

LA CÉRAMIQUE DE L'IFRIQIYA DU IX^e AU XI^e SIÈCLE D'APRÈS UNE COLLECTION INÉDITE DE SOUSSE

Adnan LOUHICHI

ΠΕΡΙΛΗΨΗ: Κατά τις εργασίες συντήρησης ιστορικών μνημείων που πραγματοποιήθηκαν στο ιστορικό κέντρο της Σούσσης στην Τυνησία συγκεντρώθηκαν όστρακα από εφραλωμένα αγγεία που φέρουν διάκοσμο με πράσινο και καφέ χρώμα επάνω σε κίτρινη και λευκή κασσιτερούχα εφνάλωση. Ανήκουν στην παραγωγή του Καϊρουάν και χρονολογούνται από τον 9ο έως τον 11ο αιώνα. Παρά την αποσπασματική κατάσταση διατήρησής τους τα όστρακα δίνουν στοιχεία για το σχήμα και το διάκοσμο των αγγείων και εμπλουτίζουν τον κατάλογο των κεραμικών του όψιμου μεσαίωνα της Τυνησίας, που διαφέρει από αυτά της Ανατολής. Στην πλειονότητά τους ανήκουν σε ανοικτά αγγεία (κούπες, πινάκια, σκύφους κ.ά.), ενώ λιγότερα είναι κλειστά αγγεία (κανάτια, βάζα, κύπελλα κ.ά.). Ο διάκοσμός τους στις περισσότερες περιπτώσεις είναι γεωμετρικός. Συχνά απεικονίζονται φυτά ή ζώα, ενώ σπανιότερα ανθρώπινες μορφές ή επιγραφές σε κουφική γραφή.

La collection de céramique, objet de cette communication, est issue de diverses opérations de restauration ayant touché certains monuments de la médina de Sousse tels que le rempart, le ribat et autres fondés pour la plupart dans la première moitié du IX^e siècle¹.

C'est un grand lot de tessons composé presque exclusivement de céramique glaçurée. A décor vert et brun sur fond de glaçure stannifère jaune ou blanc, cette céramique appartient à la production kairouanaise du IX^e au XI^e siècle comme nous essayerons de le démontrer.

Bien qu'elle soit très fragmentaire, elle permet par la diversité des formes et des décors qu'elle contient d'enrichir l'inventaire du Haut Moyen Age. Mais en fait, peut-on parler d'inventaire quand la littérature en la matière se réduit à un nombre restreint de publications qui par surcroît sont pour la plupart élaborées sur la base d'une sélection esthétique des objets ? A cela il faut ajouter que Kairouan et ses trois cités satellites Abbassiya, Raqqada et Sabra Mansuriya, n'ont bénéficié que de quelques travaux archéologiques plutôt peu substantiels.

Cependant, il appert dans les limites mêmes des connaissances, que la céramique verte et brune de l'Ifriqiya constitue un répertoire qui se distingue de celui de l'Orient de la même époque et qui s'y rattache à la fois.

Quelles sont les caractéristiques de ce répertoire ? Peut-on tracer les grandes lignes de son évolution durant les règnes aghlabide, fatimide et ziride ? Deux questions qui sont intimement liées à une chronologie problématique auxquelles s'annexent celles relatives au décor. Quel-

le est la place de ce dernier dans le contexte ornemental ifriqiyen pendant la période considérée ? Quel en est le contenu ?

On a souvent tendance à attribuer aux compositions décoratives qui ne s'expliquent pas par la diffusion à partir des grands centres islamiques une vague origine berbère. Peut-on approfondir cet aspect ? Ou, ne faut-il pas d'abord tenir compte de la complexité culturelle des populations citadines de l'Ifriqiya dans le Haut Moyen Age, ce qui rend le terme berbère peu adéquat voire carrément caduc.

Donc peut-on, à travers l'étude de cette céramique, déceler et comprendre l'empreinte ou les réminiscences du substrat culturel local avec ses composantes berbère, chrétienne, et byzantine ?

Les formes

La céramique glaçurée est essentiellement composée d'ustensiles de table. La variété des dimensions des formes ouvertes, coupes, plats, coupelles, écuelles et jattes allant de 10 cm à plus de 30 cm de diamètres révèle, d'une certaine manière, une aspiration au bien-être et à la convivialité. A cette gamme s'ajoutent les cruches, petites et grandes, en céramique poreuse, ou glaçurée et finement décorée, les pots et les tasses.

Les pâtes de ces céramiques se divisent d'après la couleur en deux types :

1. Je remercie mon collègue et ami A. Antit conservateur du Musée Archéologique de Sousse qui m'a fourni toute l'aide nécessaire pour réaliser cette étude.

– les pâtes aux tons rouges ou roses à points blancs,
– les pâtes beiges et surtout verdâtres plus au moins claires également à petits points blancs.

Elles sont de structures homogènes pour la plupart. Un petit nombre d'exemplaires présente une stratification à dominante rose et à couche superficielle verdâtre.

Toutes ces caractéristiques peuvent se rencontrer à la fois entre les différents exemplaires d'un même type de forme. C'est notamment le cas pour les coupes carénées, alors que pour les cruches, la pâte verdâtre clair est la plus fréquente.

Les formes ouvertes

Les coupes carénées : la coupe carénée est manifestement la céramique de table la plus prisée dans la production kairouanaise. Dans ce lot de tessons de Sousse, nous en avons un exemplaire en céramique commune mais à base plate (Fig. 1a). Un profil comparable à une écuelle de Tahert issue d'une couche datée de l'époque rostémide, fin VIIIe, jusqu'aux XIIe-XIIIe siècles (Mokrani 1997 : 277-281.13). S'agit-il d'un prototype ? car cette forme que nous pouvons appeler à juste titre la coupe carénée de Raqqada, est toujours munie d'une base annulaire, d'un profil de paroi invariablement droit ou très légèrement évasé ou rétréci à partir du bord et oblique au-dessus d'une carène angulaire (Fig. 1-2a-b). Elle est généralement très large de 22 à plus de 30 cm de diamètre, mais elle existe aussi dans la version de coupelle (Fig. 2b). Des différences notables au niveau du bord allant du bord droit à lèvres lisses (Fig. 1b), au bord à lèvres bifides à épaississement externe en quart de cercle plus ou moins prononcé (Fig. 1c-e), ou encore au bord dentelé parcourue par une profonde rainure (Fig. 2a), s'expliqueraient par la multiplicité des ateliers et par une évolution à travers le temps. Cette forme se rencontre dans presque toutes les collections ifriqiyennes du Haut Moyen Age telles que celles de Mahdia (Louhichi 1997 : 304-14), de Sabra Mansuriya (Ajjabi 1992-1993 : 60-61-62, 5 à 11), de Dougga (Louhichi 1998 : 123-9-1), de Carthage (Vitelli 1981 : 58-11-12). Une origine romaine peut lui être attribuée. Nos exemplaires semblent dériver des formes 9, 14 et 15 de Hayes (Hayes 1972 : 32-4, 40-6).

Les plats à marli : cette autre forme caractéristique de Raqqada (Fig. 2c, 5o) qui figure aussi dans la céramique de Tahert en version non glaçurée (Mokrani 1997 : 286-125) s'apparente également à la forme 59 B de Hayes (Hayes 1972 : 97, fig. 15). Sa large base plate (ici 23 cm de diamètre) est parfois rehaussée par trois pieds ; de petits boudins raccordés (*Couleurs de Tunisie* 1994 : 124-62). Notons que cette forme est inexistante dans les collections de Mahdia (Louhichi 1997), de Sabra Mansuriya

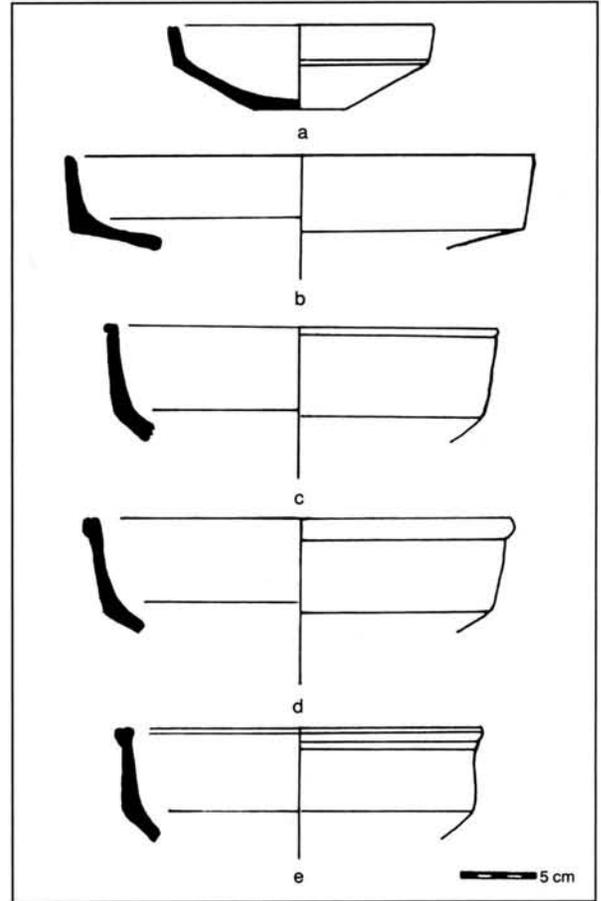


Fig. 1. Les coupes carénées.

(Ajjabi 1992-1993) et de Carthage (Vitelli 1981). Elle n'aurait pas perduré au-delà du début du Xe siècle.

Les écuelles : il y en a trois types de 22 à 28 cm de diamètres :

1. Hémisphérique, à bord légèrement resserré et à paroi se distinguant par une rupture de pente bien marquée (Fig. 2d). Parallèles : Carthage Xe-XIe siècles (Vitelli 1981 : 58-2.2- 2.3), Mahdia Xe siècle (Louhichi 1997 : 302-303-7).
2. A bord éversé à et paroi évasée (Fig. 2f). Parallèles : Raqqada Xe siècle (*Couleurs de Tunisie* 1994 : 116-2-1, 128-67), Carthage, exemplaire tardif en bleu et brun non daté mais assez comparable (Vitelli 1981 : 58-9.5).
3. A bord éversé, à marli court, et à paroi incurvée (Fig. 2h). Parallèles : cette écuelle peut constituer une variante de la forme 4.1 de Carthage XIe-XIIe siècles (Vitelli 1981 : 72-73-1.602, 1.658, 1.386), Uchi Maius Xe-XIe siècles (Gelichi, Milanese 1997 : 84-2).

Les trois types d'écuelles sont décorés en vert et brun sur fond blanc ou verdâtre. Une palette qui s'éloigne par des tons clairs de celle des coupes carénées de Raqqada.

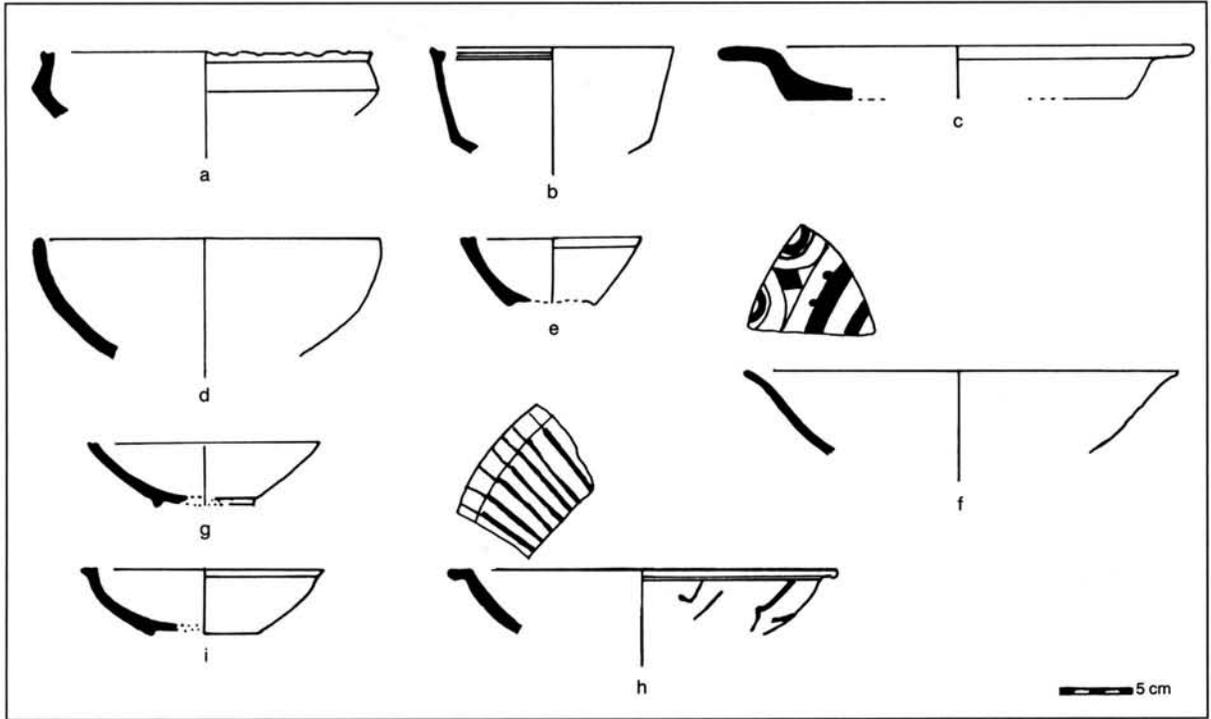


Fig. 2. a. Coupe carénée à bord dentelé. b. Coupelle. c. Plat à marli. d, f, h. Ecuelles. e, g, i. Jattes.

Les jattes : nous en avons également trois types à glaçure monochrome verdâtre pour les types 1 et 2 et à coulures brunes sur fond verdâtre pour le type 3 :

- type 1 : à paroi oblique, à lèvre bifide et à base annulaire, 11,5 cm de diamètre d'ouverture (Fig. 2e).
- type 2 : à paroi évasée, à lèvre bifide et à base annulaire, 15 cm de diamètre d'ouverture (Fig. 2g).
- type 3 : à paroi légèrement incurvée, à lèvre plate éversée et à base annulaire, 16 cm de diamètre d'ouverture (Fig. 2i). Il s'agit d'exemplaires uniques et seul le profil du bord et de la paroi du type 3 est comparable à celui de la forme 9.7 de Carthage à décor bleu et brun daté des XII^e-XIII^e siècles (Vitelli 1981 : 58. 9.4,90).

Les formes fermées

Les cruches : des fragments de cols et un unique fragment de fond.

- La cruche de moyenne ou de petite dimension en céramique commune dont le filtre est simplement ajouré ou d'une manière rappelant la dentelle.

Deux filtres (Fig. 4) s'apparentent par la disposition radiale des perforations triangulaires et des incisions intercalaires ainsi que par celle des motifs géométriques gravés, à des exemplaires provenant de Sicile datés de l'époque normande (XI^e-XII^e siècles) (D'Angelo 1972 : VIII d).

- La cruche à filtre en céramique extérieurement glaçurée, à décor vert et brun sur ce fond jaune moutarde de Raqqada. Le motif épigraphique en caractères coufiques qu'elle présente, permet de la dater de la fin du IX^e-Xe siècle (Fig. 3a-b).

- La toute petite cruche dont on a deux variantes : à deux anses en céramique commune, à une seule anse à glaçure externe monochrome verte.

- La cruche à base annulaire et à paroi verticale dont le décor - externe seulement - en vert et brun sur fond blanc, est disposé en bandes verticales alternativement blanches ou remplies de chevrons en vert (Fig. 3c). Ce profil de fond pourrait correspondre à la forme complète 13.1 de Carthage datée sans arguments dans une large fourchette chronologique du XI^e au XIII^e siècle (Vitelli 1981 : 60-13.1,113). Les pots : des fragments de bords permettent de reconstituer la partie supérieure de trois types distincts, mais sans indications sur les préhensions.

- type 1 : à bord éversé, à corps globuleux, à décor - suivant la palette kairouanaise - vert et brun sur fond jaune moutarde à l'extérieur, monochrome jaune à l'intérieur (Fig. 3d). Il est comparable à la forme 10.1 de Carthage datée des XI^e-XII^e siècles, mais l'étranglement au niveau de la liaison col-panse est plus marqué ici. Le profil et le décor vert et brun de l'exemplaire carthaginois se rattachent, selon Vitelli, à la tradition de la Sicile musulmane (Vitelli 1981 : 60-10.1,110).

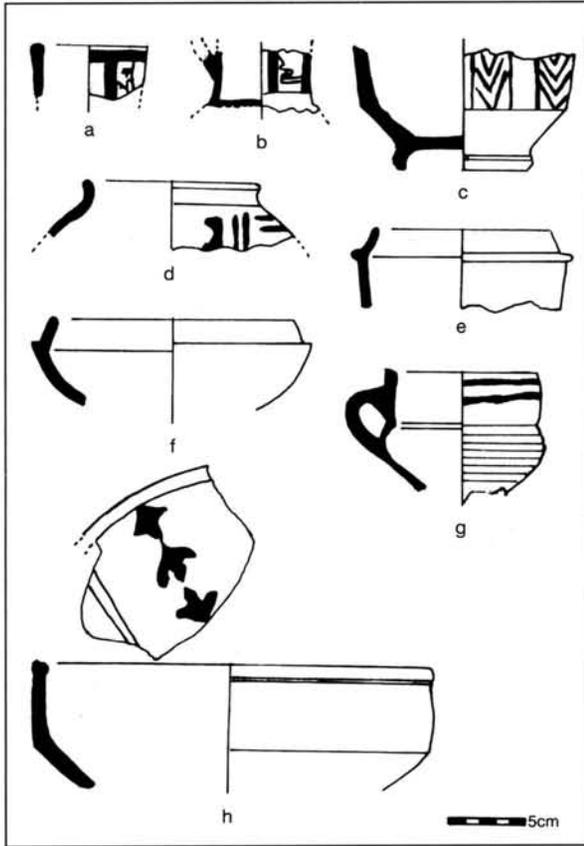


Fig. 3. a-b. Cols de cruches glaçurées. c. Cruche glaçurée à paroi verticale. d, e, f. Bols. g. Tasse. h. Fleurs de lys.

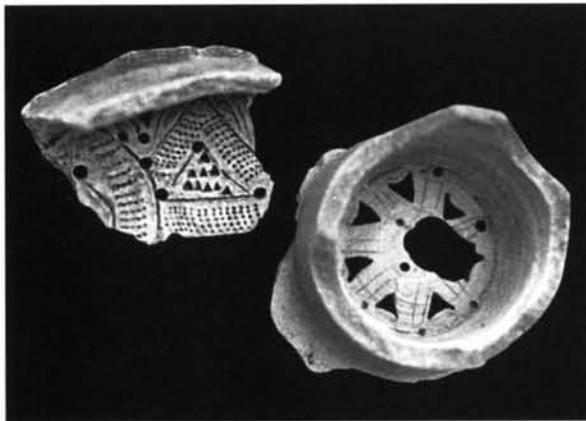


Fig. 4. Cols de cruches.

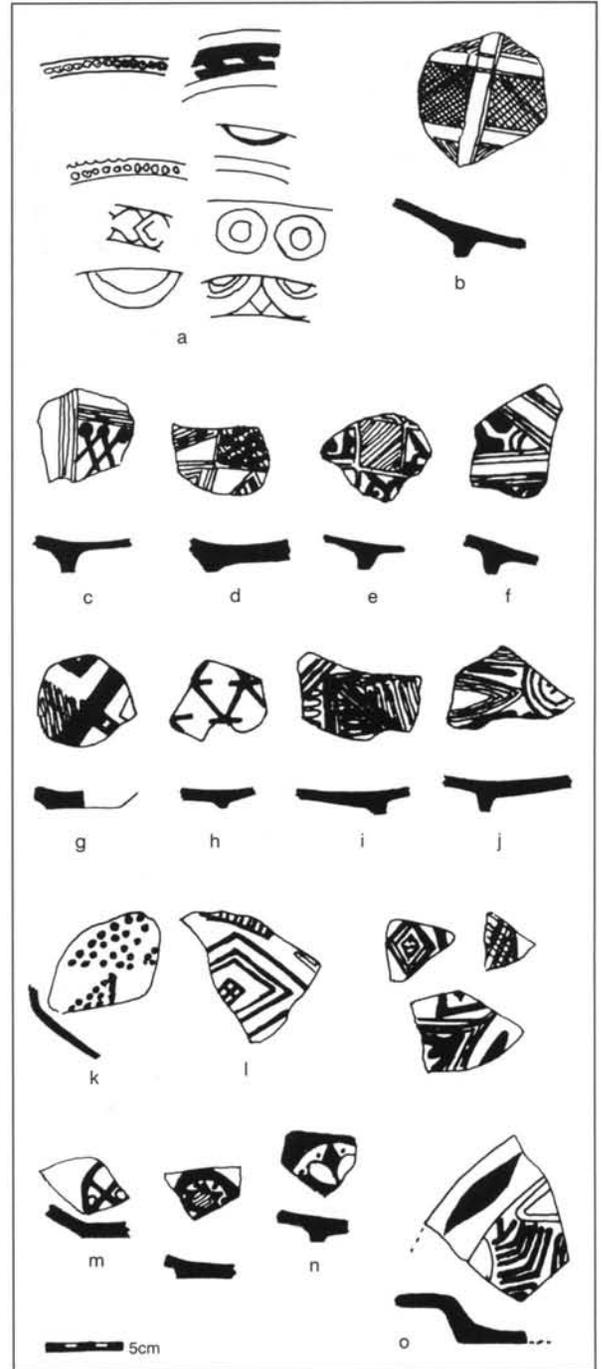


Fig. 5. a. Motifs d'encadrement. b-o. Diverses compositions géométriques.

– type 2 : ce profil caractérisé par un listel séparant une paroi presque verticale d'un col court et resserré (Fig. 3e), correspond à la forme 14.1 de Carthage, incomplète aussi, datée des XIe-XIIe siècles (Vitelli 1981 : 60-14.1,113).
 – type 3 : à corps hémisphérique, à col court et resserré

surmontant un rebord plat et à glaçure monochrome vert clair interne et externe (Fig. 3f).
 Les tasses : un seul type, c'est une tasse à une anse s'attachant entre un large col légèrement renflé et une panse à rainures, au galbe convexe et graduellement conique à

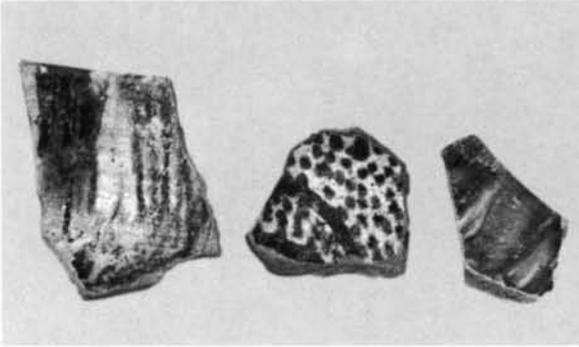


Fig. 6. Fragments de coupes carénées à décor jaspé.

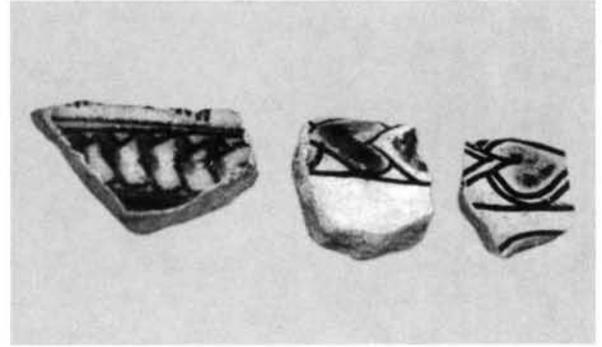


Fig. 7. Bande d'encadrement.

partir de la rupture de pente. L'intérieur est revêtu d'une glaçure jaune alors que le décor externe est constitué d'une glaçure verte jusqu'à mi-hauteur du col ; la moitié supérieure est parcourue par deux rayures brunes sur fond jaune (Fig. 3g). C'est une forme peu courante dans la céramique de l'Ifriqiya, mais qui pourrait être rapprochée de la forme 10.2 de Carthage datée des XI^e-XII^e siècles apparentée également à la Sicile musulmane (Vitelli 1981 : 60-10.2, 110).

Le décor

Le décor jaspé

Il est pratiquement inédit dans la céramique médiévale de l'Ifriqiya. Dans ce lot de Soussse, nous en distinguons deux types :

– type 1 : représenté par quatre exemplaires appartenant tous à des coupes carénées dont 1 à lèvre bifide et 3 à lèvres épaissies.

Un décor de coulures diffuses vertes et brunes laissant transparaître entre les veines épaisses un fond de glaçure jaune clair ou verdâtre, couvre à partir de la lèvre toute la paroi interne. La paroi externe est traitée différemment ; des séries de longues hachures verticales alternativement vertes et brunes ou de grosses taches sans ordre avec les mêmes couleurs.

– type 2 : représenté par un seul exemplaire, un fragment de fond de coupe à base annulaire.

Un décor de petites taches vertes sur glaçure verdâtre très claire, parsème en se superposant sur des traits bruns, la paroi interne. De minces coulures espacées vertes et brunes ornent la paroi externe (Fig. 6).

Ce procédé appliqué sur une forme typique de la production kairouanaise du Haut Moyen Âge, rappelle les anciennes céramiques abbassides à décor jaspé du IX^e siècle provenant de Samarra (Northedge 1997 : 219).

Le décor géométrique

Le thème géométrique peut être considéré comme la base du décor dans la céramique médiévale de l'Ifriqiya. C'est un élément omniprésent dans toutes les compositions décoratives. La riche variété de motifs qui en découle, constitue ce répertoire abstrait, indéterminable, offrant au céramiste de grandes possibilités de création, voire d'improvisation, tant au niveau du détail qu'au niveau de l'agencement de l'ensemble des sujets. Il s'agit d'une géométrie telle que rendue par un pinceau sans utilisation de la règle ou du compas. La ligne droite, le cercle, le losange et autres unités ne sont jamais ou presque précis. D'ailleurs, cet aspect ne semble pas avoir eu de l'importance pour l'artisan. Le principe de la composition repose, d'une part, sur la répétition et la combinaison des unités et d'autre part, sur une alternance chromatique créant un effet d'ombre et de lumière lequel est intensifié par un jeu arbitraire de tons dû à la cuisson.

D'une manière générale, dans les formes ouvertes le décor est toujours circonscrit par une bande géométrique qui délimite l'espace à peindre. Les motifs plutôt peu élaborés et sans complexité s'y développent avec ou sans un ordre logique.

La bande d'encadrement qui comporte souvent plusieurs cercles concentriques est remplie de motifs répétitifs. On peut citer divers types de tresses, les petits cercles, les petits cercles joints tel un chapelet ou légèrement espacés, les doubles cercles, les demi-cercles, les demi-cercles avec triangles intercalaires, les cœurs emboîtés (Fig. 5 à 8).

La composition est conçue en partant d'une forme précise ou d'une combinaison de formes, l'échiquier, le grand losange central enveloppant d'autres losanges graduellement plus petits, ou les losanges réticulés à l'intérieur d'un cadre, les cercles concentriques entourant une étoile, les tresses, dénotent la présence d'un axe d'organisation (Fig. 5, 8). D'autres compositions se soucient peu de



Fig. 8. Tresses.

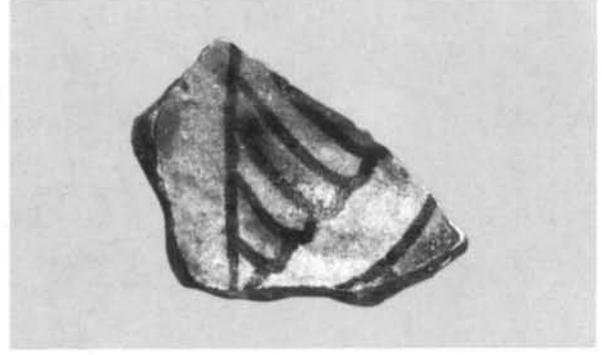


Fig. 9. Feuille lancéolée.

ce critère. Les motifs de remplissage, hachures, points, taches, croisillons, demi-palmettes amplifient le décor et le surchargent. Le style en général redondant, laisse très peu de place au vide.

Le mode de circonscrire le décor par une frise n'est pas sans évoquer les bordures de la mosaïque de pavement en Afrique antique. Tresses, guillochis et autres motifs, réminiscence d'une lointaine tradition esthétique enrichie par l'énorme apport de l'arabesque tant au niveau de l'unité qu'à celui de l'agencement se mêlèrent. Un répertoire et un style propre à la céramique de Kairouan se développèrent. L'expansion politico-militaire fatimide et ziride et la création de nouveaux centres urbains qui s'ensuivit (Mahdia 921, Sabra Mansuriya 947, la Qala des Beni Hammad 1007...) agrandirent considérablement l'aire culturelle ifriqiyenne. A travers la céramique de la Qala par exemple, nous décelons en plein XI^e siècle toute la profondeur de l'empreinte des prototypes kairouanais du IX^e siècle (cf. Fig. 5a, 7, 8 ; Marçais 1913 : pl. XIV) « on a l'impression », s'exclama Marçais, « que ces arabesques sont empruntées à des modèles que l'ouvrier mal préparé n'a pu traduire correctement » (Marçais 1913 : 23).

Le décor végétal

Contrairement au décor géométrique, ce thème est plutôt rare dans la céramique médiévale de l'Ifriqiya. D'ailleurs, faut-il le définir ainsi quand il n'a aucune parenté avec cette profusion de palmettes, de demi-palmettes, de grappes, de feuilles de vigne et autres éléments qui caractérisent tant le décor végétal dans l'art islamique, mais il est vrai, sur des supports plus appropriés tels que le stuc et le marbre.

Le répertoire végétal de la céramique kairouanaise s'avère limité à quelques figures d'une grande simplicité. Des motifs très stylisés sont combinés avec le décor principal – le plus souvent géométrique – ou sont utilisés d'une manière peu voyante pour remplir des vides.

La demi-palmette, peu fréquente, s'alterne avec les hachures dans un décor de damier (Fig. 5e). Elle existe aussi en grand motif se développant en spirale à l'intérieur d'une feuille lancéolée (Fig. 9). Aussi bien Raqqada que Sabra Mansuriya fournissent des exemplaires de tessons comportant un décor comparable (Chabbi 1990 : 103-12-1 ; Ajjabi 1992-1993 : 53-11).

La rosace à quatre pétales inscrite dans un carré est employée dans un registre répétitif (Fig. 10). En fait, ce motif émanant du patrimoine classique, semble avoir bénéficié de l'engouement général des artisans. Les grandes coupes carénées de Raqqada révèlent ces compositions géométrico-végétales ayant pour motif central la rosace à 4, 6 ou 8 pétales (Chabbi 1990 : 13-1, 14-1, 15-1, 16-1, 17-2).

Dans cette cité du dernier quart du IX^e siècle, le décor de la céramique ne traduit en aucune manière les tâtonnements des premiers pas. Bien au contraire, il semble le produit d'une tradition bien ancrée. Cette constatation forme sans doute un élément qui doit entrer en ligne de compte dans le débat sur les débuts de la céramique glaçurée en Ifriqiya.

La parure de carreaux de faïence à reflets métalliques du mihrab de la grande mosquée de Kairouan – réalisée sur l'ordre de l'émir Abu Ibrahim Ahmad (856-863) – a d'une certaine manière, contribué au succès d'un bon nombre de motifs décoratifs. La rosace sous diverses formes figure déjà sur une série de ces carreaux. Il y a lieu aussi de noter que ce motif est une des caractéristiques du décor sculpté sur pierre dans l'architecture aghlabide. Des rosaces inscrites dans un carré ornent la façade de la mosquée des Trois Portes (fondée en 866). G. Marçais précisa que ce motif « se rencontre fréquemment en Afrique dans les carreaux de terre cuite estampée d'époque chrétienne. On trouve même des figures de ce genre sculptées en pierre dans les basiliques » (Marçais 1954 : 54).

La fleur de lys dans une disposition radiale apparaît sur un fragment de coupe carénée à bord épais et à lèvre bi-

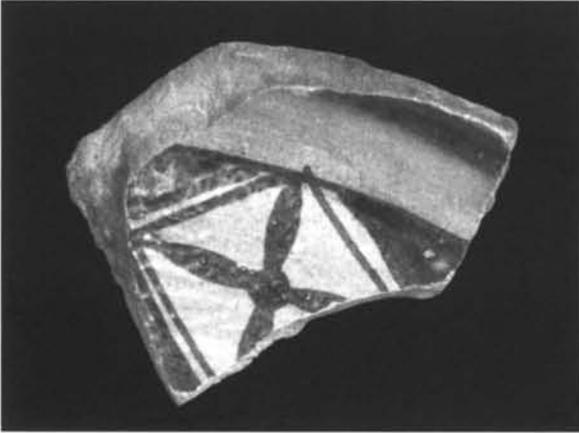


Fig. 10. Rosace à quatre pétales.



Fig. 11. Palmier figurant sur un fond de coupe à base annulaire.

fide (Fig. 3h). Ce motif, peu signalé dans la céramique d'Ifrîqiya, pourrait signifier – comme pour la rosace d'ailleurs – qu'il s'agit d'une transposition en peinture d'un décor appartenant à d'autres supports. Le contexte ornemental aghlabide en fournit de multiples exemples sculptés sur marbre, sur pierre ou sur plâtre. Il figure dans divers endroits de la grande mosquée de Kairouan : sur les panneaux de marbre sculpté du mihrab, sur différentes bases de chapiteaux, sur le minaret etc... (Golvin 1974 : pl. 26, 1,3,5 ; 27, 10 ; 17, 2). Dans la mosaïque de Mahdia, éphémère résurgence de cet art de l'Antiquité, la fleur de lys qui forme un élément important dans la composition du tapis « prend une allure qui la rapproche plus de la sculpture sur pierre ou en stuc ». La facture de ce pavement est jugée comme appartenant à la tradition artistique africaine, l'installation d'un atelier local, provisoire est même envisagée (Ennaïfer 1994 : 316-318). On a affaire, ici, à ce phénomène de transfert d'une technique à une autre.

Dans cette production kairouanaise, il y a aussi des modèles empreints d'une certaine originalité. Sur un fragment de fond de coupe à base annulaire, au décor peint en vert et brun sur fond blanc, un arbre entier, le palmier dattier inscrit dans un cercle forme un motif principal (Fig. 11). Le tronc est traité d'une manière réaliste. Epais et trapu, il se rapproche beaucoup plus du tronc d'olivier. Les palmes, des traits gras se terminant chacun par une boule, sont symétriquement réparties de part et d'autre d'un losange. Elles penchent légèrement vers le sol comme les branches d'un arbre chargé de fruits. Un seul régime de dattes pend du côté gauche du tronc. En somme la partie supérieure est très stylisée. Ce motif forme une partie d'un agencement en compartiments circulaires rappelant celui d'un plat provenant de Kairouan appelé « le plat aux trois lions », daté des Xe-XI^e siècles (Zbiss 1957 : 303-

6 ; Daoulatli 1995 : 84-42). Dans la céramique de Sabra Mansuriya, la palmette munie d'une tige épaisse la faisant ressembler à un arbre au feuillage touffu, s'inscrit également dans une disposition semblable (Ajjabi 1992-1993 : 53-10). Cependant, une représentation figurée du dattier est particulière dans la céramique de l'Ifrîqiya. Elle l'est de même dans le décor architectural qui n'en recèle qu'un unique exemplaire : sur un panneau en pierre sculptée de la façade de la grande mosquée de Kairouan datant de la réédification de 836 par Ziyadat Allah (Lézine 1966 : 14 B, fig. 5). Marçais estima dans son commentaire sur ce panneau qu'en trouverait « sans peine les types romains qui purent servir de modèles aux sculpteurs musulmans du IX^e siècle » (Marçais 1954 : 52).

En effet, la palme et le palmier qui depuis la Haute Antiquité orientale sont chargés de symboles, passèrent dans l'iconographie paléo-chrétienne pour signifier la récompense céleste (Leclercq 1936 : 947-949). Chez le musulman, le dattier est un arbre paradisiaque. Il est mentionné dix-neuf fois dans le Coran souvent en association avec l'olivier, le figuier, le grenadier et les céréales. Il est béni, c'est sous un dattier que se retira la vierge pour mettre au monde le Christ (Viré 1993 : 924).

Ce motif figure aussi dans le répertoire décoratif de la céramique islamique orientale. Une coupe tripode du Musée Iran Bastan à Téhéran, provenant de Suse, comporte un décor de palmier en bleu cobalt sur glaçure stannifère. Elle est attribuée à la production mésopotamienne du IX^e siècle (Soustiel 1985 : 61-40). La ressemblance entre les deux motifs, sans être frappante, mérite notre attention car elle nous autorise ici à évoquer, au même titre peut-être, l'empreinte de l'héritage de l'Afrique byzantine et la diffusion des modèles à travers le monde musulman dans le Haut Moyen Âge.

Le décor animalier

Il y a d'abord cette fameuse et fréquente représentation fort stylisée de l'oiseau, vu de profil, figé – mais pas toujours – campé sur deux pattes longues et grêles ; le corps de forme oblongue, s'étire davantage au niveau de la queue ; laquelle est parfois fourchue. La tête sans traits, surmonte un col éfflanqué légèrement penché vers l'arrière. Cette forme, le plus souvent peinte en brun comme si ce n'était que l'ombre de l'oiseau qui est figurée n'est pas celle d'une sorte d'autruche tel que le suppose Daoulatli (Daoulatli 1994 : 95 ; 1995 : 78-11-12-13), mais serait plutôt celle du paon (Chabbi 1990 : 103) à la queue fermée. Parfois, quelques hachures obliques à la ligne du dos suggèrent les ailes déployées (Chabbi 1990 : 103-11.1 ; *Couleurs de Tunisie* 1994 : 120-58, 125-63).

L'espace au-dessus de l'oiseau et de part et d'autre des pattes, est meublé de petits motifs géométriques. Sur un fragment de coupe (Fig. 12c), le paon, dont seul l'arrière train est conservé, forme un grand motif central inscrit dans un cadre carré. Ses pattes sont flanquées de deux cercles ayant une tache au centre. Sur d'autres exemplaires, il s'inscrit dans un cercle le dos surmonté d'un II en chiffre romain ou dans un losange (Fig. 12a, b, d).

Plusieurs sites et particulièrement Raqqada offrent des parallèles pour ce motif : Raqqada (Chabbi 1990 :

103-11 ; *Couleurs de Tunisie* 1994 : 119-57), Tunis (Zbiss 1957 : 310-11-12), Bulla Regia (*Séville* 1992 : 273), Uchi Maius (Gelichi, Milanese 1997 : 83-38).

La datation généralement admise pour cette céramique « aux oiseaux » est le IX^e siècle (ex. Daoulatli 1994 : fig. 57-58-63). Mais, si on part du contexte historique de la cité de Raqqada d'où provient la majorité des exemplaires connus, le dernier quart du IX^e siècle, début Xe, serait une datation plus appropriée à l'état actuel des recherches. Par ailleurs, l'analyse du matériel livré par des cités plus tardives, fatimides et zirides, nous autoriserait à estimer que ce motif n'a pas perduré au-delà du milieu du Xe siècle.

On a constaté son absence dans la céramique de Mahdia, qui se distingue du reste par des caractéristiques assez particulières (Louhichi 1997). La même constatation s'appliquerait à Sabra Mansuriya, où pourtant, la tradition aghlabide continua et évolua. Le décor animalier de Sabra dégage une grande vivacité affirme H. Ajjabi (Ajjabi 1992-1993 : 11).

Il y a lieu de penser que ce décor stéréotypé est essentiellement aghlabide. De part le fait qu'il n'a pas d'équivalent dans l'Orient islamique de la même époque, il est souvent qualifié, en termes imprécis peut-être, de type berbère. Jenkins, Chabbi, Daoulatli, évoquent successivement le « folk art » (Jenkins 1975 : 94), une ressemblance avec les tissages de Gafsa et du sud en général (Chabbi 1990 : 107) et « un vague et lointain souvenir de l'héritage

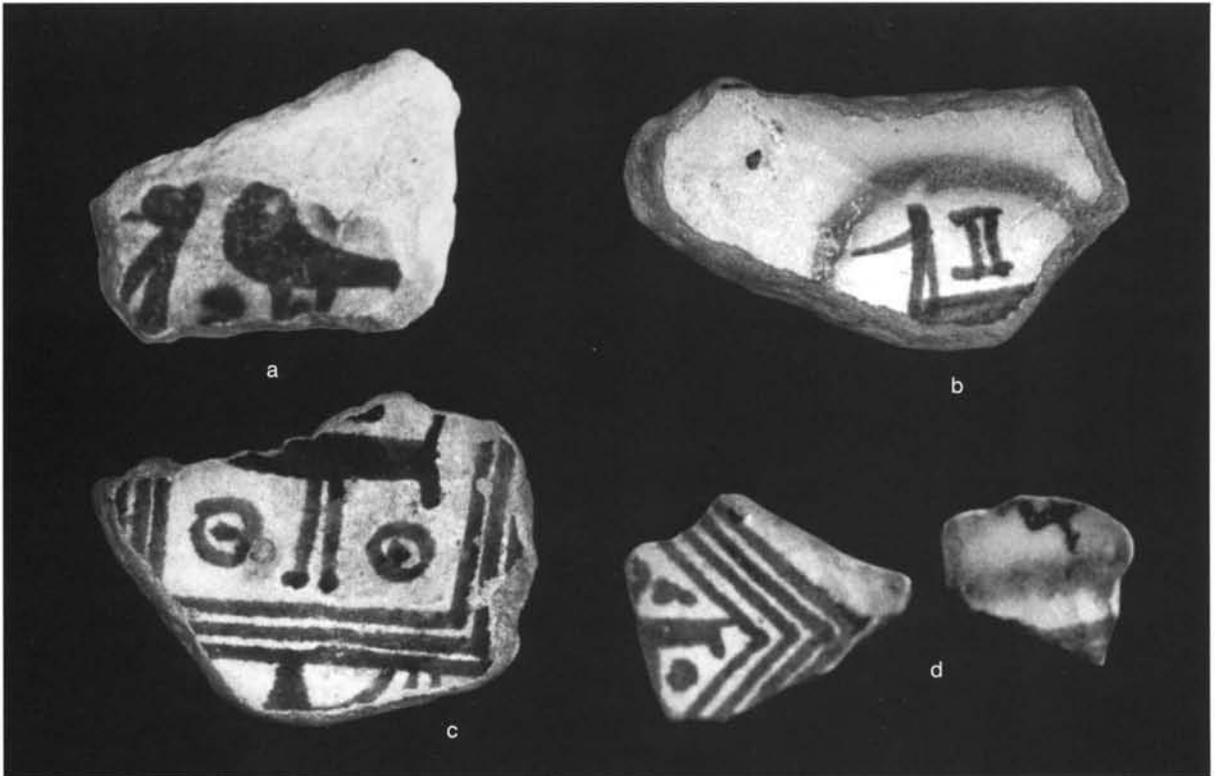


Fig. 12. Oiseaux stylisés.

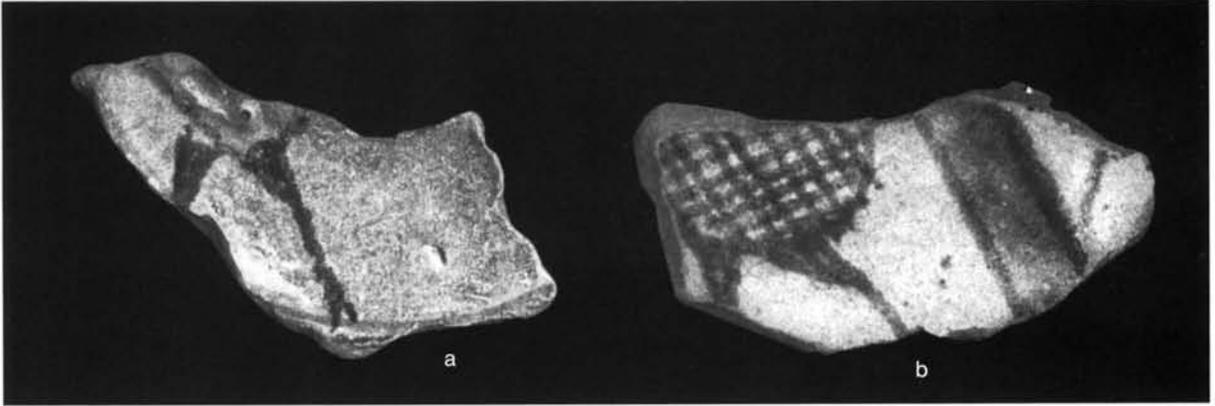


Fig. 13. Atruches.

berbère » (Daoulatti 1994 : 95). Cependant, le paon, ce vieux symbole de résurrection et d'immortalité céleste, réputé encore par la puissance de sa protection contre le mauvais oeil, n'avait probablement pas perdu toute sa valeur emblématique dans l'esprit des hommes de l'Ifriqiya du IX^e siècle. En Afrique, c'était une figure traditionnelle chez les païens qui est passée « aux chrétiens (pour prendre) place dans l'art des catacombes et des églises (et) a continué d'orner, comme par le passé, les tombes et les lampes » (Merlin, Poinssot 1934 : 135).

Le paon stylisé ornant les coupes de céramique aghlabide de Raqqada dériverait de cette iconographie chrétienne archaïque. Citons, mais sans aucune prétention d'exhaustivité, deux références bien déterminées :

- Les paons décorant les dalles tombales en mosaïque de l'église du prêtre Félix (courant IV^e-VI^e siècle) dans la région de Kélibia (Cintas, Duval 1958 : particulièrement pl. XXXI a, tombes n° 4, 17, mosaïque funéraire n° 26).
- Deux paons de part et d'autre d'un canthare sur une mosaïque de pavement d'une église de Bir al-Hfay (entre Kairouan et Gafsa) datée du Ve siècle (Béjaoui 1990 : III).

L'étirement de la queue, la rondeur de la tête, l'élanement du col et parfois l'aigrette (cf. Béjaoui 1990 : III ; Chabbi 1990 : 103-11-2) caractérisant le paon des mosaïques chrétiennes, rappellent irrésistiblement notre motif.

Le sobre paon aghlabide, inséré de différentes manières dans des compositions décoratives abstraites, ne traduit aucun lien avec le sens hiératique d'antan. C'est une parfaite adaptation au nouvel art de l'Islam.

Plus tard, le décor relatif aux volatiles se diversifia : l'autruche ? (Fig. 13), le palmipède (Fig. 14), l'oiseau de proie (Fig. 15) firent leur entrée dans le répertoire. Le dessin s'approche de la nature mais sans compromettre totalement la touche stylisée. Le sujet se détachant nettement en vert et brun sur fond blanc et rarement sur fond jaune ou verdâtre, constitue l'élément principal dans l'organisation spatiale des unités décoratives. Il occupe le centre du sup-



Fig. 14. Palmipèdes.

port. Le corps rempli de croisillons, il est mis en évidence par un encadrement circulaire, quadrilatéral ou polygonal.

L'allure de l'oiseau suggère à présent le mouvement et même l'action. L'oie ? dodue (Fig. 14b) semble se mouvoir avec lenteur au contraire de l'autruche, qui court avec prestesse. Quant au rapace, on le voit en vol, ses serres agrippant une proie ?, un objet ?, qu'il fixe d'un regard perçant avec un oeil démesurément grand. La patte de l'animal étant enserrée par un anneau ; s'agit-il alors d'une scène de chasse à l'oiseau de proie (Fig. 15) ?

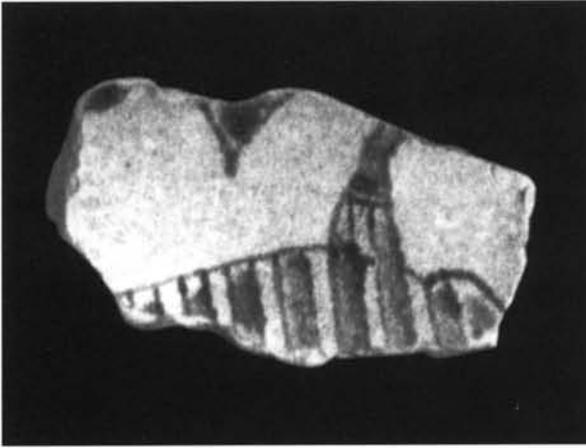


Fig. 15. Oiseau de proie.



Fig. 16. Lièvre.

D'autres animaux ayant trait au gibier ou à la monture ont également formé des sujets de décor pour le céramiste kairouanais.

Le lièvre, la poitrine bombée, la queue recourbée, le corps tendu, semble effectuer une course très rapide (Fig. 16). La gazelle (Fig. 17) inscrite dans un médaillon, représentée les pattes avant levées vers la poitrine, les oreilles penchées vers l'arrière, le dos ramassé, donne l'impression de gambader allègrement. Sur le fragment (Fig. 18) on a la tête d'un cheval peinte de profil, en jaune moutarde, aux traits et contours en brun sur fond blanc, placée au-dessus d'une rosace aux pétales alternativement vertes et jaunes. La gourmette cernant les mâchoires, le faisceau de poils ornant le front et surtout l'œil exprimant la langue, revêtissent cette figure d'une certaine qualité plastique. Relevons ici l'absence de croisillons de remplissage.

Avec les tessons (Fig. 19, 20) on distingue le cou et la bosse d'un chameau ? et les pattes d'un cheval ?

Tous ces éléments fournissent la preuve de l'existence d'une tendance naturaliste dans l'art de la céramique d'Ifriqiya. Est-elle l'expression d'une influence de l'Égypte fatimide ?

Une tendance davantage confirmée par l'introduction de l'homme en tant que sujet de décor, ce bras gracile, cette main aux longs doigts fluets, et ce pan de tunique à rayures verticales ? sont ceux d'un personnage féminin (Fig. 21). La trichromie, vert clair et brun sur fond blanc est très fine. Deux plats de Sabra au décor vert et brun sur fond jaune datés d'après le contexte historique de cette cité du Xe siècle, représentent chacun une dame portant un costume à rayures (Ajjabi 1992-1993 : 58-26 ; Daoulatli 1995 : 85-38-39). D'ailleurs, c'est particulièrement Sabra Mansuriya qui a fourni les quelques exemplaires ifriqiyens de céramiques à décor figuratif. Cette même cité qui livra lors des fouilles qui y ont été entreprises dans les



Fig. 17. Gazelle.



Fig. 18. Tête de cheval.

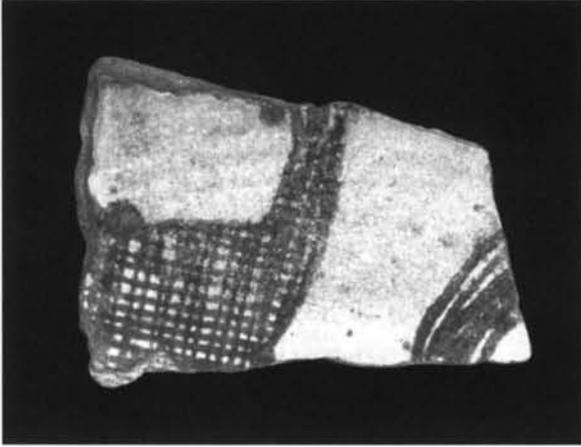


Fig. 19. Chameau ?



Fig. 20. Cheval ?

années soixante-dix, des têtes féminines et masculines en stuc portant des traces de polychromie (Ajjabi 1988 : 83). Tout porte à croire que le contexte était pendant la deuxième moitié du Xe siècle et la première moitié du XI^e siècle favorable à une création artistique libre. Mais les martelages constatés sur ces portraits en disent long sur la réaction sunnite qui s'ensuivit. Rappelons ici le problème de la chronologie de Sabra : la distinction entre les deux périodes fatimide et ziride auxquelles il faut ajouter la période où la ville cessa d'être une capitale. « La découverte de six moments d'occupation successifs ne nous permet plus de souscrire à l'image d'une vie éphémère du site. Les fondations affectant le site de Sabra ont survécu à la décadence de l'officielle al-Mansuriya. » (Terrasse 1976 : 592).

La comparaison avec la céramique de la Qala s'impose encore d'une manière significative. On y rencontre la faune décrite ici, à l'exception du paon stylisé « l'homme, les quadrupèdes, les oiseaux et peut-être les poissons y figurent à la fois » (Marçais 1913 : 24). La tradition ifriqiyenne du Haut Moyen Age se poursuivait à la Qala au moment où Kairouan et Sabra s'acheminèrent vers une grave phase de déclin à la suite de l'invasion hilalienne.

Le décor épigraphique

Un certain nombre de tessons confirme l'importance du thème « al-mulk » ou « al mulk lillah » (Fig. 22).

L'écriture de type coufique, est tracée en brun sur fond jaune ou blanc, le vert varie du vert bouteille au vert clair tirant sur le turquoise.

Pour ce motif qui a déjà fait l'objet de plusieurs commentaires (Chabbi 1990 : 106 ; Daoulatli 1994 : 96 ; 1995 : 73 ; Roselló Borday 1995 : 106 ; Louhichi 1998 : 112-113), nous pouvons ajouter une remarque :

– A travers presque tous les exemplaires ifriqiyens, nous

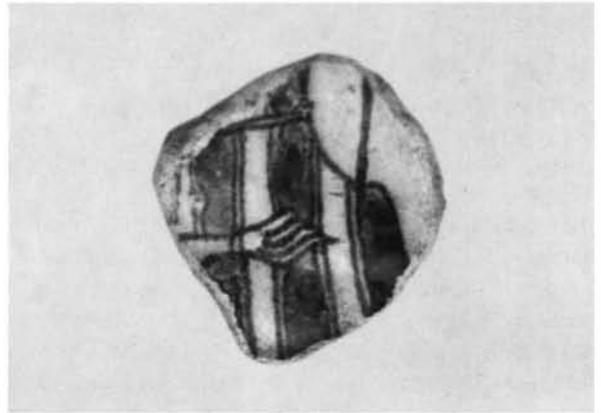


Fig. 21. Personnage féminin vêtu d'une tunique ?



Fig. 22. Décor épigraphique : coufique.

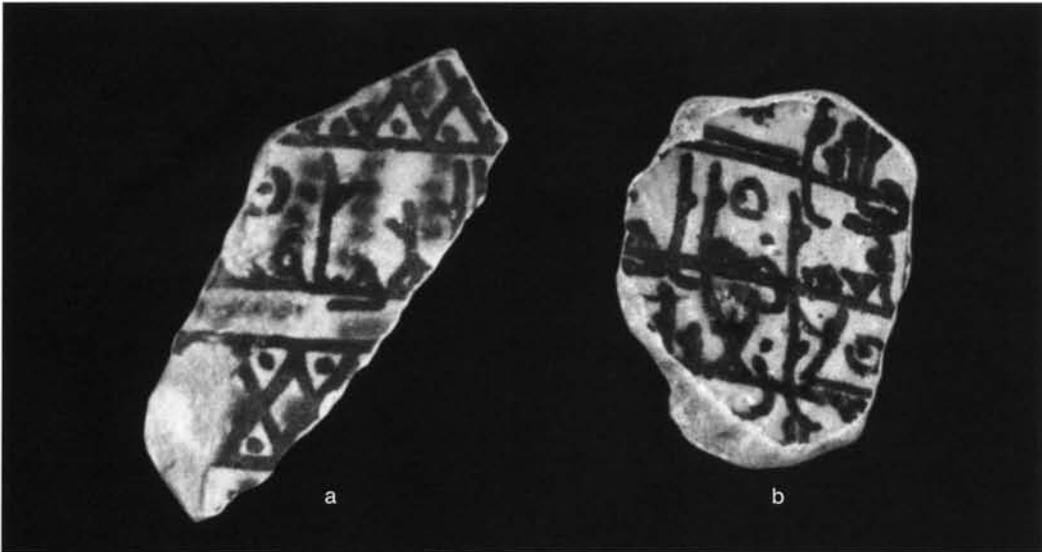


Fig. 23. Décor épigraphique : coufique.

constatons la persistance du même modèle d'écriture. Le alif et le lam se terminant ou non par un biseau, sont agrémentés vers le haut des hampes ou juste au milieu, d'un petit trait oblique en guise de fleuron et par souci d'équilibre décoratif, le kaf est enrichi d'une branche montante garnie d'un fleuron également. Si nous admettons l'influence de l'épigraphie monumentale sur les artisans, il conviendra de préciser qu'en Ifriqiya, le coufique fleuri apparaît à partir du Xe siècle (Marçais 1954 : 112). Il y aurait donc lieu de reconsidérer les datations attribuées à ce type de décor.

Les tessons (Fig. 23) permettent de constater que le décor épigraphique ne se limitait pas à une simple formule. Sur le fragment de paroi de coupe (Fig. 23a), le décor en vert et brun sur fond jaune moutarde, est composé d'une frise épigraphique entre deux bandes losangées. L'écriture est identique à celle stéréotypée de « al-mulk ». Le sujet de l'inscription serait à caractère religieux d'après cette infime partie conservée où on peut lire les dernières lettres de « Allah ».

L'inscription du fragment de coupe à base annulaire (Fig. 23b) s'étalant au moins sur trois lignes, est tracée en brun sur fond jaune. Notons ici que le sujet n'a, semble-t-il, aucun rapport avec le sens religieux si on retient la lecture « ushaq » (les amoureux) pour le premier mot de la deuxième ligne. Le type d'écriture appartient à un coufique fleuri différent du précédent : les fleurons sont mieux marqués, les alif et lam sont prolongés dans la partie inférieure par une queue légèrement incurvée et les vides entre les lettres sont par endroits (2e et 3e lignes) meublés de petites boucles.

Les alif et lam biseautés et entrecroisés du fragment de

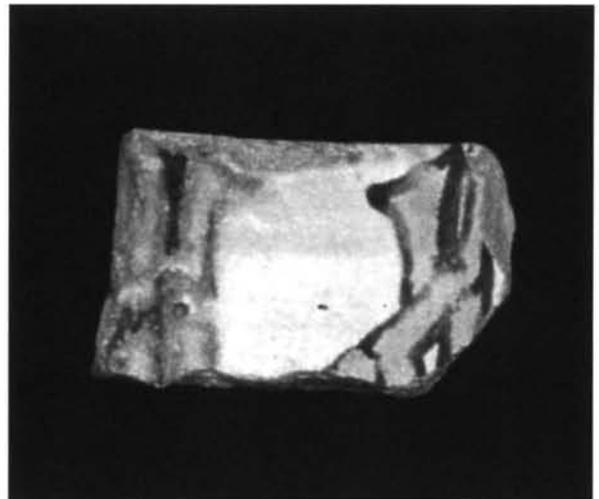


Fig. 24. Décor épigraphique : alif et lam entrecroisés.

bord de coupe (Fig. 24) nous renvoient à un coufique considéré caractéristique de l'épigraphie ziride du XIe siècle (Marçais 1954 : 113). La combinaison des couleurs vert clair, jaune et brun sur fond blanc se démarque aussi de la trichromie habituelle.

CONCLUSION

Ce lot de tessons de céramique de Sousse révèle des aspects encore inexplorés du répertoire ifriqiyen dans le Haut Moyen Age. Les grandes caractéristiques dégagées

à travers l'étude des formes et des décors, permettent de percevoir une évolution qui se traduit par une diversification de la panoplie des ustensiles et des thèmes décoratifs. Une évolution dont le processus demeure, par insuffisance de données archéologiques, mal défini. Nonobstant cet état des connaissances, nous pouvons faire les constatations suivantes :

– Le plat à marli et la coupe carénée correspondraient aux formes les plus archaïques de la production vert et brun kairouanaise. Leur plausible ascendance romaine d'Afrique et les recoupements avec le matériel de Tahert abondent particulièrement dans ce sens. Toutes les deux disparaissent progressivement du répertoire, la première d'abord vers le milieu du Xe siècle, suivie de la deuxième sous sa forme la plus classique, c'est-à-dire celle à lèvres bifides et à bord dentelé ou non. Mais il faut signaler que la coupe carénée persiste jusqu'au XII^e siècle avec d'importantes modifications : une lèvre épaissie et une paroi aux contours légèrement incurvés de part et d'autre d'une carène moins marquée (Louhichi 1998 : 116-9).

– Les autres formes ouvertes, écuelles et jattes semblent être des produits des Xe-XI^e siècles d'après les comparaisons avec Carthage et surtout Mahdia.

– La fourchette chronologique, Xe-XI^e siècles, s'applique également par manque de données aux formes fermées.

– Au niveau du décor, cette céramique apparaît dans une première phase, du début de la période aghlabide jusqu'au début du Xe siècle, comme le résultat d'une composition où se mêlent l'apport abbasside et la tradition artistique locale. Nous pensons particulièrement à la mosaïque et à l'iconographie chrétienne dans lesquelles le céramiste kairouanais semble avoir puisé un bon nombre de motifs tels que la tresse, le guillochis, la rosace, la fleur de lys, le paon etc... Des motifs qu'il adapta à la technique de la peinture sur glaçure et à la représentation stylisée.

Durant la période fatimide et la première période ziride, c'est-à-dire celle qui prend fin en 1057 avec l'effondrement de Kairouan à la suite de l'invasion hilalienne, on note d'après des vestiges de l'art officiel de Sabra ou de Mahdia un assouplissement de la position concernant l'interdiction des images. L'épigraphie coufique et les décors animés à figuration naturaliste qui caractérisent cette deuxième phase, sont la manifestation d'une assimilation témoignant d'une orientaliation prononcée des expressions esthétiques. L'écho de l'héritage préislamique de l'Ifriqiya devenait, alors, de moins en moins perceptible.

BIBLIOGRAPHIE

Ajjabi 1988 : AJJABI (H.). – Sabra Mansuriya (en arabe), *Bulletin des travaux de l'Institut National d'Archéologie et d'Art*, n° 2, Oct-Déc., Tunis 1988, 90-79.

Ajjabi 1992-1993 : AJJABI (H.). – La céramique de Sabra Mansuriya (en arabe), *Africa* XI-XII (1992-1993), 7-81.

Béjaoui 1990 : BÉJAOUÏ (F.). – Une nouvelle découverte d'époque chrétienne en Tunisie, in: *L'Africa romana, Atti dell'VIII convegno di studio cagliari, 14-16 Dicembre 1990* (a cura di A. Mastino), 1990, 299-303.

Chabbi 1990 : CHABBI (M.). – La céramique de Raqqada (en arabe), *Funun*, N° spécial, Août 1987, Ministère de la Culture, Tunis 1990, 97-107.

Cintas, Duval 1958 : CINTAS (J.), DUVAL (N.). – L'église du prêtre Félix (région de Kélibia) Karthago, *Revue d'Archéologie Africaine* IX (1958), 157-265.

Couleurs de Tunisie 1994 : *Couleurs de Tunisie : 25 siècles de céramique*, Catalogue collectif, exposition, Paris, IMA, Toulouse, Musée des Augustins 1995, Paris 1994.

D'Angelo 1972 : D'ANGELO (F.). – Ricenti ritrovamenti di ceramiche a Palermo, *Faenza Bollettino del Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza*, Annata LVIII (1972), 2, 27-35.

Daoulatli 1994 : DAOULATLI (A.). – Le IX^e siècle : Le jaune de Raqqada, in: *Couleurs de Tunisie* 1994, 95-96.

Daoulatli 1995 : DAOULATLI (A.). – La production vert et brun en Tunisie du IX^e au XIII^e siècle, étude historique et stylistique, in : *Le vert et le brun, de Kairouan à Avignon, céramique du Xe au XVe siècle*, Réunion des musées nationaux - Musées de Marseille, Marseille 1995, 69-89.

Ennaïfer 1994 : ENNAÏFER (M.). – La mosaïque africaine à la fin de l'antiquité et au début de l'époque médiévale, *JRA*, Suppl. series 9, 1, *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics*, 1994, 307-318.

Gelichi, Milanese 1997 : GELICHI (S.), MILANESE (M.). – Uchi Maius: La cittadella e il foro. Rapparto preliminare sulla campagna di scavo 1995, in: *Uchi Maius I* (a cura di M. Khanoussi, A. Mastino), Democratia Sarda, Sassari 1997, 49-94.

Golvin 1974 : GOLVIN (L.). – *Essai sur l'architecture religieuse musulmane* 3 (éd. C. Klincksieck), Paris 1974.

Hayes 1972 : HAYES (J.W.). – *Late Roman Pottery*, London 1972.

Jenkins 1975 : JENKINS (M.). – Western Islamic Influences on Fatimid Egyptian Iconography, *KuOr* 1/2 (1975), 91-107.

Leclercq 1936 : LÉCLERCQ (H.). – Palme, palmier, *DACL* CXL-CXLI, Paris 1936, 947-961.

Lézine 1966 : LEZINE (A.). – *Architecture de l'Ifriqiya : Recherches sur les monuments aghlabides*, librairie C. Klincksieck, France 1966.

Louhichi 1997 : LOUHICHI (A.). – La céramique fatimide et ziride de Mahdia d'après les fouilles de Qasr al-Qaim, in : *AIECM2* VI, 301-310.

Louhichi 1998 : LOUHICHI (A.). – La céramique islamique de Dougga, *Africa* XVI (1998), 109-127.

Marçais 1913 : MARÇAIS (G.). – *Les poteries et faïences de la Qal'a des Beni Hammad (XI^e s.)*. Contribution à l'étude de la céramique musulmane (éd. D. Brabam), Constantine 1913.

Marçais 1954 : MARÇAIS (G.). – *L'architecture musulmane d'Occident : Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile*, Paris 1954.

Merlin, Poinssot 1934 : MERLIN (A.), POINSSOT (L.). – Deux mosaïques de Tunisie à sujets prophylactiques (Musée du Bardo), *Fondation Eugène Piot. Monuments et mémoires* 34 (1934), 129-176.

Mokrani 1997 : MOKRANI (M.A.). – A propos de céramiques trouvées sur le site de Tagdempt-Tahert lors des fouilles de 1958-1959, in : *AIECM2* VI, 277-290.

Northedge 1997 : NORTHEDGE (A.). – Les origines de la céra-

mique à glaçure polychrome dans le monde islamique, in : *AIECM2* VI, 213-223.

Roselló Bordoy 1995 : ROSELLÓ BORDOY (G.). – La céramique verte et brune en al-Andalus du Xe au XIIIe siècle, in : *Le vert et le brun, de Kairouan à Avignon, céramique du Xe au XVe siècle*, Réunion des musées nationaux, Musées de Marseille, Marseille 1995, 105-117.

Séville 1992 : *Tunisie, terre de rencontres et de civilisation*, Catalogue de l'exposition archéologique, Séville mai-octobre 1992, A.N.P, I.N.A.A., Tunis 1992.

Soustiel 1985 : SOUSTIEL (J.). – *La céramique islamique*, Frbourg 1985.

Terrasse 1976 : TERRASSE (M.). – *Recherches archéologiques d'époque islamique en Afrique du Nord*, Académie des inscriptions et belles-lettres, Nov.-Déc. 1976, Paris 1977, 590-611.

Viré 1993 : VIRÉ (F.). – article Nakhl, *Encyclopédie de l'Islam*, nouv. éd., VII, 1993, 923-925.

Vitelli 1981 : VITELLI (G.). – *Islamic Carthage, the Archaeological, Historical and Ceramic Evidence*, Dossier 2 CEDAC, Tunis 1981.

Zbiss 1957 : ZBISS (M.). – Les sujets animés dans le décor musulman d'Ifriqiyah (Tunisie), in : *Actes du soixante-dix-neuvième congrès national des sociétés savantes*, Alger 1954, section d'Archéologie, Paris 1957, 297-325.