

A CERÂMICA MEDIEVAL NO MEDITERRÂNEO OCIDENTAL

LISBOA, 16 - 22 DE NOVEMBRO 1987



CAMPO ARQUEOLÓGICO DE MÉRTOLA

Ficha técnica:

Coordenação - Luis Alves da Silva

Rui Mateus

Design gráfico - Rui Mateus

Secretaria/Processamento de texto: M^a da Graça Colaço

Composição - Gabinete de design / C.A.M.

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda / Santa Maria da Feira

Edição - Campo Arqueológico de Mértola

Exemplares - 500

Depósito legal - 51346/91

Ilustração da capa:

Tijela do século XI, de provável origem tunisina (Museu de Mértola)



A CERÂMICA MEDIEVAL NO MEDITERRÂNEO OCIDENTAL

LISBOA
16 -22 novembro 1987

Edição:
CAMPO ARQUEOLÓGICO DE MÉRTOLA

Apoio:
ASSOCIAÇÃO DE DEFESA DO PATRIMÓNIO DE MÉRTOLA
CÂMARA MUNICIPAL DE MÉRTOLA
COMISSÃO DE COORDENAÇÃO DA REGIÃO ALENTEJO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO CULTURAL
JUNTA NACIONAL DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA

1991

Tema 3

As relações oriente-ocidente

La céramique verte e morado califale à Valence: problèmes morphologiques et stylistiques

André BAZZANA*

Une enquête archéologique développée depuis maintenant douze ans, dans les limites approximatives de l'ancien Shark al-Andalus (1), rassemble une documentation qui, bien qu'insuffisante parce que fragmentaire ou issue de contextes stratigraphiques d'interprétation difficile, permet de proposer, dans ses grandes lignes, les caractéristiques morphologiques et stylistiques des principales productions céramiques. Cette documentation provient d'abord de fonds de collections publiques (comme celles de Valence, Alcoy ou Cocentaina), mais aussi - pour une part non négligeable - de fouilles récentes (à Vall de Gallinera ou Vall de Uxó), auxquelles il faudrait ajouter quelques pièces isolées mais intéressantes ne provenant pas de sites de consommation mais de vestiges de travaux et d'aménagements agricoles (à Oliva et Pego, par exemple). A partir de ce mobilier et en se limitant ici au mode de décoration verte y morado, traditionnellement - et un peu hâtivement - appelé "de Madinat al-Zahra", il m'a donc semblé possible de faire le point sur un sujet important de l'iconographie ibéro-islamique.

Bien que s'appuyant uniquement sur des exemples de décor en verte y morado, cet essai est présupposé éclairer aussi la décoration islamo-levantine sur d'autres formes et avec d'autres techniques; la présentation de catalogues comme ceux de Valence (2) ou de Murcie (3) mais aussi la publication d'études sur le décor califal (4), sur la technique et le décor esgrafiés par J. Navarro Palazón (5), enfin sur les productions vertes et brunes de Paterna par J. Pascual et J. Martí (6), me conduit à ne pas regrouper ici les informations selon les cadres habituels qui suivent, soit un découpage structural (macro- et micro-structures), soit un plan thématique (décor géométrique, végétal, épigraphique et figuratif). D'une manière peut-être plus provocatrice, j'aborderai le problème à partir des caractères essentiels de la décoration islamique orientale, en cherchant à chaque fois exemples ou parallèles valenciens: rien n'empêche, à l'évidence, de prolonger le discours par des références à Cordoue, Tolède, voire à ce que nous proposent les plus récentes fouilles portugaises.

1. DÉFINITION ET THÉORIES

Les céramiques dites "califales" ou à décor verte y morado ne sont guères difficiles à identifier. Le décor est, on le sait, dessiné au trait à l'aide d'une peinture à l'oxyde de manganèse; les cadres ainsi tracés sont ensuite remplis à l'oxyde de cuivre, qui donne, après cuisson, une couleur verte tirant parfois vers le turquoise (7). Ce décor est posé sur une pâte le plus souvent sans engobe mais dont la surface a été lissée à l'aide d'une argile fortement mouillée (barbotine): la gradation colorée qui apparaît sur la tranche du tesson atteste bien l'emploi de ce procédé.

Une observation un peu attentive montre que le décor verte y morado recouvre toujours le même type de pâtes: une étude faite sur le mobilier de Vall de Uxó (fouilles de 1985 et 1986) indique qu'il s'agit de pâtes constituées d'une argile fine et serrée, présentant des inclusions rares de grains fins ou très fins; elles se caractérisent par la présence, dans le cœur de la pâte, de vacuoles nombreuses, fines et parallèles, qui peuvent signaler l'emploi d'un dégraissant végétal fin (8). La même pâte est aussi employée pour des pièces de forme ouverte (ataïfores et jofainas), portant une glaçure monochrome (crème, verte ou turquoise) ou une simple couverte plombifère transparente, donnant à la cuisson une couleur miel caractéristique, qui recouvre parfois un décor linéaire au manganèse; ce n'est qu'exceptionnellement que cette pâte (type Da dans la classification utilisée à Uxó) est employée pour des poteries non glaçurées, comme des cruches par exemple.

L'ensemble pâte et décor est, enfin, recouvert d'une glaçure plombifère contenant une faible quantité d'étain qui donne, lorsqu'elle est observée à la binoculaire, une impression floue et "nuageuse": la glaçure reste en grande partie transparente (on voit ainsi les nodules ferreux de la pâte, ainsi que la teinte générale du tesson) mais prend aussi des teintes laiteuses blanchâtres ou crème. Ce n'est pas une nouveauté que de signaler l'emploi d'étain comme composant secondaire d'une glaçure plombifère: cela avait déjà été indiqué par M. Gómez Moreno dès 1924 (9); bien que

* (du C.N.R.S.)

cette opinion ait été depuis remise en cause (10), elle reste cependant tout à fait recevable. L'utilisation de l'étain en quantité significative est attestée pour la même période, puisque les mêmes niveaux stratigraphiques procurent du mobilier à décor verde y morado et des pièces (formes ouvertes de jofainas ou d'ataifores) recouvertes d'une glaçure blanche assez épaisse et presque opaque (11).

Il est clair que la technique des pièces dites "califales", associant type de pâte, mode de décor (technique et répertoire décoratif) et glaçure, marque une rupture fondamentale avec les productions de la fin de l'Antiquité classique. On peut donc penser que, parallèlement à la mise en place de sociétés hispano-musulmanes fortement "orientalisées" dans leurs structures sociales et leurs modes de vie, comme l'a montré P. Guichard (12), se produit, sans doute au Xe siècle, l'émergence d'un style - neuf parce que porteur d'une thématique et d'une symbolique islamisée ou orientalisée - qui trouve son plein développement, semble-t-il, sous le califat de Cordoue.

En quoi se marque, ou peut se marquer, l'"orientalisation" de l'art céramologique occidental? Selon G. Marçais (13), il s'agissait essentiellement:

- du jeu des valeurs, au détriment de la forme;
- de l'exigence d'une profusion d'un décor dans lequel on recherche l'impression d'ensemble, émanant du jeu subtil des symétries et fausses symétries;
- d'une sensibilité enfin à la courbe plus qu'à la ligne.

Tous ces points peuvent définir le décor "califal" valencien, mais ils pourraient aussi, avec quelques nuances, si l'on se fie à l'excellente présentation analytique des éléments du décor hispano-musulman faite par M. Retuerce et J. Zozaya à Sienna (14), s'appliquer à l'ensemble des modes décoratifs verde y morado d'al-Andalus. Pour Valence cependant, on ne saurait, sauf exception, souligner une occupation systématique de l'espace. Au contraire, même si l'on tente de couvrir un espace assez vaste, les motifs sont généralement centrés et nettement délimités.

On sait que le débat sur les champs d'inspiration des céramiques verde y morado est né avec les découvertes de Madinat Elvira d'abord (15), mais surtout de Madinat al-Zahra2 (16): à travers les publications de R. Velázquez Bosco (1912), J.M. Navascués (1923-1924) et F. Hernández Jiménez (1926), est apparue, pour la première fois, avant que des travaux beaucoup plus récents (17) n'en montrent aussi la présence dans les diverses régions d'al-Andalus, tant en milieu urbain qu'en milieu rural, cette céramique décorée que l'on pensait devoir situer obligatoirement avant la disparition du califat et la ruine des édifices palatiaux de Cordoue (1010-1031). Plusieurs positions théoriques s'affirmèrent alors et se sont, parallèlement, développées:

a) Celle de la continuité depuis l'Antiquité, reflétait les thèses d'une historiographie traditionnelle, attachée idéologiquement à l'existence d'une essentielle continuité entre le monde romain et les époques médiévale et moderne: L. Torres Balbás trouvait les sources de ce décor dans la mosaïque romaine et byzantine, sauf pour les motifs animaliers dont l'origine lui paraissait irakienne (18), tandis que M. Gómez Moreno, s'il notait des relations techniques avec la céramique byzantine des IXe et Xe siècles, retrouvait dans la thématique décorative la tradition occidentale de la nature (19).

b) Avec G. Marçais et à travers l'étude analytique des éléments du décor (20), apparaissait l'idée d'échange

artistique entre les pays proches-orientaux - et parmi eux, l'Égypte fatimide- et les pays musulmans d'Occident: il n'était pas irréaliste de penser que l'Andalus se mettait ainsi à l'école de l'Orient, par un jeu d'influences directes ou indirectes (21). Plus nettement encore, on pouvait affirmer avec H. Terrasse, "la céramique omeyyade est toute mésopotamienne par sa technique et ses décorations" (22), donc inspirée comme tout l'art califal par l'Orient abbasside et la tradition byzantine (23). D'ailleurs, les glaçures et la décoration sous couverte (ainsi que les reflets métalliques) n'étaient-elles pas, dans ce contexte, l'un des apports orientaux majeurs (24)?

c) Précisant sa théorie, applicable d'une façon générale à l'ensemble de l'art islamique d'Occident, H. Terrasse proposait en fait de séparer deux domaines: celui des traditions romano-byzantines et celui des influences orientales (25). Particulièrement fort à Madinat al-Zahra, le premier se marquait dans le répertoire décoratif (jeu de motifs recti-curvilignes, systèmes d'entrelacs d'origine hellénistique et copte, dérivés de l'acanthé et de la feuille de vigne), où s'individualisait une flore de plus en plus abstraite dans un équilibre soigné et élégant des pleins et des vides. Quant au second, il concernait surtout la construction et le décor, avec l'arc lobé sassanide ou le dôme nervé persan, et s'exprimait par une tendance à l'abstraction et à la pureté de la ligne (ainsi que la diffusion des thèmes floraux stylisés), à l'opposé du réalisme grec; enfin une recherche de "l'abondance facile du décor" (26) conduisait au règne des revêtements luxueux mais fragiles.

d) Les plus récents travaux se sont engagés dans cette voie et le développement des découvertes céramiques, dont on ne peut que constater l'intensité à la lecture des Actes des colloques de céramologie médiévale (27), n'a pu que renforcer l'évolution. Parmi les positions nouvelles, peut-être faut-il contester l'opinion de J. Fontaine qui, bien que conscient des influences orientales et prônant qu'il n'y avait "ni copie, ni fin de non-recevoir", pensait que l'art occidental s'efforçait d'égaliser (avec ses moyens propres) "l'éclat de la culture byzantine" (28); en revanche, on ne peut que souscrire, par exemple, aux avis de J. Zozaya et A. Turina Gómez. Le premier constate, par la cartographie des exemples connus de décors à reflets métalliques, qu'il y a, pour al-Andalus, un incontestable apport extérieur direct, sans doute d'origine fatimide (29), mais qu'il est limité et ne s'exerce que sur les zones périphériques: le Levant, la côte méditerranéenne andalouse, la vallée du Guadalquivir (30). L'essentiel n'est pas importé mais fabriqué sur place, dans des centres régionaux sinon locaux (31), et exprime un syncrétisme dans lequel, si l'élément autochtone ne doit pas être oublié, les apports orientaux ou venus d'Orient par le relai berbère jouent le rôle majeur (32). Pour A. Turina Gómez, qui s'attache au décor omeyyade, celui-ci a un net aspect oriental dans le choix des thèmes décoratifs alors que les formes et la disposition du décor sont plus originales. Les antécédents ou les parallèles de certains thèmes doivent être recherchés au Proche Orient, parfois même - et pourquoi pas? - dans des cultures pré-islamiques. Parmi ceux-ci, on distinguerait principalement:

- le thème de la fleur de lotus (le plus fréquent et déjà présent aux IXe et Xe siècles en Mésopotamie, Perse et Égypte), avec la fleur entière et ouverte, ou des pétales disposés en éventail, ou un simple bouton;

- le thème du Paradis (d'origine iranienne et mésopotamienne) s'exprimant par le jeu de deux lignes

croisées inscrites (ou non) dans un losange, avec parfois un remplissage de motifs végétaux ou épigraphiques;

- le thème de l'étoile (venant de Mésopotamie), qui apparaît à travers le motif rayonnant à extrémités pointues ou, surtout, celui de l'étoile à six branches et point central;

- des motifs divers, enfin, qui sont placés dans deux positions privilégiées, qu'ils soient centrés - épigraphiques par exemple - ou placés sur le bord interne de la pièce (33).

Il semble donc que l'analyse de l'objet archéologique - ici une partie seulement du mobilier domestique, peut contribuer à alimenter le débat sur les modalités et l'intensité de l'orientalisation d'al-Andalus. Après les recherches toponymiques, onomastiques et sociales de P. Guichard (34), puis la détermination de l'existence de formes originales du peuplement arabo-berbère dans l'Espagne musulmane (35), l'étude morphologique et stylistique des productions céramiques est une autre manière d'approcher, par la mise en évidence de leurs invariants et l'identification de la symbolique qu'elles reproduisent, l'histoire sociale des espaces andalous.

2. MORPHOLOGIE

Peut-être convient-il d'abord de noter que les vases portant les décors verde y morado comme d'autres, plus simplement revêtus d'une glaçure monochrome, les formes principales ne varient guère d'une extrémité à l'autre d'al-Andalus, voire d'une période à une autre, voire encore d'al-Andalus au Maghreb ou à Sicile arabo-normande et peut prendre, je crois, une valeur générale. Il faudra un jour s'interroger sur les causes de cet état de fait, car il n'est guère pensable que cette unité de formes puisse provenir de sources de production peu nombreuses; sans doute faut-il, en revanche, songer à des "modèles" largement diffusés: c'est cette dernière hypothèse que je retiendrai pour expliquer les ressemblances morphologiques que l'on note, par exemple, entre les cuencos levantins (36) et sévillans (37) ou entre les mêmes cuencos de Valence, fabriqués aux XIe et XIIIe siècles, et ceux que trouve M. de Cardenal en époque méridine, à Belyounech (38). Ce même manque de variété des formes se remarque aussi pour les productions à décor verde y morado.

Pour cette dernière, tant à Cordoue qu'à Valence, les formes fermées sont rares. Pour Valence, je ne peux guère citer que les six pièces du musée municipal de Valence (39) et quelques rares pièces isolées: deux pieds de grande coupe (40), l'un à décor végétal organisé verticalement, l'autre recevant une bande de motifs foliacés ou "en 8", d'un col de cruche (41) frappé d'un motif de fleur de lotus fortement stylisée, d'un goulot tubulaire (43) et un haut de panse recevant un panneau horizontal de palmettes, enfin d'un vase archéologiquement complet (44), dont le haut de panse porte une frise de cercles concentriques bichromes. On constate que ce n'est pas la thématique la plus riche qui s'exprime sur ces formes fermées. Cependant, à Bégida, bien que l'on soit en milieu rural, une cruche à col évasé présente sur la panse un beau motif de tresse à trois brins.

Ce sont très nettement les formes ouvertes qui dominent et, dans cette catégorie, le groupe des atafiores: grandes coupes ou plats creux, à fond plat ou à pied annulaire et parois convexes divergentes. Cette forme de l'ataifor (45) est bien attestée au Musée municipal de Valence (46, ou sur des sites récemment fouillés (47); les formes dérivées, de la jofaina ou du cuenco (48), portent rarement,

en revanche, ce type de décor. S'il fallait définir un type théorique de l'ataifor à décor verde y morado, on pourrait le présenter, à travers l'exemple de pièces valenciennes (48), comme un vase largement ouvert (le rapport H/D s'inscrivant entre 0,26 et 0,34), à pied annulaire (diamètre de 110 à 130 mm), parois convexes divergentes, à rebord rectiligne et lèvre à jonc hémicirculaire ou à jonc aminci ou - plus rarement - en triangle. Pour les pièces les plus sobres, ces atafiores offrent un décor périphérique disposé, à l'intérieur, sous la lèvre: simple feston de taches hémicirculaires alternativement brunes et vertes, avec ou sans souligné au manganèse; ce motif, déjà intéressant pour notre propos puisqu'on lui attribue une origine orientale et pré-islamique, peut parfois être le seul élément décoratif de la pièce, mais il complète souvent une thématique plus élaborée et plus riche.

3. THÉMATIQUE ET MOTIFS DÉCORATIFS

Parmi les problèmes que pose l'examen de ce matériel, figure celui des rapports directs ou indirects qu'entretient la thématique décorative du mobilier céramique d'al-Andalus avec les productions du Proche et du Moyen Orient. On refuse aujourd'hui les thèses diffusionnistes, habiles à expliquer les ressemblances par des échanges directs que rappellent, sur les cartes, de larges flèches trans méditerranéennes. Il faut bien néanmoins souligner les parallèles qui apparaissent à l'examen détaillé des productions occidentales, ce qui conduit aussi à souligner les différences.

Ce n'est pas le lieu d'inventorier chacune des pièces, souvent fragmentaires, rencontrées dans le Shark al-Andalus: ce serait aussi long qu'inutile. Je m'attacherai plutôt, à travers quelques exemples, à mettre en évidence les aspects qui placent, à mon sens, cette céramique dans la lignée des productions orientales du Moyen Âge. C'est, en effet, la conclusion qui s'impose à l'examen des thèmes et des motifs décoratifs, mais aussi de la structure du décor. Celle-ci est toute entière d'inspiration orientale ou méditerranéenne et, pour certains aspects, antique, mais d'une Antiquité classique revue selon les exigences de l'Islam: elle s'inspire en effet de modèles pré-islamiques, tant en ce qui concerne le "découpage" de l'espace que la "composition" des éléments décoratifs à l'intérieur des surfaces ainsi isolées. Participent du premier niveau la macro-structure d'un décor toujours établi de manière à permettre une approche visuelle globale de l'objet décoré (d'où le nombre de compositions centrées, de bandeaux ou de panneaux) et la mise en place, selon des modes esthétiques définis, de cadres intermédiaires; au second niveau, appartiennent les micro-structures qui procèdent de l'assemblage de motifs décoratifs tandis qu'à un niveau encore inférieur, se manifeste le jeu d'éléments, puisés dans un répertoire limité, répétés de place en place (49).

Mais, tout en gardant ces données à l'esprit, plaçons-nous sur un autre registre. Dans ses finalités, l'art islamique vise à créer un ordre qui n'est ni iconique ni naturaliste; il tend à détacher du réel quotidien et favorise, même dans la profilération du décor couvrant, la projection hors de soi, vers l'invisible, omniprésente et unique divinité; comme l'a bien dit T. Burckhardt, "au lieu de capter l'esprit et de l'entraîner dans quelque monde imaginaire, il dissout les "fixations" mentales, de même que la contemplation d'un cours d'eau, d'une flamme ou d'un feuillage frémissant

dans le vent peut détacher la conscience de ses "idoles" intérieures" (50). C'est peut-être le fait de n'avoir pas saisi ce caractère fondamental de l'art islamique qui a poussé à voir dans les motifs zoomorphes andalous (51) un réalisme naturaliste qui en ferait les héritiers de l'Occident plus que de l'Orient. Or, quant à la thématique florale ou zoomorphe, par exemple, P. Guichard pense d'une part, qu'il s'agit là d'une "représentation conventionnelle" où l'artiste conserve une certaine liberté de choix à l'intérieur d'un répertoire somme toute assez figé, d'autre part que la tendance porterait plutôt, de l'époque califale jusqu'aux temps post-almohades, à un moindre réalisme: ainsi, "un art introduit d'abord dans les foyers de développement principaux de la culture andalouse à l'époque omeyyade" (52) évoluerait assez logiquement vers une simplification, un schématisme, un affadissement pour tout dire, des schémas originels, "orientaux" et "elviro- cordouans". Sans rejeter cette interprétation qui me semble valable pour ce qui relève de la réalisation graphique et matérielle des décors, je me placerai à un autre niveau en soulignant que le refus du naturalisme procède des conceptions religieuses du céramiste et de ses clients - tous milieux sociaux confondus - qui conduisent à une stylisation des représentations, aboutissant à une sorte d'héraldique dans laquelle on ne peut, en aucun cas, confondre le décor appliqué avec une nature-objet strictement et réalistement dépeinte.

L'Islam tout entier porte vers l'abstraction, vers la réduction du motif - animalier ou végétal principalement, mais le géométrique et l'épigraphique reflètent les mêmes pulsions - à ses formes essentielles, qui sont en même temps décor et symbole. Cela revient à définir l'art islamique comme un art archaïque, recherchant plus l'abstraction que le réalisme et traduisant - ou tentant de traduire - un symbolisme à la fois élémentaire et global.

Retenons quelques exemples, parmi ceux qui me paraissent les plus significatifs.

1. La langue du Coran accompagne le musulman dans la vie de tous les jours: aussi formules coraniques, invocations, prières raccourcies à quelques syllabes, eulogies, se retrouvent-elles naturellement sur la céramique. Cette épigraphie n'est que la parente pauvre de la grande épigraphie monumentale, mais elle présente la double particularité d'être portée par des objets domestiques d'usage quotidien et d'être diffusée partout, jusqu'au monde du soldat en campagne (53) et à celui du paysan des montagnes valenciennes (54); on la trouve donc aussi bien en ville que des sites ruraux. La formule est toujours courte, bien visible sur le fond laissé blanc - donc centrée - tandis qu'un feston périphérique peut marquer (quand la dimension du tessou nous permet de le savoir!) le rebord interne de la lèvre. Or cette disposition, de même que l'emploi d'un coufique dans l'ensemble assez géométrique, même si le haut des hampes prend parfois une allure foliacée, se retrouvent dans la céramique islamique archaïque orientale. En Occident, deux types se distinguent selon que le motif épigraphique est entouré, ou non, d'un cercle à motif végétal répété (55). Il semble bien qu'il s'agisse là d'une création d'origine abbasside: si le motif, la composition du décor et - même - la tendance de certaines lettres à évoluer vers le motif végétal, viennent de Perse, voire d'Asie centrale (56), il n'y a rien d'illogique à retrouver ces mêmes caractères sur des poteries de la Qal'a des Beni

Hammād (57) ou à Madinat al-Zahra (58): simplement, on éprouve alors quelque difficulté à suivre B. Pavon Maldonado qui parle de transmission par le Bas-Empire et Byzance (59). Dans ce contexte, une particularité du décor épigraphique valencien serait cependant la présence d'un souligné - en haut et en bas, ou formant un cadre ou un cartouche (60) - de traits de manganèse ou en tresse simplifiée.

2. La présence - de multiples fois constatée sur les formes ouvertes d'atafores - des bords internes décorés de demi-cercles tangeants, tracés au manganèse et où alternent les taches beige-crème de la glaçure et les taches vertes de l'oxyde de cuivre, procède aussi d'une origine abbasside: on citerait en exemple un plat de la Collection Kelekian (61), ou une tasse perse du Louvre datant des IXe et Xe siècles (62), une coupe de même date provenant de Samarcande (63) ou encore des plats du Xe siècle trouvés en Mésopotamie (64). M. Retuerce et J. Zozaya ont donné au colloque de Sienna des exemples andalous variés de ce type de décor, déjà attesté selon eux à Nischapour (65).

3. Inspiré originellement par la mosaïque romaine et byzantine, le thème de la "chaîne d'éternité" (66) apparaît à Valence et sur d'autres sites (67); souvent placée en position centrée (68), une tresse - le plus souvent à deux brins - constitue, à elle seule, la décoration de la pièce: il ne s'agit donc ni d'un entourage (simple cadre d'une composition figurative, comme dans la mosaïque antique) ni d'un décor à valeur seulement esthétique, mais d'un symbole, bien mis en valeur par sa disposition. Il est bien clair qu'en cela, le thème échappe à son origine (romaine et, surtout, byzantine) où il jouait le rôle de motif d'encadrement ou de remplissage et qu'il acquiert, dans l'art islamique, le statut de thème principal.

4. Le décor végétal (69) s'exprime dans le jeu des fleurons et du rinceau végétal: la stylisation florale, le jeu de palmes et de "feuilles" qu'une tige mouvante relie pour constituer l'arabesque, suffisent à caractériser, de manière classique, le décor oriental. Souvent, les fleurons sont composés de quatre pétales lancéolés, la partie centrale présentant diverses variantes (point, carré à côtés rectilignes ou délimités par des arcs de cercle), de même que les intervalles laissés entre les pétales. Ce type de motif, fréquent dans l'art persan et copte (70), se retrouve quelques siècles plus tard en Catalogne (XIIIe et XIVe siècle) ainsi qu'en Aragon et aux Baléares (71); dans la diffusion et le succès du thème, un double relai serait-il celui de Kairouan et de la céramique lustrée, d'une part (72), celui de la Qal'a des Beni Hammād, d'autre part (73)? A côté du fleuron et procédant du même principe esthétique, la palme et la palmette, le rinceau et tous les dérivés de la feuille traduisent bien la "réduction d'un motif ornemental à ses formes essentielles" (74): l'arabesque, dérivée de l'image de la vigne (treille), est d'abord végétale et semi-réaliste avant d'évoluer vers le jeu abstrait de la ligne et du rythme; elle est alors "déploiement à la fois régulier et indéfini" (75). On aura perçu à travers ces exemples que, fondamentalement, le décor est l'expression des lois du rythme et qu'il s'applique à bâtir un équilibre par le jeu régulier de vides et pleins alternés: cet art procède d'un esprit de géométrie.

5. Le décor zoomorphe est, on le sait, beaucoup plus

rare. Quelques exemples seulement, dont les parallèles sont aisés à trouver dans le reste d'al-Andalus, exploitent le thème de "l'oiseau" et celui du "lion": formes mythiques et chimériques d'animaux-symboles.

4. PROBLÈMES DE CHRONOLOGIE

Si l'on s'accorde sur l'appartenance de ces techniques et schémas décoratifs à une époque voisine de celle du califat de Cordoue (deuxième moitié du Xe siècle, premières décennies du XIe siècle), la chronologie de ces productions n'est cependant pas facile à établir. En effet, l'existence d'une céramique archaïsante, pré-califale selon toute vraisemblance, semble depuis peu s'imposer: attestée en fouille, elle pousse à s'interroger sur la période de ses premiers développements. Quant à la grande production de verde y morado, se place-t-elle lors de l'émergence du pouvoir régional des premières taïfas (vers 1010-1025) ou bien en amont-au moment où l'aire orientale de la péninsule ibérique est effectivement intégrée au domaine politique cordouan (vers 925-930)? Reprenons les éléments du débat, à la lumière des fouilles les plus récentes (76) et des données concernant la capitale valencienne.

Ce que l'on sait de l'histoire de la ville s'accorde assez bien avec l'attribution des décors verde y morado à l'époque califale, voire à une époque qui déborderait quelque peu sur les Taïfas; Valence, en effet, après une stagnation qui se prolonge du Bas-Empire au début du XIe siècle (77), émerge de nouveau au rang des cités importantes au début du XIe siècle. Il n'est pas interdit de penser que la céramique à décor verde y morado du musée de Valence (78), tant celle provenant du centre historique que celle des faubourgs de la Boatella et du Palacio Parcent, signent l'époque de ce renouveau. La présence du verde y morado sur la plupart des grands sites castraux et dans les villes de Sagonte, Jávita et Bairén, par exemple, n'est nullement contradictoire avec cette chronologie puisqu'il semble bien que ce soit à la fin du Xe siècle et pendant le XIe siècle que se met en place le réseau des husun (79).

Cependant, deux faits nouveaux doivent être soulignés. C'est d'abord la constatation, à travers l'examen externe et le biais d'analyses physico-chimiques (80), de l'existence d'une céramique archaïque, proche bien que différente (l'emplacement des ateliers restant inconnu) des productions de la Valence califale ou immédiatement post-califale: les sites dont elle provient (Vall de Laguart, Almiserát, Sant Antoni par exemple) semblent en effet antérieurs (de peu sans doute) au XIe siècle; le plus ancien, Almiserát, remonterait à la première moitié du Xe siècle et connaît une durée d'occupation assez courte, avant que soit établi, en contrebas, le hisn de ghalinar (Gallinera) et les qura qui en dépendent; Sant Antoni, site d'habitat fortifié, à 150km du précédent, s'inscrirait dans un contexte voisin, un peu plus tardif cependant. Il faut ensuite rappeler la mise au jour de structures d'habitat intra muros à Uxó (Vall de Uxó), avec sols et foyers aménagés et, pour la première fois associés en stratigraphie, des décors verde y morado et des formes jusque-là considérées (sans en avoir la preuve formelle) comme relevant de la même période (81).

A Uxó, comme sur un autre site valencien, celui de Sumacarcel (82), la céramique témoigne de l'existence d'un habitat sédentaire. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'une occupation strictement militaire (petite garnison, par exemple, n'occupant qu'une bâtisse castrale) mais

d'habitations villageoises. Comment situer chronologiquement cet habitat "califal"? Une remontée de l'habitat, de la plaine vers la montagne, en époque califale, sous un pouvoir centralisé et fort, capable d'assurer la sécurité, peut paraître une hypothèse peu satisfaisante. S'agit-il d'un incastellamento? On connaît, en Andalousie, l'exemple inverse où l'on voit le pouvoir cordouan, récemment instauré dans des régions jusque-là dissidentes, imposer à la population une résidence en plaine. Faut-il alors décaler la datation des céramiques verde y morado?

- vers l'amont: vers une époque antérieure au rétablissement de l'autorité cordouane, qui se situe, pour ma région, vers 926-930, un peu avant le califat, ce que suggérait J. Zozaya en 1980 (83) sans en avoir, encore, de preuves archéologiques.

- vers l'aval: en époque de décomposition des structures politiques centralisées, donc après 1010 ou 1030.

- plus en aval encore, le repli vers les zones fortifiées et le mobilier que l'on y trouve pourraient correspondre à l'époque de poussée chrétienne de la fin du XIe siècle: expédition castillane de 1065 contre Valence, occupation de la région par le Cid, de 1086 à 1099.

On voit le genre de problèmes qui se posent et continueront à se poser tant que les céramiques verde y morado ne feront pas l'objet d'une datation plus précise à l'intérieur de la fourchette Xe-XIe siècles qui tend à leur être actuellement assignée.

5. CONCLUSIONS

Plutôt que la transposition radicale d'un art caractéristique jusque-là du Proche Orient, la céramique valencienne reflète, aux Xe et XIe siècles, la force des schémas culturels de l'Islam; il me semble que les thèmes, les modes d'organisation du décor, les motifs décoratifs ne sont pas la copie de modèles orientaux ou autres, mais plutôt l'expression d'une sensibilité commune. La thématique du décor traduit donc, à Valence comme dans le reste d'al-Andalus, une conception culturelle unitaire, un sentiment constant d'appartenance à l'umma, la communauté des Croyants: c'est ce que montre bien la reprise à travers tout l'Andalus, des mêmes motifs sans cesse reproduits. L'effet répétitif relève donc principalement d'une idéologie et de la volonté de croire - jusqu'au XIe siècle du moins - à l'unité islamique (84). Il faut bien voir cependant que la monotonie décorative qui en découle provient aussi de cette particularité de la production céramique qui se satisfait toujours d'une simplification d'un répertoire qui s'exprime plus largement dans la décoration architecturale, ou dans les arts du métal, ou sur les tissus. Il est clair aussi que la céramique valencienne dénote un appauvrissement de la thématique, par rapport à l'Orient bien sûr, mais aussi par rapport à Cordoue; cela a fait dire que l'une (le verde y morado levantin) relevait d'une influence abâtardie de la première (le verde y morado); j'y vois plus simplement l'expression, dans un monde plus rural mais tout aussi tôt gagné à l'Islam, d'une même fidélité aux thèmes décoratifs islamiques, c'est-à-dire en l'occurrence abbassides (et peut-être, ultérieurement, fatimides). D'ailleurs, le décor valencien montre une originalité, qui ne provient pas d'une pâle imitation, mais dénote une évolution propre, sans doute à un rythme et selon des tendances différents de celui et celles de Cordoue; P. Guichard a, ainsi, bien souligné les particularités levantines:

- inscription fréquente du décor dans un cartouche -ou décor en panneau-, peu attesté à Madīnat al-Zahra;
- décoration plus simple (à la fois moins riche et moins élaborée) mais dans une même esthétique globale;
- rareté relative du décor couvrant.

Cette céramique, qui ne s'inspire guère de permanences hispaniques pré-musulmanes, apparaît donc au carrefour d'influences andalouses et "orientales"; on aura garde d'oublier que, dans ce Proche Orient qui est déjà le creuset d'influences plus lointaines - de la Chine, un peu, surtout de la Perse sassanide, pour ce qui concerne l'essentiel des techniques et de la décoration (85)- s'imprime aussi la marque de Byzance: certains motifs, certains thèmes décoratif en sont nettement dérivés. Pour autant, ce qu'exprime le décor céramique procède-t-il d'un art oriental ou d'un art que l'on devrait qualifier d'islamique? Si la décoration andalouse est bien directement inspirée - dans ses techniques comme dans son répertoire morphologique et décoratif- du Proche Orient pré-islamique, il faut aussi constater que, dans la réalité - et à travers les siècles comme les espaces- du travail de l'artisan-potier, elle véhicule des modèles iconographiques (tant dans les cadres et l'organisation du décor que dans le choix des thèmes et des motifs) qui s'inspirent étroitement de l'Islam; curieusement, la religion n'impose en rien une fidélité, qui a pourtant été maintes fois constatée et "que le consensus des croyants à pour ainsi dire consacrée" (86). Ce qui peut paraître immobilisme ou stagnation artistique et absence de créativité, aux yeux des Occidentaux, n'est en fait que le respect inconscient de principes fondamentaux dont est porteur la mentalité collective islamique. L'art de l'Islam, tel que le transpose dans al-Andalus la céramique "califale", repose ainsi sur trois principes:

- la possibilité d'intégrer, au nom de la valeur intemporelle de l'expression artistique religieuse, les apports de civilisations antérieures à l'Islam;
- le goût de la formule -c'est-à-dire de la synthèse réussie puis immuablement perpétuée- donc de l'application et de la reproduction formelle des schèmes décoratifs;
- le sens du symbolique, qui touche l'élément décoratif (le carré, l'étoile, la "chaîne de l'éternité" ou - en pays maghrebin et andalou- la "main de Fatima", etc.) ou exprime, dans la répétition des mêmes motifs et l'occupation dense de l'espace décoré, la conception d'un monde unitaire dans sa diversité.

Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que, plusieurs siècles après le développement des productions verte y morado des Xe et/ou XIe siècles, la céramique mudéjar valencienne reproduise encore systématiquement le même cadre conceptuel: la belle étude que J. Pascual et J. Martí viennent de consacrer aux productions vertes et brunes de Paterna, au XIIIe et XIVe siècles, l'atteste pleinement (87), démontrant par là-même l'intérêt qu'il y aurait désormais à tenter une synthèse des modalités et des formes d'expression que prennent, dans la céramique médiévale du bassin occidental de la Méditerranée, les valeurs et les symboles de l'Islam.

Notes

- 1- Voir les résultats de cette recherche dans Bazzana (A.), Archéologie de l'habitat médiéval dans l'ancien Shark al-Andalus (Espagne orientale), thèse de doctorat d'Etat, Lyon, 1990, 7 fascicules.
- 2 - Bazzana (A.) et alli, La cerámica islámica en la ciudad de Valencia, I- Catálogo, Valence, 1983.
- 3 - Navarro Palázon (J.), La cerámica islámica en Murcia, I - Catálogo, Murcia, 1986.
- 4 - Retuerce (M.) et Zozaya (J.) "Variantes geográficas de la cerámica omeya andalusí", Cerámica medieval del Mediterraneo occidental, Florence, 1986, p. 69 - 128.
- 5 - Navarro Palázon (J.), La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia /La céramique hispano - arabe à décor esgrafié de Murcia, Madrid, 1986.
- 6 - Pascual (J.) et Martí (J.), Les producciones cerámicas medievales de Paterna-Manises. La cerámica verde manganoso, Valence, 1987.
- 7 - La surface présente souvent, dans ce cas, des irisations.
- 8 - On ne sait s'il s'agit d'un véritable "dégraissant", volontairement ajouté par le potier, ou d'inclusions accidentelles.
- 9 - A propos de Madīnat al-Zahra.
- 10 - Mais sans grande vraisemblance.
- 11 - La quantité d'étain reste cependant inférieure à celle de plomb.
- 12 - Guichard (P.), Structures sociales "orientales" et "occidentales" dans l'Espagne musulmane, Paris, 1977.
- 13 - Marçais (G.), L'architecture musulmane d'Occident (Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile), Paris, 1954, p. 73-74.
- 14 - Retuerce (M.) et Zozaya (J.), art. cité.
- 15 - Voir Ars Hispaniae.
- 16 - Velásquez Bosco (R.), Medina Azzahara y Alamiyya, Madrid, 1912: voir aussi Gomes Moreno (M.), Ars Hispaniae, III (Madrid, 1951), p. 310 - 326.
- 17 - Voir la bibliographie dans Retuerce (M.) et Zozaya (J.), art. cité.
- 18 - Torres Balbas (L.), "Precedentes de la decoración mural hispanomusulmana", Al-Andalus, XX, p. 404.
- 19 - Gómez Moreno (M.), ouvr. cité.
- 20 - Marçais (G.), ouvr. cité.
- 21 - Almagro Bosch (M.) et Llulia Munne (L.M.), La cerámica de Teruel, Teruel, 1962, p. 12 - 13.
- 22 - Terrasse (H.), L'art hispano - mauresque, Paris, 1932, p. 404.
- 23 - id., Islam d'Espagne. Une remontée de l'Orient et de l'Occident, Paris, 1958, p. 87.
- 24 - Voir, par exemple, le décor de la petite coupe trouvée à Almenara, au décor kufuque égyptien classique.
- 25 - Voir ce que dit H. Terrasse dans Islam d'Espagne, p. 84: "comment étaient venues toutes ces influences orientales? Certaines avaient pu passer par la Tunisie. Mais beaucoup durent venir directement d'Orient, sans doute amenées par quelques voyageurs. Les dômes à nervure ne se retrouvent ni en Syrie, ni en Egypte, ni en Ifriqiya. Par des voies diverses, les leçons venues des terres abbassides atteignaient l'Andalousie".
- 26 - Terrasse (H.), ouvr. cité (1958).
- 27 - Colloques de Valbonne, Tolède et Sienna.
- 28 - Fontaine (J.), L'art pré-romain hispanique, 1973, p.120.
- 29 - Zozaya (J.), "Aperçu général sur la céramique espagnole", La cerámica médiévale en Méditerranée Occidentale (Xe - XVe siècles), Paris, 1980, p. 265 - 296.
- 30 - C'est-à-dire les régions côtières, ouvertes aux contacts maritimes.
- 31 - Une étude des argiles pourrait sans doute le

démontrer.

- 32 - Et ce, à toutes les époques du Moyen Age islamique.
- 33 - Turina Gómez (A.), "Algunos temas orientales en la cerámica omeya de al-Andalus", Arqueología medieval española. IIº congreso (Madrid, 19-24 Enero, 1987), Madrid, 1987, II, p. 455-459.
- 34 - Guichard (P.), ouvr. cité (1977) et La société musulmane valencienne et sa destruction à l'époque de la reconquête, these de doctorat d'état, Toulouse, 1987.
- 35 - Guichard (P.), ouvr. cité (1987), voir aussi Bazzana (A.) et Guichard (P.), "Structures du peuplement et organisation de l'espace", Castrum I. Habitats fortifiés et organisation de l'espace en Méditerranée médiévale, Lyon, 1986, p. 95 -112; Bazzana (A.), Cressier (P.) et Guichard (P.) Les châteaux ruraux d'al-Andalus. Histoire et archéologie des husun du Sud-Est de l'Espagne, Madrid, 1988.
- 36 - Voir Bazzana et alli, ouvr. cité (1983) = Catálogo.
- 37 - Voir diverses communications présentées lors du colloque de Madrid (1987).
- 38 - Cardenal (M.), "Recherches sur la céramique médiévale marocaine", La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale (Xe - XVe siècles), Paris, 1980, p. 227 - 249.
- 39 - Catálogo, n° 190 - 195.
- 40 - Inventaire n° 917/1104 et 917/0457; voir Catálogo, n° 194 et 193.
- 41 - N° 917/0275, Catálogo, n° 192.
- 42 - N° 917/0458, Catálogo, n° 191.
- 43 - N° 917/0308, Catálogo, n° 190.
- 44 - N° 917/0144, Catálogo, n° 195.
- 45 - Ou grande coupe creuse.
- 46 - Catálogo, n° 204-327.
- 47 - Comme Uxó (Vall de Uxó); voir Bazzana (A.), Cressier (P.) et Guichard (P.), ouvr. cité (Les Husun, 1988)
- 48 - Catálogo, n°198 -203.
- 49 - Sur l'analyse des structures du décor, voir Bazzana (A.), "Céramiques médiévales...II, Les poteries décorées...", Mélanges de la Casa de Velázquez, XVI, 1980, p. 57 - 95.
- 50 - Burckhard (T.), L'art de l'Islam. Langage et signification, Paris, 1985, p. 189.
- 51 - Ibid.
- 52 - Guichard (P.), "La cerámica con decoración verde y manganoso", La cerámica islámica en la ciudad de Valencia. II. Estudios, Valence, sous-presse.
- 53 - On pense, par exemple, au site d'Almiserat; voir Bazzana (A.), "Un fortin omeyyade dans Shar al-Andalus", Archéologie islamique, I, p. 87 - 108.
- 54 - Comme par exemple, au Tossal del Moro; voir Bazzana (A.), ouvr. cité (Archéologie de l'habitat..., 1990); Azuar (R.), Denia islámica. Arqueología y poblamiento, Alicante, 1989, p. 93 - 98.
- 55 - Pavon Maldonado (B.), "La loza doméstica de Medinat al-Zahra", Al-Andalus, XXXVII, p. 191 - 227.
- 56 - Voir la coupe, de provenance iraquienne ou iranienne, conservée au Musée du Louvre sous le n° K 3458.
- 57 - Golvin (L.), Recherches archéologiques à la Qala 'a des Beni Hammad, Paris, 1965, p. 228 - 229.
- 58 - Pavon Maldonado (B.), art. cité, p. 199.
- 59 - Ibid.
- 60 - Guichard (P.), art. cité (sous presse).
- 61 - Victoria and Albert Museum of London (V.A.M.L.).
- 62 - Butler (A. J.), Islamic Pottery. A study mainly historical, Londres, 1926, pl. XLIII.
- 63 - V.A.M.L.; Lane (A.), Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia, Londres, 1947, pl. 17b.
- 64 - Fitzwilliam Museum and Kelerian Collection, Cambridge; voir Lane (A.), ouvr. cité, pl. 12a et 13a.
- 65 - Retuerce (M.) et Zozaya (J.), art. cité, p.102 et fig. 20-21; Wilkinson (Ch. K.), Nishapur. Pottery of the early islamic period (Iran), New York, s.d.
- 66 - Ibid., p.102 et 104, fig. 21-22; les auteurs remarquent que ce thème ne donne pas naissance à des motifs très différents d'une région à l'autre.
- 67 - Ainsi au Tossal del Moro ou à Almiserat, etc.
- 68 - Par exemple, sur les formes d'ataifores.
- 69 - La transition entre le décor géométrique et le décor floral est progressive; dans l'art islamique, l'épigraphique comme le géométrique (voir le décor zoomorphe) tendent vers le floral.
- 70 - Pope (A. V.), A survey of Persian Art, from prehistoric times to the present, London-New York, 1967, vol. VI, pl. 572.
- 71 - Llubia (L. M.), Cerámica medieval española, Barcelona, 1973 (2e édition), fig. 43.
- 72 - Marçais (G.), L'art de l'Islam, Paris, 1946, pl. III, 17-18, pl.V, 25-26.
- 73 - Golvin (L.), ouvr. cité, pl. XXXIX.
- 74 - Ibid.
- 75 - Ibid.
- 76 - Il s'agit des sites d'Almiserat - site strictement militaire, en fait un simple fortin à fonction de surveillance lointaine (on voit, du sommet, par temps clair, à 50 km à la ronde), qui n'a été occupé que peu de temps - et de Sant Antoni (Oliva), ainsi que de celui d'Uxo, husn dont l'existence semble attestée dès le Xe siècle et qui a procuré, dans le niveau d'habitat, des céramiques à décor verde y morado.
- 77 - Voir Guichard (P.), "Le peuplement de Valence aux deux premiers siècles de la domination musulmane", Mélanges de la Casa de Velázquez, V, p. 1969, p. 103-158.
- 78 - Voir Bazzana (A.) et alli, ouvr. cité.
- 79 - Bazzana (A.), Cressier (P.) et Guichard (P.), ouvr. cité (Les husun...; 1988), passim.
- 80 - Bazzana (A.) et Picon (M.), "Ateliers production et diffusion des céramiques verde y morado à l'époque du califat de Cordoue", Histoire et archéologie de l'habitat médiéval, Lyon, 1986, p. 197-206.
- 81 - Voir Les husun..., p.130.
- 82 - Sur ce site, voir Guichard (P.), ouvr. cité (1987).
- 83 - Zozaya (J.), art. cité, p. 312.
- 84 - Ou le sens que l'on a de l'umma.
- 85 - Marçais (G.), ouvr. cité (1946); Lane (A.V.), ouvr. cité.
- 86 - Burckard (T.), ouvr. cité, p. 189.
- 87 - Pascual (J.) et Marti (J.), ouvr. cité.

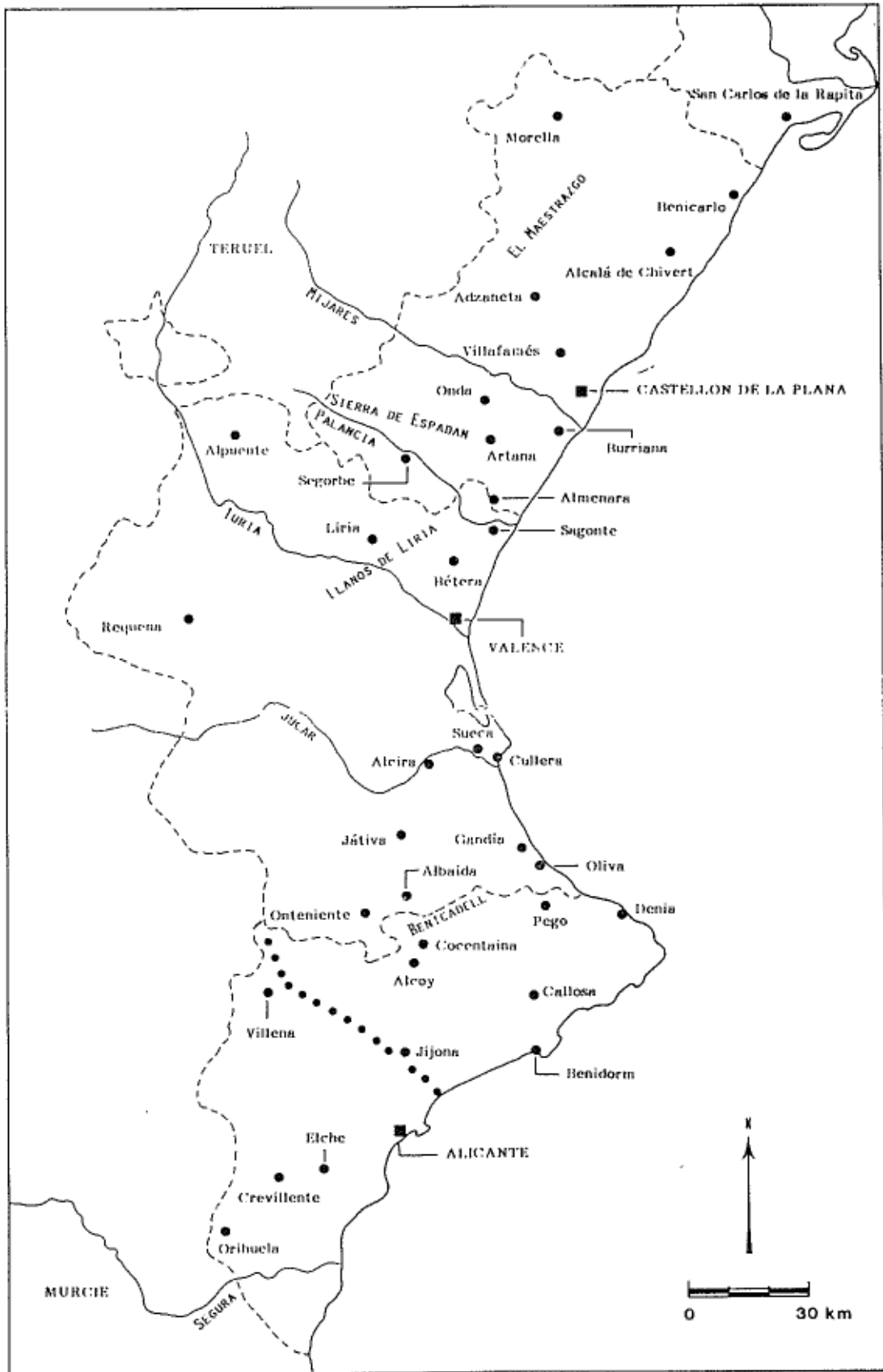


Figure 1 - Carte du Shark al-Andalus.

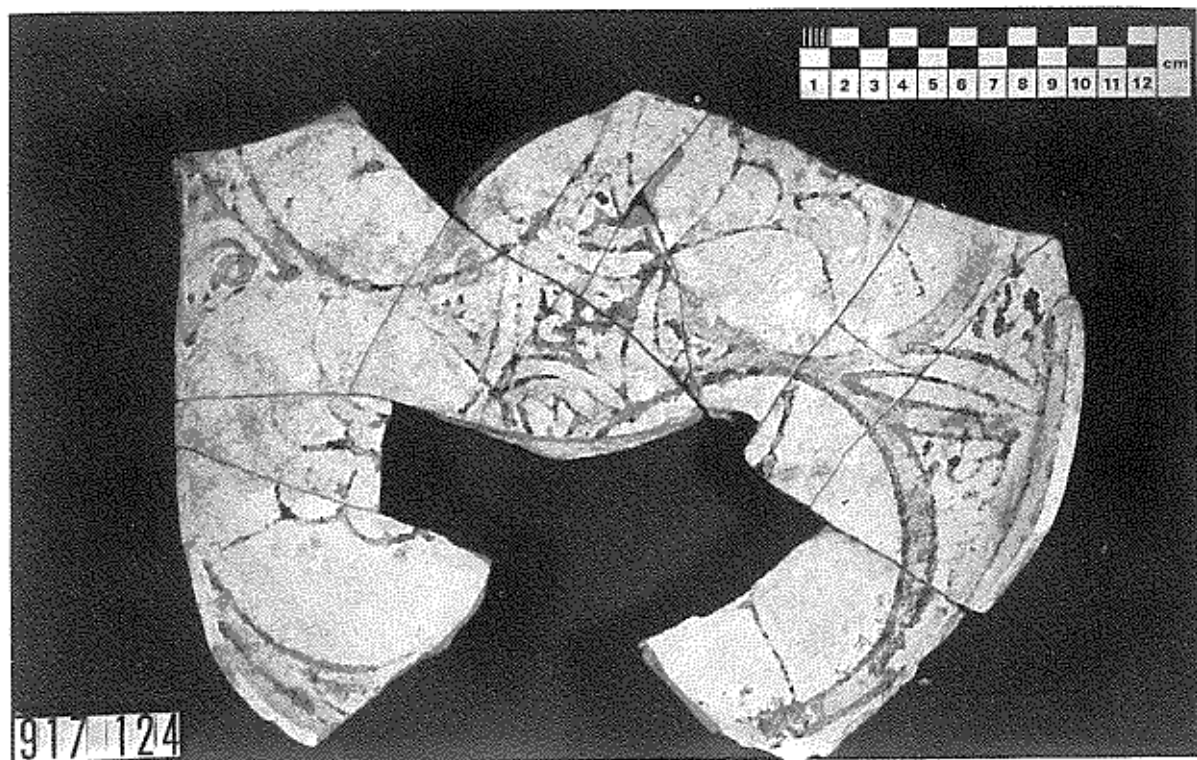


Figure 2 - Décor *verde y morado* de composition géométrique et à motifs végétaux de fleurons. Valence. Musée historique de la Cité, inv. 917-124; voir *Catálogo* (1983), n° 238, p. 98 et fig. 29.



Figure 3 - Epigraphie arabe en décor *verde y morado* sur une forme *d'ataifor* sans pied; remarquer le feston décorant l'intérieur de la lèvre. Valence. Musée historique de la Cité, inv. 917.450.

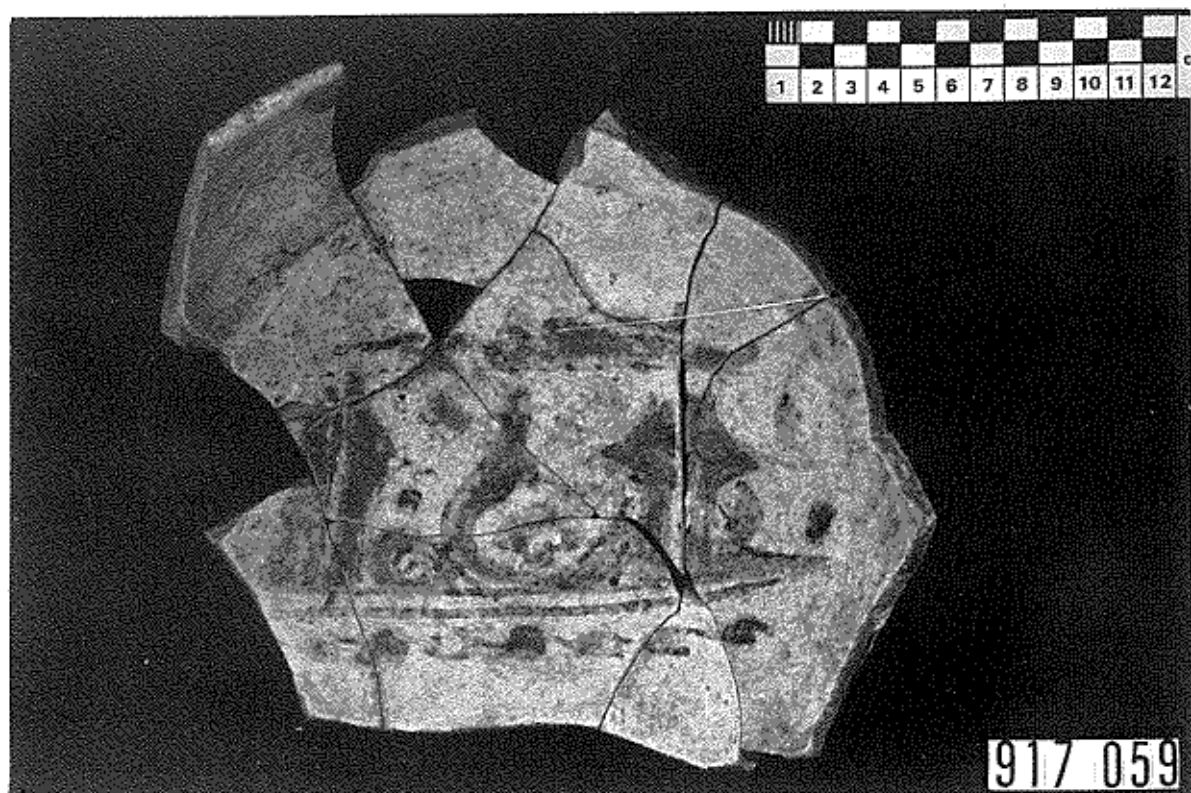


Figure 4 - Epigraphie arabe avec évolution florale des lampes et des rinceaux; décor *verde y morado* en panneau central sur un *ataifor*. Valence. Musée historique de la Cité, inv. 917.059; voir *Catálogo* (1983), n° 247, p. 102 et figure 34.

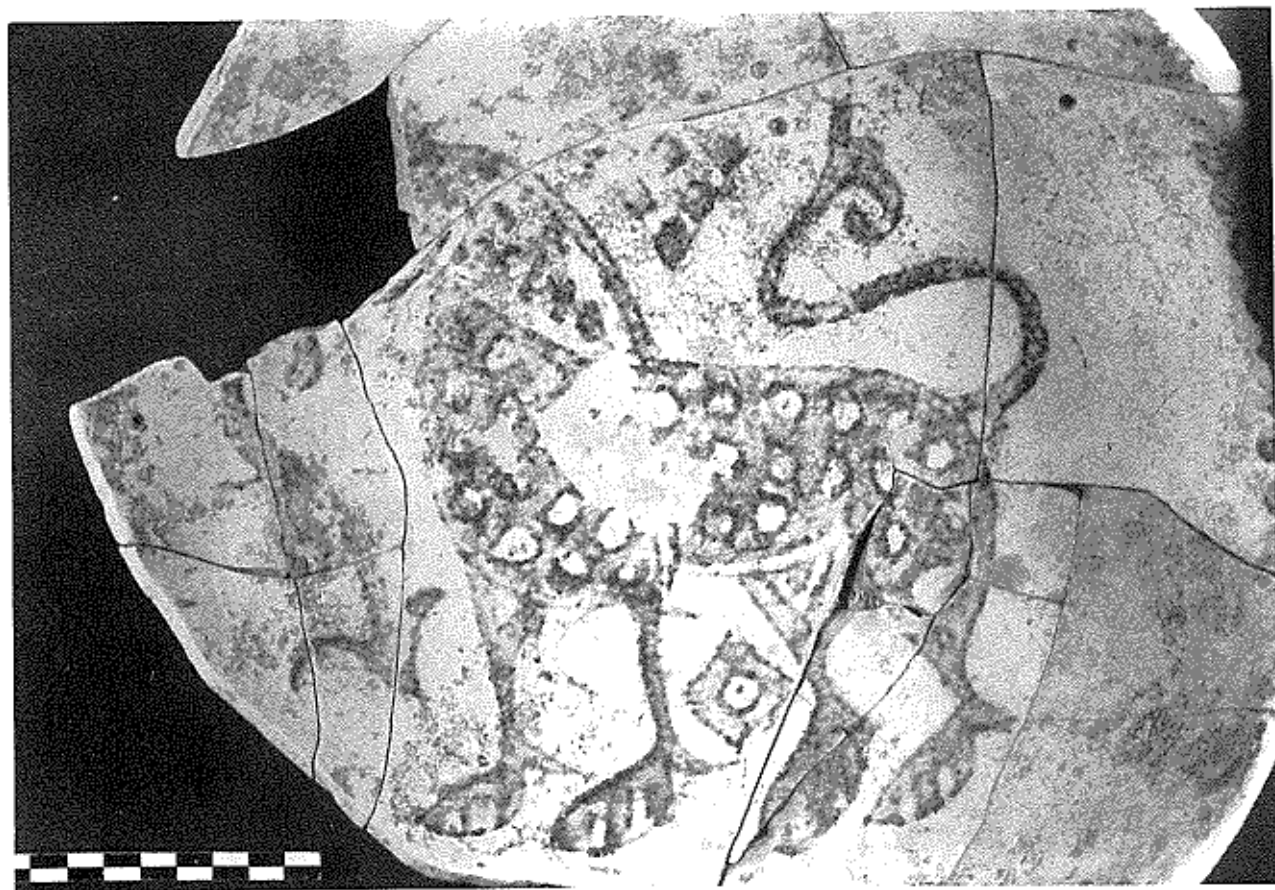


Figure 5 - Décor zoomorphe *verde y morado* sur un grand *ataifor*. Valence. Musée historique de la Cité, inv. 917.078; voir *Catálogo* (1983), n° 285, p. 111 figure 35 et pl. VII. Cliché Yves Montmessin.