sous les Fatimides (905-1171).

Quoiqu'ayant connu une immense diffusion à travers le monde islamisé et au-delà, le lustre métallique s'inscrit pourtant, selon les territoires, dans la réalité de développements très contrastés. Après sa mise en œuvre en Mésopotamie dans le décor des premières faïences islamiques, on le retrouve en effet en Égypte et en Syrie aux X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles<sup>4</sup> (ill. 7). Il est en revanche presque totalement absent du Maghreb et du monde turc à quelques sporadiques mais

notables exceptions près.<sup>5</sup> Il disparaît des productions irakiennes au XI<sup>e</sup> siècle, ainsi que de la majorité des céramiques fabriquées sous les Seljoukides (1038-1194); ce n'est, de fait, que dans l'embrasement des ultimes feux de cette dynastie que la technique renaît, au cours du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Ces éclipses reflètent certes les chaotiques évolutions historiques et politiques de la période, mais signifient aussi, sans doute, une rupture dans la transmission du savoir technologique, corrélée à des phases de raréfaction de l'argent.<sup>6</sup>

La diffusion vers l'Ouest s'opère probablement au cours du XII<sup>e</sup> siècle, dans les ateliers Almohades (Almeria, Murcia), avant que des officines soient identifiées à Malaga à l'époque des Nasrides, les sultans de Grenade. D'Andalousie, la technique va conquérir d'autres provinces ibériques comme Valence, la Catalogne et l'Aragon, avant de gagner l'Italie (notamment Deruta et Gubbio) et même, au XIX<sup>e</sup> siècle, la Grande-Bretagne, où elle personnalise les productions dites «de Jersey».<sup>7</sup>

On le devine, les questions touchant à la paternité de l'invention, à son expansion et aux transferts technologiques et humains qu'elle implique, demeurent en grande partie inexplorées. L'apparition du lustre sur le plateau iranien s'avère tout aussi confuse, alors même que la pratique du procédé

\* Mes plus vifs remerciements vont à Richard Castinel, qui non seulement redonne de l'élégance à ma prose, mais me guide aussi vers la clarté et la rigueur nécessaires au discours scientifique.

<sup>1</sup> Gaston Migeon, «Décor lustré dans la céramique musulmane: à propos de publications récentes», *Syria*, 1929, vol 10, n°10-2, p. 136.

<sup>2</sup> Voir Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery*, Londres, 1985, p. 25-26. Cet auteur, céramiste réputé qui pratique lui-même la technique du lustre, étudie dans cet ouvrage la totalité de la géographie de ce procédé de décor; voir aussi du même auteur «Technical aspects of reduction-fired lustre: traditional methods and contemporary techniques», dans le colloque *Le décor lustré dans la céramique*, Genève, 16 novembre 2001, Genève, Fondation Amaverunt, 2002, p. 29-40. Sur la paternité de l'invention du lustre sur verre, de même que sur l'appellation «lustre-painted» ou «stained glass», voir Stefani Carboni, *Glass of the Sultans*, New York, 2001, p. 200-201.

<sup>3</sup> Pour un état de la question, voir notamment *Reflets d'or d'Orient en Occident: la céramique lustrée IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2008, p. 15.

<sup>4</sup> Venetia Porter et Oliver Watson, «'Tell Minis' Wares», dans *Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics*, Oxford Studies in Islamic Art volume IV, Part 2 (Oxford, 1987), p. 175-248.

<sup>5</sup> Les carreaux du mihrâb de la Grande mosquée de Kairouan sont des importations 'abbâssides; à ceux-ci on peut ajouter ceux de la Qal'a des Bani Hammâd en Algérie, dont on ne connaît pas précisément le lieu de production. Par ailleurs, des carreaux en étoile décorés au lustre datant du XIII<sup>e</sup> siècle apparaissent au palais de Beyshehir en Anatolie; voir Yves Porter, *L'art de la céramique dans l'architecture musulmane*, Paris, 2001, respectivement p. 36-37 et 184.

<sup>6</sup> On serait tenté de mettre effectivement en regard la renaissance de la technique du lustre dans l'Iran seljoukide avec la reprise de la frappe des monnaies d'argent qui survient peu auparavant; sur ce sujet, voir E. Ashtor, «Ma'din», *Encyclopédie de l'Islam*, vol. V, 1986, p. 970.

<sup>7</sup> Produites en réalité principalement dans le Staffordshire; voir W. Baker et W.D. John, *Old English Luster Pottery*, Bath, 1951.



Ill. 1: Carte du Moyen-Orient, de Fustât à Kâshân.

est définitivement prouvée, et de la belle manière, à Kâshân dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Mais comment cette technique y a-t-elle surgi? La presque simultanéité de la chute des Fatimides et de cet épanouissement à près de deux mille kilomètres pose la question d'éventuels liens de cause à effet entre les événements aboutissant à l'émergence d'un prestigieux pôle de production dans l'univers iranien (ill. 1). Une approche historiographique plus fine montre toutefois que cette séduisante logique de causalité mérite à tout le moins d'être interrogée. Les chroniques historiques demeurent muettes sur ces sujets. Les évidences archéologiques manquent cruellement pour établir des certitudes en la matière. La démonstration, usuellement considérée comme acquise, d'un transfert de compétence consécutif à une migration de potiers originaires d'Égypte, tient dès lors simplement à des comparaisons de style ou de *process*.

Il reste que cette belle mécanique de raisonnement est encline à se gripper, tout particulièrement face à des données sociologiques telles que l'obédience religieuse des différentes communautés impliquées, ou la distance géographique qui les sépare. On peut par ailleurs invoquer des facteurs techniques et stylistiques: les matériaux utilisés selon les sites concernés (en l'occurrence Fustât et Kâshân, auxquels il faut ajouter Raqqa, si l'on accorde à cette ville le statut d'étape intermédiaire) sont foncièrement différents. Les

thèmes iconographiques, leur traitement plastique, leur mise en page, varient également suivant les sites. Après avoir exploré les prémices – réelles ou supposées – du lustre en Iran, nous approfondirons en un deuxième temps la problématique du transfert potentiel de cette technique, de l'Égypte fatimide vers l'Iran central.

### 1. Les premiers lustres iraniens: un nécessaire recadrage de la chronologie

Contrairement à ce que déclaraient certains spécialistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il s'impose désormais que le lustre n'a pas été inventé en Iran.<sup>8</sup> Certes, des céramiques décorées selon ce procédé et datant de l'époque 'abbasside y ont été découvertes, notamment à Suse ainsi que dans d'autres sites urbains tels que Gorgân. Les nombreuses pièces lustrées mises au jour sur cette dernière fouille ont cependant été l'enjeu de sévères controverses entre les partisans d'une fabrication locale et ceux qui les tiennent pour des importations.<sup>9</sup> M. Y. Kiani le met spécifiquement en exergue lorsqu'il déclare:

<sup>8</sup> Sur cette position irano-centrée, voir notamment A.U. Pope, *A Survey of Persian Art* (rééd.), vol. IV, p. 1487-1501.

<sup>9</sup> Voir M. Y. Kiani, *The Islamic City of Gurgan*, Berlin, 1984, pl. 41-44; sur cette dernière planche figurent des tessons datés 604-614/1207-1218, tout à fait dans le style de Kâshân.

«En général, les spécialistes suggèrent que c'est à Samarra et à Fustât que les premiers décors au lustre ont été réalisés sur la céramique; des sites tels que Kâshân, Rey, Sâveh et Soltânâbâd auraient été les centres d'une production plus tardive. Jusqu'à présent, peu de spécialistes ont cependant proposé Gorgân comme un centre de cette production. Après plusieurs saisons de fouilles, qui ont conduit à la découverte de verres décorés au lustre, de fours, de rebuts de cuisson et de milliers de tessons de céramique décorés au lustre, et après avoir comparé ces vestiges avec d'autres types de céramique, il apparaît clairement que Gorgân était non seulement un centre de production important de ce type de céramique à l'époque médiévale, mais aussi qu'il avait produit des céramiques au lustre des hautes époques (IX<sup>e</sup> – X<sup>e</sup> s.)».<sup>10</sup>

Néanmoins, les analyses des matières (*petrofabric*s) réalisées par R. Mason montrent clairement que les premiers lustres sont élaborés à partir d'une pâte caractéristique de la technique «irakienne»; à l'inverse, les *petrofabric*s des objets plus tardifs (à compter du XII<sup>e</sup> siècle) proviennent tous du seul centre de production de Kâshân.<sup>11</sup>

L'apparition du lustre en Iran répond donc, de fait, à deux temps différents: les traces d'un courant d'importation de lustres 'abbâssides se dégagent des sites de fouilles des hautes époques en Iran, mais leur arrivée sur le marché ne semble pas avoir généré de phénomène d'imitation, en dehors des pseudo-lustres.<sup>12</sup> Par la suite, lors de l'émergence des lustres de Kâshân, aucune trouvaille – de lustres fatimides par exemple – n'alimente la réalité de tels flux, et les simples phénomènes de circulation de pièces en provenance d'Égypte sont si peu denses que toute tentative d'y retrouver le fondement des productions locales ne saurait, à elle seule, rendre compte de l'explosion technique et artistique que ces dernières incarnent.

Le débat s'enrichira sans doute à l'avenir dans un sens ou dans l'autre au travers d'investigations plus poussées, not-

amment quant aux compositions chimiques des pâtes et des glaçures. Il reste néanmoins que le lustre métallique ne semble pas vraiment s'ancre en Iran avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent, à partir des années 1178-79, plusieurs pièces datées.<sup>13</sup> Dès lors, Kâshân en devient effectivement le centre de production névralgique. C'est au demeurant à cette période que le *Jowhar-nâme-ye Nezâmi*, rédigé en 1196, certainement à Nishâpur, par Mohammad Jowhar Nishâpuri, décrit pour nous ses procédés de fabrication;<sup>14</sup> ce fait surprend du reste quand on sait que les céramiques au lustre sont encore alors de pratique confidentielle dans le monde iranien. La région du Khorâsân ne nous a d'ailleurs guère laissé, pour la période immédiatement antérieure, que les «pseudo-lustres» (Nishâpur, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s.) précédemment mentionnés.

Dans la foulée, bien que fréquemment qualifiée de «seljoukide», la céramique fine élaborée de la fin du XII<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle (lustres et *minâ'i*) coïncide en réalité avec l'apogée de la dynastie Khwârazm-shâh (1172-1231)<sup>15</sup>; encore faut-il souligner que les pics de production, que nous permettent de retrouver l'échelonnement des pièces datées, se constatent surtout au cours de périodes de vacance du pouvoir central.<sup>16</sup> Une qualification des productions artistiques fondée sur des références dynastiques (telles que «fatimide» ou «seljoukide», par exemple), bien qu'elle fasse image, se heurte dès lors à de véritables limites épistémologiques.

En l'absence d'une quelconque stratigraphie susceptible de définir un cheminement chronologique pour resituer les objets au fil d'un cursus temporel clairement structurant, les dates figurant sur les céramiques elles-mêmes distillent quelques repères. Si l'on en croit la notice du catalogue de vente Christie's Londres, (Avril 2000, lot n°236), la plus ancienne pièce au lustre iranien datée est une coupe portant deux dates avec le même mois (*Shawwâl* 574 et 575/mars 1178 - mars 1180) ainsi qu'une signature parti-

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 44. Ce que Kiani présente comme des rebuts de cuisson de lustre ne reflète en fait, très probablement, que des accidents de cuisson liés ou non à des incendies, sur des pièces sans rapport avec la technique du lustre.

<sup>11</sup> Robert Mason, «Mediaeval Iranian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study», *Iran*, XXXV, 1997, p. 103-135.

<sup>12</sup> Ces «pseudo-lustres» relèvent d'une technique bien différente, puisqu'il s'agit en réalité de simples décors peints aux engobes sous une glaçure transparente, dont seuls les motifs et la gamme chromatique entretiennent des rapports avec les véritables lustres 'abbâssides. Voir Jean Soustiel, *La céramique islamique*, Fribourg, 1985, p. 51 et 63.

<sup>13</sup> Pourtant R. Mason, (*Shine Like the Sun. Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa, 2004, p. 129) fait débiter les lustres iraniens vers 1100. Au demeurant, il

nomme son «premier groupe» de lustres iraniens du nom de «Egyptianized» (idem, p. 123-124).

<sup>14</sup> Yves Porter, «Les techniques du lustre métallique d'après le *Jowhar-nâme-ye Nezâmi* (1196 AD)», *VII<sup>e</sup> congrès international de céramique médiévale en Méditerranée*, Thessalonique, octobre 1999, Athènes, 2003, p. 427-436; voir aussi «Le quatrième chapitre du *Jawâhar-nâma-i Nizâmi*: le plus ancien texte persan sur la céramique», dans Z. Vesel et N. Pourjavady, *Sciences, techniques et instruments dans le monde iranien (X<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> s.)*, Téhéran, 2004, p. 341-360.

<sup>15</sup> Voir E. C. Bosworth, *Islamic Dynasties*, Edimbourg, 1980, p. 107, pour les Khwârazm-shâhs.

<sup>16</sup> Voir Yves Porter, «Potters, Painters and Patrons: documentary inscriptions and Iconography in Pre-Mongol Iranian Ceramics», *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 69 (2004-2005), Londres, 2006, p. 25-35.



Ill. 2: Plat au personnage assis, Kâshân, fin XIII<sup>e</sup> siècle. Diam. 25 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 1997-346)  
(Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)

elle.<sup>17</sup> La mention *Moharram* 575/juin 1179 qui singularise quant à elle la bouteille fragmentaire conservée au British Museum (N°1920, 2-26, I) propose souvent cette dernière comme le plus ancien artefact daté pour le lustre métallique iranien. Un dernier objet, affichant la même année, est enfin conservé dans la collection Plotnick;<sup>18</sup> ces trois témoins démontrent une sûreté de trait et une incontestable maîtrise technique, ce qui induit un rodage des procédés de fabrication largement antérieurs. De fait, il faut admettre que le marqueur chronologique fourni par les inscripti-

ons datées s'inscrit certainement dans un continuum et n'offre en l'état qu'un terminus provisoire. Du reste, ces objets s'inscrivent tous trois dans le style volontiers qualifié de « miniature », constat d'autant plus révélateur qu'un certain nombre de chercheurs, dont O. Watson, établissent, en matière de décors, une chronologie suivant laquelle le « style monumental » précède le « miniature »<sup>19</sup>. Or, aucun des exemples relevant du style « monumental » n'est explicitement daté.<sup>20</sup> (ill. 2)

<sup>17</sup> Cette double date ne laisse pas de poser problème. N'ayant pu étudier la pièce directement, nous ne pouvons certifier que tous les fragments appartiennent bien au même objet; par ailleurs, l'hypothèse selon laquelle l'une des dates serait une erreur de copie n'est pas envisagée par les auteurs du catalogue de cette vente londonienne. Pourtant, il est impensable que la pièce ait effectivement été réalisée sur un laps de temps couvrant une année entière. À titre de comparaison, un carreau daté 529/1134-35, publié par A. Ghouchani, (*Persian Poetry on the Tiles of Takht-i Sulaymân*, Téhéran, 1992, p. 2), est de toute évidence postérieur à cette date. La même remarque est valable pour une frise coranique de Mashhad, datée 1118; (voir O. Watson, *Persian Lustre Ware*, Londres, 1985, p. 28). Enfin, le disque de Sèvres, daté 711/1311-12 (Sèvres, MNC 22688) a un « jumeau » conservé à Tachkent, portant la même date; or, alors que celui de Sèvres présente un certain relief, le disque de Tachkent est parfaitement plat. Il est probable que

le deuxième a été copié sur le premier, reprenant intégralement son inscription, mais réalisé en fait à une date ultérieure.

<sup>18</sup> Oya Pancaroğlu, *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, Chicago, 2007, p. 136-137, n° 89.

<sup>19</sup> Le style « monumental » se caractérise par une composition où le sujet prend toute la hauteur de l'espace; il s'oppose en cela au style « miniature », dans lequel les sujets sont de plus petite taille et fréquemment en plus grand nombre. O. Watson introduit également un style intermédiaire, dit « de Kâshân », où la taille des sujets se réduit laissant éventuellement la place pour des textes persans en cursive (voir Watson, *op. cit.*, 1985, p. 86-88).

<sup>20</sup> Watson, *op. cit.*, 1985, p. 28-30. Pour Watson, le « style monumental » découle nettement des lustres fatimides. Si l'on peut en effet établir quelques parallèles entre les productions des deux pôles (Fustât et Kâshân), les différences sont pourtant nombreuses.

On peut, *de facto*, légitimement se demander si les pièces datées sont représentatives de la masse de céramiques produites à une époque donnée.<sup>21</sup> En effet, il n'existe à notre connaissance, pour toutes les autres formes et/ou décors de céramiques iraniennes, que trois pièces datées antérieures à 1179.<sup>22</sup> Pour notre période d'étude, on peut raisonnablement extrapoler que de tels objets ne constituent pas plus de 10% du total des pièces produites. Ce chiffre est ainsi à rapprocher des réalités d'autres périodes: entre la 2<sup>e</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par exemple, le nombre d'objets datés chute drastiquement.<sup>23</sup> Dès lors, par la relative importance même du corpus qu'elles représentent dans le cadre chronologique de notre propos, on est fondé à considérer que les pièces datées constituent un socle statistique assez solide pour étalonner l'activité des ateliers, son intensité au cours du temps et ses évolutions.

Concrètement, entre la bouteille du British Museum (1179) et la chute des Seljukides (1194), seules douze références sont recensées, ce qui paraît dérisoire au regard des années suivantes, pour lesquelles la production paraît exploser (11 pièces pour la seule année 607/1210-11; 12 pour l'année 614/1217-18). La fin de l'année 1218 – qui correspond au retour de 'Alâ al-Din Khwârazm-shâh dans le Jibal – marque un certain ralentissement, quoique les volumes demeurent honorables, et ce, jusqu'à la fin de 1219. Nous ne disposons en revanche d'aucune pièce datée pour 1220 et les deux décennies bornées par les années 1221 et 1241 n'enregistrent que onze entrées; il convient de garder à l'esprit que ce moment est celui des invasions mongoles, avec pour point d'orgue le sac de Kâshân en 1224. Au cours de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle en contrepartie, la production réamorçait une courbe ascendante, notamment pour ce qui concerne les décors monumentaux.<sup>24</sup> Les invasions mongoles n'altèrent guère, en tout état de cause, la maîtrise de cette technique acquise par les artisans; on la pratique en effet avec brio tout au long de la période ilkhânide. On connaît en revanche peu d'objets de l'époque timouride, indice du tarissement progressif des productions au fil des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, avant leur extinction complète au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Le XVII<sup>e</sup> siècle safavide, de façon assez énigmatique, nous pourvoit à nouveau en exemples multiples de pièces qui prouvent la résurgence de ce savoir-faire et le retour en vogue de ces décors.

## 2. Historiographie d'un transfert supposé

L'apparition du lustre métallique dans l'Iran central au cours de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle est fréquemment connectée à la chute des Fatimides d'Égypte, qui intervient en 1171 sous les coups de boutoir de Saladin. Quelques décennies avant la chute du califat fatimide, l'incendie de Fustât en 1168 est plus spécifiquement invoqué pour expliquer l'exil des potiers égyptiens.<sup>25</sup> Si tant est que cet exil ait été effectif, ceux-ci auraient d'abord fait route vers la Syrie et les ateliers de Raqqa, certains se hasardant éventuellement plus loin pour s'établir à Kâshân.<sup>26</sup>

Outre la position irano-centrée, que nous avons d'ores et déjà écartée, selon laquelle la technique du lustre aurait été inventée en Iran, de nombreux ouvrages plus récents font écho à l'idée de cet exil des potiers égyptiens pour expliquer son apparition sur le plateau iranien. Ainsi Alan Caiger-Smith écrit:

«The lustre technique was probably brought to Persia by craftsmen from Fustat during the decline of the Fatimid dynasty about the middle of the twelfth century...»<sup>27</sup>

Pour Oliver Watson, le transfert concerne non seulement la technique mais aussi le style:

«The lustre of the late twelfth century in Persia starts suddenly and can be best explained by the arrival of Egyptian craftsmen. The close similarities of certain Egyptian and Persian pieces strongly suggest such a connection.»<sup>28</sup>

Plus récemment, les propos d'Oya Pancaroğlu sont toutefois nettement plus mesurés:

«The chronological link is indeed compelling, but the artistic connection is less so.»

Les paramètres qui étayent la proposition d'un exil restent en effet fragiles. Au premier chef, se pose un sujet de chronologie: les parallèles établis entre le style monumental de Kâshân et la céramique lustrée fatimide font largement fi de l'écart chronologique entre ces deux productions. De façon étonnante, Mason lie le style «Egyptianized» aux productions fatimides de son «Egyptian Group Two (c. 1025-1075)»; c'est probablement pourquoi il situe le démarrage de la production des lustres iraniens vers 1100.<sup>30</sup> De fait,

<sup>21</sup> Nous avons signalé (voir notre note 17), en outre, que certaines dates sont sujettes à caution.

<sup>22</sup> Yves Porter, *Le prince, l'artiste et l'alchimiste*, Paris, 2011, p. 266, n° 1-3.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 283 à 285.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 265-283.

<sup>25</sup> Mason, *op. cit.*, 2004, p. 161; A. Lane, *Early Islamic Pottery*, Londres, 1947, p. 37 est plus nuancé: «The decline and final extinction of luster-painting in Egypt seems to coincide with its rise in Persia and at Rakka in Northern Mesopotamia. Though no confirmation is to

be found in historical records, a plausible suggestion has been made that at this point the Egyptian potters migrated abroad in search of better markets, taking their trade secrets with them»; voir aussi Watson, *op. cit.*, 1985, p. 28.

<sup>26</sup> Mason, *op. cit.*, 2004, p. 162-163.

<sup>27</sup> Caiger-Smith, *op. cit.*, 1985, p. 57.

<sup>28</sup> Watson, *op. cit.*, 1985, p. 28.

<sup>29</sup> Pancaroğlu, *op. cit.*, 2007, p. 115.

<sup>30</sup> Mason, *op. cit.*, 2004, p. 129.

cette hypothèse pour le moins hardie n'est soutenue ni par une stratigraphie archéologique sérieuse, ni par des tests de datation de type thermoluminescence.

Comme on l'a vu, les pièces relevant du style monumental ne sont pas datées; l'une d'entre elles porte la signature d'Abu Tahir ibn Muhammad Hamza ibn al-Hasan.<sup>31</sup> Or, si l'homme est l'ancêtre éponyme de la célèbre famille des Abu Tâher de Kâshân, sa période d'activité ne saurait guère remonter en-deçà de la fin du XII<sup>e</sup> siècle; il est par ailleurs peu probable qu'il soit apparenté à une famille égyptienne, puisque cette lignée de potiers kâshâni se targue d'une ascendance au sein du clan 'alide.<sup>32</sup> En d'autres termes, cette «signature» qui constitue à peu près le seul marqueur chronologique que l'on possède pour esquisser une datation objective du style monumental se révèle un indice des plus minces.

Il est d'usage de supposer que les potiers fatimides étaient chiites, mais cela reste à prouver, d'autant qu'il n'est pas impossible que certains de ces artisans aient en réalité appartenu à la communauté copte.<sup>33</sup> Plus déterminant encore, le chiisme des califes fatimides est hérité des Ismaéliens ou Septimains; il s'oppose en cela farouchement à celui pratiqué en Iran (à l'époque comme aujourd'hui), majoritairement d'obédience duodécimaine.<sup>34</sup> De plus, jusqu'à la chute des Seljoukides, c'est le sunnisme qui est majoritaire sur les terres iraniennes, du moins dans les grandes villes (notamment à Ispahan) et dans les sphères du pouvoir central. Si cet exil s'est inspiré de préoccupations d'ordre confessionnel, il est donc fort douteux que le cadre politico-culturel iranien ait pu, dans ce scénario, incarner un asile.

Par ailleurs, le déclin du pouvoir fatimide était patent depuis la mort du calife al-Âmir en 1130, tandis que l'avancée des Ayyoubides de la Syrie vers l'Égypte déroulait parallèlement sa logique inexorable. Or, Raqqa «Terre d'asile»

se trouve justement en territoire ayyoubide et sunnite de surcroît. L'installation en ce lieu des potiers de Fustât aurait peu de cohérence s'il s'agissait pour des chiites ou des coptes de fuir l'envahisseur sunnite. On peut certes envisager un exil forcé, par extrapolation de pratiques, attestées sous les Timourides ou les Ottomans par exemple, et consistant à déplacer des artistes ou des artisans prestigieux pour les implanter dans leurs capitales; aucun élément ne vient étayer une telle éventualité dans les sources écrites, ni dans les évidences archéologiques. Si l'on explore enfin l'hypothèse d'une dépendance de la communauté à l'égard des commandes de la cour califale fatimide, exposant les ateliers à la ruine ou à la vindicte des nouveaux maîtres en cas de maintien sur place, on bute rapidement sur un fait socio-économique: les décors de lustre, bien que volontiers qualifiés de céramique de luxe, demeurent d'un prix dérisoire par rapport aux vaisselles en métaux précieux ou aux importations de Chine, en usage et fort prisées dans les palais cairotes, ce dont les inventaires nous donnent au demeurant une idée assez précise.<sup>35</sup> En outre, rien n'indique que ce nouveau havre supposé ait eu davantage à offrir, surtout dans la perspective d'un déplacement si lointain. La deuxième étape, tout aussi longue, jusqu'à Kâshân, vers un centre citadin tout à fait secondaire à l'époque, et de plus complètement noyauté par une élite urbaine qui clame son ascendance 'alide, se révèle tout aussi peu évidente à justifier. Au total, les motivations de ce lourd périple, qu'il s'agisse de considérations économiques (recherche de nouveaux commanditaires), de religion ou de politique, semblent beaucoup moins s'inscrire dans une linéarité logique que ce qui en est retenu habituellement. Certes, la production de Fustât voit s'amenuiser le filon des lustres métalliques aux époques où les ateliers de Raqqa, puis de Kâshân, se saisissent de la technique, mais concomitance n'implique pas causalité.

À la nébuleuse d'un exil incertain dans son principe comme dans ses composantes, s'ajoutent d'ailleurs des considérations

<sup>31</sup> Watson, *op. cit.*, 1985, p.178-179.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 176-182. Voir aussi Yves Porter, «Les potiers de Kâshân (fin XII<sup>e</sup> –début XIV<sup>e</sup>s.): splendeurs et mystères d'une production persane» (sous presse). L'histoire du peuplement de Kâshân au cours des hautes époques de l'Islam manque pour le moins de lisibilité. Il reste néanmoins probable que les élites se réclamant de la descendance de 'Ali et qui sont à la base des grandes familles de potiers, y étaient déjà florissantes au cours du XI<sup>e</sup> siècle, si ce n'est avant.

<sup>33</sup> L'appartenance religieuse des potiers de Fustât n'est pas établie; Parmi les musulmans, la part de chiites (ismaéliens ou duodécimains) et sunnites n'est pas connue. De plus, les «inventeurs» du lustre sur verre étaient sans doute des Coptes. Bien que les noms qui apparaissent sur les poteries soient généralement en arabe, cela ne permet pas nécessairement d'en déduire une appartenance religieuse. Quoique le cas particulier de Muslim ibn Dahân conduirait à en tenir pour une allégeance à l'Islam, la référence explicite à cette religion par le

patronyme «Muslim» pourrait justement être l'indice d'une conversion de fraîche date.

<sup>34</sup> Il y a bien des Ismaéliens à cette époque en Iran, mais il s'agit des redoutables Assassins, notamment retranchés dans leur formidable forteresse d'Alamut, qui sera réduite par les Mongols en 1256.

<sup>35</sup> Signalons toutefois un fragment conservé au Musée du Caire, portant le nom du calife al-Hâkim (996-1021); voir Lane, *op. cit.*, 1947, pl. 25A. V. Meinecke-Berg signale deux objets: une coupe réalisée pour un eunuque de la cour d'al-Hâkim (Le Caire), et un fragment de coupe à l'aigle au nom d'un certain al-Hasan Iqbâl al-Hâkimi (Musée Benaki, Athènes), voir *Trésors Fatimides*, Paris, 1998, p. 171. Ces éléments sont révélateurs du niveau social des véritables consommateurs d'objets en céramique décorée au lustre: il ne s'agit pas des califes, mais de personnages liés à la cour, constituant une sorte d'aristocratie ou d'*upper-middle class*, assurément urbaine.



Ill. 3: Fragment de coupe en pâte argileuse à décor de lustre sur émail stannifère. Fustât, X<sup>e</sup> siècle. Collection de l'auteur.

Ill. 4: Revers du fragment précédent.

ons techniques: alors que la céramique de l'Égypte fatimide privilégie l'emploi de pâtes argileuses recouvertes d'un émail stannifère (donc de véritables faïences, *ill. 3-4*),<sup>36</sup> les techniques mises en œuvre aussi bien à Raqqa que dans l'Iran central usent invariablement de pâtes siliceuses. À ce stade, c'est le principe même d'une transmission technologique systématique qui peut être mis en cause.

L'apparition des pâtes siliceuses dans les céramiques de l'Orient musulman n'est d'ailleurs guère plus évidente que celle des lustres.<sup>37</sup> Un groupe d'objets, qui semblerait dater du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, est constitué d'au moins quatre coupes octogonales, en pâte siliceuse et à décor moulé recouvert de glaçures éventuellement teintées; elles arborent des formes suffisamment identiques pour qu'on les suppose issues du même moule, et portent une «signature» libellée «œuvre de Hasan al-Qâshâni»,<sup>38</sup> il est probable qu'elles représentent également une précoce production céramique de Kâshân. Cette série illustre le tournant que constitue l'emploi de la pâte à fritte qui va désormais s'imposer dans la fabrication des céramiques fines. À leur côté, une bouteille fragmentaire en pâte siliceuse, datée 534/1139-40, inciterait à affirmer que ce type de pâte était déjà en usage en Iran dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle,

quoique S. Blair questionne l'authenticité de cette date.<sup>39</sup> La différence de pâte entre Fustât et Raqqa/Kâshân n'est enfin pas la seule variable des procédés puisque ceux-ci divergent également quant à la nature de l'émail ou de la glaçure entre les ateliers syriens et iraniens: alors que les premiers mettent en œuvre le lustre sur une glaçure alcaline transparente, les seconds la posent sur un émail opacifié, notamment stannifère.<sup>40</sup> (*ill. 5-6*)

Enfin, si certains traits de style peuvent faire l'objet de comparaisons entre lustres d'Égypte et de Kâshân, les divergences sont tout aussi notables. Parmi les convergences entre les



Ill. 5: Fond de coupe à l'oiseau; décor de lustre sur pâte siliceuse et émail stannifère. Kâshân, fin XII<sup>e</sup> siècle. Collection de l'auteur.

Ill. 6: Profil du fragment précédent.

<sup>36</sup> Il existe en réalité des céramiques égyptiennes au lustre sur pâte «siliceuse» dès la période 975-1025; R. Mason les définit comme «proto-stonepaste» (cf; Mason, *op. cit.*, 2004, p. 69). Par la suite, sous le règne d'al-Mustansir (1036-1094), des objets façonnés dans une pâte «très siliceuse» sont mentionnés; voir Sophie Makariou dans *Reflets d'or: d'Orient en Occident, op. cit.*, 2008, p. 29.

<sup>37</sup> La date et le lieu d'apparition de la pâte dite «siliceuse» (ou fritware) sont sujets à débat; pour l'Iran, voir notamment Mason, *op. cit.*, 2004, p. 129.

<sup>38</sup> Louvre (MAO 2016); Metropolitan Museum (68.223.9); Freer Gallery (E.1955.9); Brooklyn Museum (86.227.89).

<sup>39</sup> Conservé dans la collection Khalili, voir *Reflets d'or: d'Orient en Occident, op. cit.*, 2008, p. 47, note 3. Sheila S. Blair, «A Brief Biography of Abu Zayd», *Muqarnas*, n°28 (2008), p.155.

<sup>40</sup> Pour l'analyse de tessons provenant de ces trois sites, voir Soustiel, *op. cit.*, 1985, pp. 372-375.





Ill. 7: Coupe aux palmettes, Raqqa?, fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle. Diam. 18,5 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 2012-95)  
 (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)

deux productions (style «monumental» de Kâshân et lustres fatimides), on pourrait relever la mise en œuvre de compositions monumentales, la présence d'inscriptions koufiques (ou pseudo-koufiques) en bandeau, (ill. 8), la prévalence de marlis aux lobes peints en demi-lunes et le traitement des sujets principaux en réserve (ill. 2). Il reste que, de ces

caractères distinctifs généraux, se dégagent nombre d'exceptions. En contrepoint, si les lustres fatimides et ceux du style monumental de Kâshân partagent des types de compositions semblables, à Raqqa s'élaborent des schémas décoratifs différents (ill. 7).



Ill. 8: Coupe au léopard, Kâshân, fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle. Diam. 20,5 cm (collection Musée Ariana, Inv. AR 4212)  
 (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)

A contrario, les lustres égyptiens se démarquent des iraniens sur des aspects fondamentaux : alors que les lustres fatimides ne montrent qu'exceptionnellement des glaçures colorées,<sup>41</sup> le style « monumental » de Kāshān arbore volontiers un émail stannifère teinté au cobalt.<sup>42</sup> Les taches, notamment d'oxyde de cuivre ou de cobalt, sont assez fréquentes dans les pièces iraniennes. Elles résultent de la cuisson des émaux, précédant celle – réductrice – des lustres ; l'absence de taches dans les pièces égyptiennes plaide assez vraisemblablement pour un autre type de chargement du four. Les oxydes colorés soulignent en revanche assez couramment les céramiques de Raqqa.<sup>43</sup> (*ill.* 9)

Les visages peints sur les deux types de vaisselles illustrent clairement pour leur part deux univers ethnolinguistiques différents. Alors qu'en Égypte les profils quasi-comiques sont fréquents et que les types physiques reflètent (notamment par l'œil grand ouvert) une esthétique « arabe », les productions « iraniennes » se caractérisent quant à elles par la référence quasi-exclusive aux types « turcs » du *bot-e māhru* (« idole à visage de lune »), étirant un œil bridé vers la tempe. Enfin, la présence de textes tracés en cursive et par ailleurs rédigés en persan se fait jour sur les pièces iraniennes au plus tard dès le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. À l'inverse, l'écriture cursive est presque totalement absente des céramiques fatimides, où elle est cantonnée à quelques signatures.

#### « Influence, j'écris ton nom... »

L'histoire des transferts technologiques (ou artistiques) est souvent assez opaque car résultant de la combinatoire d'une multitude de paramètres dont bon nombre échappent encore à toute objectivation limpide ; au fil du temps toutefois, de nouvelles recherches, l'attention aux détails ou des protocoles mieux adaptés, permettent au cas par cas de combler des lacunes. La difficulté du sujet incite fréquemment, particulièrement en histoire de l'art, à recourir à la notion d'influence pour expliquer ce qui peut n'être qu'une référence corrélative, voire une coïncidence. De là se déduisent de séduisantes causalités, parfois biaisées culturellement ou politiquement, qu'un nouvel examen méthodologique conduit souvent à battre en brèche.

Dans les années 1940, nous avons vu que certains spécialistes croyaient encore que la technique du lustre ne pouvait avoir été élaborée que dans la veine du « génie persan ». De l'Iran, la technique aurait ainsi essaimé vers l'Ouest, et c'est encore à des Persans que l'on attribuait naguère l'introduction du lustre dans la péninsule ibérique. L'œuvre civilisatrice de l'Iran relève en la matière de phantasmes (ou de « mirages », selon le mot de Gaston Migeon) historiquement datés. C'est du reste également ce qui ressort dans d'autres aspects de l'art, pour d'autres époques et régions. Ainsi, pour expliquer le spectaculaire essor des ateliers de l'Inde moghole, on a invoqué leur forte dette à l'égard des peintres de l'Iran safavide, niant pour ainsi dire ou marginalisant à l'extrême le rôle primordial des substrats locaux dans l'émergence et la diversification talentueuse des arts du livre dès l'époque des sultanats (avant 1526). Il est certes avéré que quelques peintres safavides ont accompagné Homāyun dans son lent retour vers l'Inde ; mais ce qui frappe surtout, c'est la rapidité avec laquelle ces peintres « iraniens » ont infléchi leur manière et adapté leurs créations à de nouveaux commanditaires. En d'autres termes, cette fameuse « influence persane » n'a couvert qu'un laps de temps extrêmement bref, assimilée comme une composante des pratiques et des goûts locaux, dont l'histoire a par ailleurs été réécrite récemment.<sup>44</sup> L'absence d'un ascendant évident et durable d'hypothétiques potiers « fatimides » venus s'exiler en Perse centrale sur les techniques et les décors des céramiques au lustre métallique de cette région conduit à nuancer pour le moins les supposées filiations techniques et artistiques. La grille d'analyse des acquisitions technologiques en la matière semble dès lors pouvoir s'enrichir en accordant une attention renouvelée à l'histoire intrinsèque de l'aire culturelle qui irrigue les sites iraniens concernés. À défaut d'une origine iranienne crédible pour le lustre métallique, il devient dès lors envisageable que la maîtrise de cette technique en terre persane se révèle tributaire d'un jeu d'échanges et de transmissions engendrant des évolutions locales beaucoup plus complexes que le simple effet d'une migration, d'ailleurs moins établie qu'on ne l'affirme à ce jour, des potiers de Fustāt.

<sup>41</sup> Celles-ci sont cependant plus fréquentes sous le règne d'al-Mustansir ; voir Makariou dans *Reflets d'or : d'Orient en Occident*, *op. cit.*, 2008, p. 29.

<sup>42</sup> « An apparently uniquely Iranian characteristic is the cobalt-blue reverse, found in the first and a number of subsequent Iranian groups ». Mason, *op. cit.*, 2004, p. 124, voir notre illustration n° 2 AR 1997-346, par exemple.

<sup>43</sup> Voir Carine Juvin dans *Reflets d'or : d'Orient en Occident*, *op. cit.*, 2008, p. 38.

<sup>44</sup> Voir Eloïse Brac de la Perrière, *L'art du livre dans l'Inde des sultanats*, Paris, 2008.

<sup>45</sup> Iran, XII<sup>e</sup> s., diam 68 cm. New York, Metropolitan Museum of Art, 53-105.

<sup>46</sup> 1) Plat au joueur de polo, daté 604/1207. Diam. 35 cm. V&A C51-1952 ;

2) Plat (diam. 35,2 cm), avec dédicace à un émir anonyme, signé Seyyed Shams al-Din al-Hasani et daté novembre 1210. Freer Gallery Washington ;

3) Plat à la scène de mariage, Kāshān, début XIII<sup>e</sup> s. Diam 41 cm. Metropolitan Museum, 1983-247 ;

4) Plat au prince trônant, Collection Tareq Rajab, Koweït (dimensions non spécifiées).

<sup>47</sup> Voir Soustiel, *op. cit.*, 1985, p. 46 : « Était-elle le résultat du hasard ou de recherches élaborées en vue de créer un substitut à la vaisselle d'or et d'argent, prohibée par la religion ? Interdit tout relatif d'ailleurs, puisque l'orfèvrerie existait en quantité considérable à la cour du calife... ».

Bien des champs d'étude resteraient à explorer ou à approfondir; parmi ceux-ci, on pourrait aborder celui de l'éventuelle reprise des profils des métaux dans la céramique. Ce champ est certes relativement malaisé à aborder en raison de la rareté des objets en métal relevant de la période concernée. À titre de piste à suivre, on peut signaler un plateau à godrons en bronze,<sup>45</sup> qui n'est pas sans rappeler la série de plats au lustre également godronnés.<sup>46</sup> La même remarque pourrait être faite pour d'autres pièces comme les pichets.

Cette typologie des formes métalliques pourrait alors contribuer à caractériser une production et affermir ainsi (ou

invalider) certaines tentatives de rapprochements entre ces divers médias. Le parallèle est d'autant plus opportun que les céramiques ont souvent joué le rôle de substituts des ustensiles métalliques; certains auteurs sont même allés jusqu'à soutenir que c'est justement l'aspect métallique des lustres qui aurait été à l'origine de leur invention...<sup>47</sup>

Sirènes et mirages jalonnent bien souvent les voies de la connaissance, au risque que leurs chants et leurs chatolements détournent de modernes Ulysses du cap que définit la rigueur méthodologique !



Ill. 9 Chope, Raqqa?, fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle. Haut. 16,5 cm. (collection Musée Ariana, Inv. 18889)  
(Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)