Société Française d'Etude de la Céramique Orientale
Oriental Ceramic Society of France
Musée Cernuschi, 77 Avenue de Versailles, 75016 Paris. Tél. : 33 (0)1 55 74 61 30 – Fax : 33 (0)1 42 24 91 19

LA LETTRE SFECO

Janvier 2004 **N° 9**

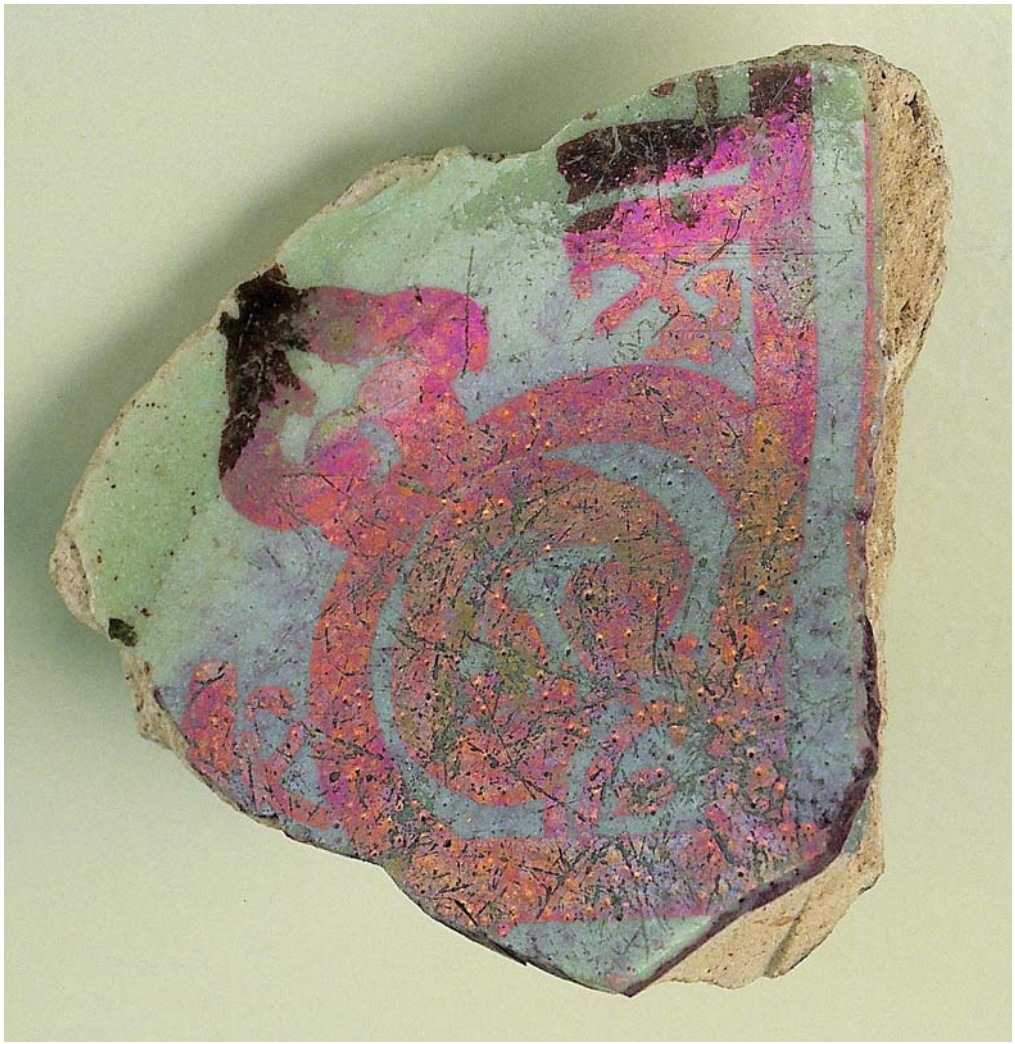


Photo © L. Médard / CNRS-Photothèque

Fouilles de Fostat, ~12ème siècle

Chers adhérents

A l'occasion de la première Lettre de cette nouvelle année, permettez-moi de vous renouvelez les vœux déjà offerts dans mes courriers de décembre. J'espère que vous apprécierez cette publication consacrée à des approches plutôt techniques de la céramique. Je tiens à remercier ici encore Philippe Colomban qui en assure la réalisation tout comme celle du *Taoc*i dont le numéro 3 *« Grès et raku du Japon »* vient de sortir et est comme ont pu le constater plusieurs d'entre vous, très réussi.

L'année s'annonce riche en évènements : conférences, escapades (Bruxelles le 13 février, Port-Louis fin septembre) et, peut-être, un voyage à Istanbul fin mai-début juin. Je vous rappelle que l'organisation de tels déplacements nécessite de connaître longtemps à l'avance et de façon ferme le nombre de participants. Outre leur intérêt scientifique, ces voyages, au cours desquels nous découvrons expositions, collections publiques ou privées, la plupart du temps en présence du conservateur ou du commissaire, ont celui de créer entre les participants des liens de sympathie et des complicités amicales.

Les 2- et 27 novembre aura lieu au Musée Guimet le 4ème colloque international organisé par la SFECO. Il a pour titre « Chine-Méditérranée : routes et échanges de la céramique jusqu'au XVIème siècle ». J'espère vous y voir nombreux.

La SFECO est votre association, et je serais heureuse que vous nous fassiez des suggestions.

Marthe Bernus-Taylor
Présidente

Je me joins à notre Présidente pour présenter à tous nos adhérents mes vœux les meilleurs pour 2004.

Avec cette lettre nous poursuivons l'étude des céramiques à lustre métallique abordée dans la Lettre n°7. Madame *Marthe Bernus-Taylor* nous résume l'histoire et l'évolution stylistique de ces fascinantes productions, depuis leur naissance au Moyen-Orient abbasside jusqu'aux dernières productions du XIXème siècle, de l'Andalousie à l'Iran. Le rôle de l'étain dans les émaux fait l'objet de la note suivante : les récentes méthodes d'analyses montrent que la présence d'étain (Sn) n'est pas synonyme d'opacification et que l'histoire de la naissance de la « faïence » reste à faire.

Le numéro 3 de notre revue Taoci vient de paraître. Il a pour thème les « Grès et raku du Japon », sujet de notre dernier colloque. Au travers de leurs différentes contributions, les conférenciers nous ont fait mieux connaître la technique, l'histoire mais aussi l'esthétique et la philosophie associées à ce dialogue entre l'idée de nature et création. *Andoche Praudel* nous propose dans cette Lettre une traduction de la préface de *Tetsura Degawa,* au catalogue de l'exposition « Clay Work» qui se tient actuellement au Musée national d'Osaka. Dans cette préface *T. Degawa* s'interroge sur l'histoire de la Céramique, entre poterie et sculpture et poursuit ainsi le débat sur les origines des différentes voies d' « *œuvre de terre* ».

Philippe Colomban

Sommaire

		Page
Avant-Propos	*Marthe Bernus-Taylor et Philippe Colomban*	2
I. Notes		
. Brève histoire de la céramique lustrée dans le monde islamique	*Marthe Bernus-Taylor*	5
. Un émail à l'étain ne fait pas de la faïence !	*Philippe Colomban*	22
. « Clay work », un développement autonome de l'art de terre	*Tetsuro Degawa (trad A. Praudel)*	31
II. Les céramiques et le marché de l'art		
. Tessons Islamiques à décor lustré (9-12ème siècles)	*Marie-Christine David*	41
III. Calendrier des Expositions et Ventes		44
IV. Publications		45
V. Librairies spécialisées		46
VI. Sociétés de céramiques orientales		47

APPEL A NOS MEMBRES

Dans la future présentation du musée Cernuschi, la conservation aimerait présenter, à coté des différents types de céramiques, des tessons montrant sur leur tranche la texture de la matière.

Les collections, hélas, ne comportent qu'un tiers environ des échantillons nécessaires. Nous serions très reconnaissants aux éventuels généreux donateurs qui pourraient nous permettre de faire figurer au Musée des Arts de l'Asie de la Ville de Paris, les fours ou les types suivants :

- ***Cizhou***
- ***Jun du Nord***
- ***Yaozhou (céladon du Nord)***
- ***Jun du Sud***
- ***Qingbai***

I. NOTES

Brève histoire de la Céramique lustrée dans le monde islamique

La céramique occupe, dans l'art islamique, une place essentielle.
Elle est, comme dans beaucoup d'autres civilisations, utilisée à des fins diverses : matériel hydraulique (canalisations, godets et jarres de norias), matériel de potier (disques de tours, bâtons d'enfournement, moules, cachets à estamper), vaisselle et carreaux de revêtement.
Toutefois, c'est dans l'utilisation de la glaçure que réside l'apport essentiel des potiers orientaux.

La céramique non glacée est de loin la plus répandue. Elle peut être simple, mais aussi d'un extraordinaire raffinement, agrémentée de décors incisés, gravés, champlevés, peignés, imprimés, estampés, rapportés, ajourés, moulés, plusieurs de ces procédés entrant souvent dans l'ornementation d'un même objet.

Toutefois, c'est dans l'utilisation de la glaçure que réside l'apport essentiel des potiers orientaux. Non que celle-ci fut ignorée aux époques antérieures. Sans vouloir parler des productions extrême-orientales, chacun a en mémoire celles de l'Egypte et de la Mésopotamie antiques, à pâte siliceuse, improprement appelées "faïences" et réalisées selon une technique particulière autrefois mise en lumière par *Charles Kiefer*, Directeur technique de la Manufacture de Sèvres. Dans les siècles précédant l'arrivée de l'Islam (VIIème siècle) et dans les régions qu'il soumis en quelques années – pays de la Méditerranée orientale et Moyen-Orient -, la céramique glacée à pâte argileuse était connue, mais elle était monochrome et ne présentait pas de grandes variétés de couleur : gris-verdâtre et plombeuse dans les anciennes provinces romaines, posée sur de petites pièces à décor moulé, bleu turquoise, parfois aussi brune presque noire et alcaline, dans les régions parthes puis sassanides.

Les potiers musulmans continuèrent d'utiliser ces deux types de glaçures, plombeuse et alcaline, colorées ou non et posées presque toujours sur un engobe. S'ils choisirent de préférence la monochromie pour des objets utilitaires – jarres, lampes à huile par ex. – ou comme parti décoratif – sur des objets à décor moulé entre autres -, très vite toutefois ils privilégièrent les effets de polychromie, probablement sous l'influence des productions chinoises transportées par les caravanes des Routes de la soie.

Dans la deuxième moitié du IXème siècle, les artisans mésopotamiens, oeuvrant pour une clientèle aisée au cœur même de l'immense empire *'abbâsside* dont la capitale était Baghdâd, rivalisèrent d'invention et mirent au point une technique appelée à un grand avenir et qui fut bien plus tard transmise à l'Europe : *la faïence*. La faïence (le nom vient de la ville de Faenza, dont les productions furent célébres à la Renaissance) désigne une pâte argileuse recouverte d'une glaçure plombeuse, colorée ou non, opacifiée à l'étain, sur laquelle peut être peint un décor. L'objet, la glaçure et le décor sont cuits en une seule fois, en atmosphère oxydante. Les pièces trouvées sur les sites archéologiques du IX-Xème siècles ne sont pas tous *stricto sensu* de la faïence, la glaçure étant

tantôt alcaline, tantôt plombeuse. Les analyses en Laboratoire ont montré que cette dernière adhère mieux à la pâte. Elles ont révélé aussi que seule parfois la face la plus visible de l'objet offre une glaçure opacifiée. La raison en est sans doute le coût élevé de l'étain, qu'il fallait aller chercher jusqu'en Espagne ou à Ceylan. Parfois l'opacification n'est qu'apparente.

Parmi les décors sur glaçure, deux étaient semble-t-il exclusivement réservés à des productions de luxe, réalisées dans des ateliers édifiés dans le voisinage des résidences du souverain. Le premier est celui peint avec du bleu de cobalt, auquel est parfois adjoint du vert émeraude. Le second, complexe, promu à un immense avenir, et qui resta toujours un secret d'atelier, est le lustre métallique. Si le décor au bleu de cobalt peut s'interpréter une fois encore comme le résultat d'une influence de la Chine des *T'ang*, il n'en va pas de même pour le décor lustré, qui est une réelle innovation.

Technique de fabrication

Ce procédé fut d'abord expérimenté sur le verre, comme en témoignent la belle coupe au nom d'un gouverneur *'abbâsside* au pouvoir en Egypte durant la seule année 773 (le Caire, musée d'Art Islamique) et d'autres verres syriens datés du début du IX*ème* siècle. Il a parfois été considéré comme une tentative pour pallier les interdits mentionnés dans les *Hadith* (*Sunna*, "Dits et gestes du Prophète", livre qui complète le Coran) concernant l'usage profane des vaisselles d'or et d'argent. La technique en fut totalement ignorée dans certaines régions aux productions de céramique pourtant importantes, comme le *Khurâsân* et la Transoxiane.

Le lustre est une mince pellicule de métal obtenue par réduction d'oxydes déposés sur une pièce déjâ glacée et cuite. Il se fait donc en deux temps. Au cours de la première cuisson, en atmosphère oxydante (entre 900º et 1000º) sont cuites la pièce et sa glaçure. Après refroidissement, le décor est peint avec des oxydes facilement réductibles (de cuivre ou d'argent) préalablement broyés, mélangés dans des proportions variables selon la nuance recherchée et chauffés avec du soufre puis mêlé à de l'ocre pour homogénéiser le tout et dilué avec du vinaigre. Au cours de la deuxième cuisson, à l'abri des flammes directes et à une température comprise entre 600 et 700˚C, la glaçure se ramollit légèrement. On réduit alors le tirage et on jette dans le foyer des matières fumigènes. Le manque d'oxygène permet la réduction des oxydes en fines lamelles de métal pur de différentes épaisseurs, qui s'incorporent à la surface de la pièce. Après un lent refroidissement, celle-ci est frottée avec un chiffon pour débarrasser les résidus du mélange et le décor apparaît avec des reflets variables en fonction des quantités relatives d'oxydes, de la composition de la glaçure et de la température de cuisson.

En 1301, une historien de la cour *îl-khânide* de Tabrîz, *Abû'l Qasim*, membre de la célèbre famille *Abû Tahir* qui pendant au moins quatre générations avant lui domina la production des céramiques de *Kâshân*, rédigea entre autres oeuvres un traité consacré à l'art de la céramique, qu'il considère comme une sorte d'alchimie. Il donne les recettes des pâtes – siliceuses à l'époque –, de la fabrication des objets, de la composition des glaçures, de celle des décors et un particulier du lustre. Ses indications, testées en laboratoire, se sont avérées exactes. Mais en ce qui concerne le lustre, jusqu'à très récemment, les moyens techniques n'étaient pas suffisamment perfectionnés pour prélever seulement la mince pellicule de métal.

La céramique lustrée est présente dans beaucoup de pays musulmans et son évolution subit bien évidemment, dans les formes et les décors, l'influence des modes en cours.

La Mésopotamie, 2e moitié du IXème – début du Xème siècle

Dans le seconde moitié du IXème siècle en Mésopotamie, deux types de décor lustré coexistent : le lustre polychrome et le lustre monochrome. La polychromie se limite à différents tons de brun, de jaune, de vert et même de rouge ; elle représente une prouesse technique qui fut sans doute cause de son caractère éphémère. Les motifs, tapissant comme presque toujours dans l'art islamique, sont le plus souvent non-figuratifs ; floraux et géométriques, ils sont le plus souvent compartimentés et jouent parfois avec le contraste entre des éléments angulaires et statiques – damiers par ex. — et d'autres, vibrants, comme de fines branches feuillues *(Fig. 1*). Le même procédé se retrouve sur le verre à la même époque. Chaque fraction de motif est traitée de façon spécifique. Hachures, ocelles, damiers, effets de guillochage animent les surfaces et accentuent par leur juxtaposition l'impression de vibration lumineuse produite par le reflet du métal. Ce décor se rencontre essentiellement sur des coupes de tailles et de formes diverses, mais aussi sur des carreaux de revêtement, comme en témoignent certains exemples trouvés dans le *Dâr al-Khalîfa* à Sâmarrâ et ceux du *mihrâb* de la Grande mosquée de Kairouan, importés, dit-on de Baghdâd (*Fig. 2*). Plus facile à réaliser, le lustre monochrome supplanta très vite – début Xe siècle ? – et définitivement le lustre polychrome. Les décors sont le plus souvent figuratifs. Si les personnages sont très schématiques, les animaux, dessinés avec adresse, s'inscrivent parfaitement dans le cadre circulaire de la coupe, en un jeu habile de courbes et de contre–courbes (*Fig. 3*). Un mince liseré en réserve cerne les motifs, les fonds sont meublés d'ocelles ou de mouchetures, les marlis sont bordés d'un ruban lisse ou festonné. Jusqu'au XIème siècle environ, tant en Mésopotamie, en Egypte qu'en Iran, le revers des pièces s'orne de cercles enfermant des traits et des points différemment combinés, dans lesquels ou a parfois voulu voir des marques d'ateliers.

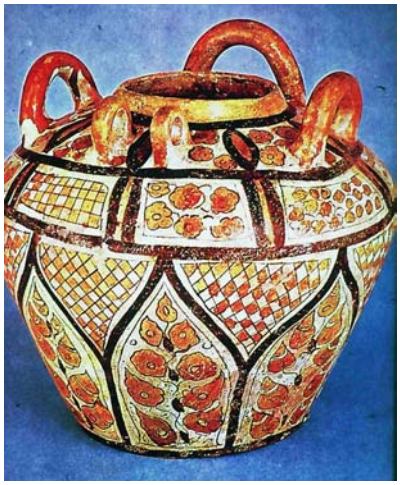


Fig. 1: *Jarre à décor de damiers et de branches, Mésopotamie, fin IXème siècle (Oriental Institute Chicago)*

Fig. 2 : *Carreaux de la mosquée de Kairouan, Tunisie (photo thèse O. Bobin)*

Egypte, milieu du IX*ème* – fin du XII*ème* siècle

La mode lancée dans l'entourage du calife *'abbâsside* gagna l'Egypte, en particulier durant le règne bref (868-905) de la dynastie *tûlûnide*, qui se voulait rivale de celle de *Baghdâd* et *Sâmarrâ*. Il semble bien que les objets lustrés découverts dans les couches archéologiques de cette époque n'aient pas tous été des importations (cf. *Rudolph Schnyder*).

Fig. 3 : *Coupe à l'antilope, Mésopotamie ou Iran, X*ème* siècle (Ham, Keir coll.).*

Fig. 4 : *Plat à l'aigle héraldique, signé Muslim, Egypte, début XI*ème* siècle (New-York, Metropolitan Museum of Art).*

Conquise en 969 par les *Fâtimides*, qui fondèrent la ville du Caire, l'Egypte connut jusqu'en 1171 une civilisation particulièrement brillante, dont témoignent les productions de luxe, en particulier la céramique lustrée, très abondante. Si la majorité des décors s'enlèvent sur un fond blanc-crème, il existe cependant aussi des pièces à fond turquoise, bleu et, plus rarement, vert et mauve. Même en l'absence de pièces datées, il est possible de distinguer une évolution dans la production de ces deux siècles. Au début de la période, les objets, toujours à pâte argileuse, présentent un décor essentiellement animalier et figuratif, traité encore dans le style des oeuvres mésopotamiennes : mince liseré cernant les motifs, fonds meublés de cartouches tapissés d'ocelles et de vermicules, marlis ceinturés de festons ou d'un ruban uni, "marques d'atelier" au revers. Parmi les noms d'artisans de début du XI*ème* siècle (l'époque *fâtimide* est la seule a avoir livré tant de signatures de potiers), il convient de retenir celui de *Muslim* (*Fig. 4*), que l'on sait, grâce à un tesson du musée *Benaki* à Athènes avoir été le contemporain du calife *al-Hâkim* (996-1021). Mais s'agit-il d'un artiste isolé ou d'un atelier ? Les décor sont si variés que l'on pourrait pencher pour la deuxième hypothèse. Parmi les thèmes animaliers *(Fig. 5)*, souvent encadrés de bandeaux épigraphiés (*Fig. 6*) et parfois figurés de façon monumentale, certains semblent avoir joui d'une

particulière faveur : paons, oiseaux, lièvres, antilopes, gros poissons inspirés de l'art copte et, réapparaissant après une éclipse de plusieurs siècles, harpies.

Fig. 5 : *Coupe à la girafe. Egypte, début XIème siècle (Athènes, musée Benaki).*

Les décors figuratifs, traités eux aussi avec monumentalité, illustrent, comme souvent dans l'art islamique, les plaisirs princiers – chasse, danse aux loulards, banquets – mais aussi des scènes plus anecdotiques, comme celle de la girafe traînée par un serviteur en direction sans doute de la ménagerie du souverain (Athènes, musée *Benaki*). Sur plusieurs objets, les volumes sont rendus par des hachures suggestives mais pas toujours exactement placées (lorsqu'il s'agit des seins par exemple) et le rythme et le mouvement par des positions désarticulées.
Une série plus rare, qui ne fut pas sans influencer certaines productions de l'Iran *saljûkide*, présente un décor réservé sur fond lustré. La signature de *Muslim* a permis d'attribuer à la première moitié du XIème siècle cette production, aux thèmes très anecdotiques : paysan portant une hotte (*Fig. 7*), combats de coqs *(Fig. 8)*, vieillard caressant son guépard apprivoisé mais aussi lutteurs,

joueuses de luth et servantes, animaux isolés traités avec humour, tels l'ours et l'éléphant du musée du Caire. Sur tous ces plats, des branches aux larges efflorescences, issues du marli, meublent les espaces vides. Il est à remarquer aussi l'œil rond des personnages et leur bouche boudeuse.

Fig. 6 : *Plat inscrit au paon, Egypte, fin XIème siècle.*

Fig. 7 : *Fond de coupe au porteur de hotte, Egypte, début XIème siècle (Ham, Keir coll.).*

Fig. 8 : *Coupe au combat de coqs, Egypte, début XIème siècle (Ham, Keir coll.).*

L'emploi d'une pâte où la silice prend peu à peu le pas sur l'argile, la disparition des fonds ornés d'ocelles, des revers ornés de "marques d'ateliers" et l'apparition de décors plus aérés marquent l'évolution dans le temps de la production *fâtimide*. Un nom, parfois écrit à l'envers, revient sur des objets que l'on peut vraisemblablement attribuer au XIIème siècle : *Sa'd*. Ce potier

semble avoir particulièrement affectionné les personnages au large visage et aux grands yeux très ouverts, coiffés d'un turban. Sa signature se retrouve sur le célèbre plat du *Victoria & Albert* Museum figurant un prêtre copte balançant un encensoir (*Fig. 9*). Dans le domaine de la céramique comme dans d'autres, les artisans travaillaient pour une population aisée, de quelque confession fusse-t-elle. Un tesson au dessin d'une extraordinaire qualité, figurant le Christ bénissant, image reprise sans doute directement d'un manuscrit, orne un célèbre tesson du musée du Caire.

Fig. 9 : *Coupe au prêtre, Egypte, XIIème siècle (Londres, V & A museum).*

Fig. 10 : *Coupe à la harpie, Syrie, XIIème siècle (Londres, V & A museum).*

Une place particulière revient à une production à laquelle on a donné le nom d'un site de la région d'Alep, *Tell Minis* ; c'est sans doute plutôt la bourgade proche, *Ma'arrat al-Nu'mân*, qui était le lieu de production, comme l'attestent des rebuts de cuisson trouvés au milieu de centaines de tessons, datant du XIème au XVème siècle, conservés à l'Ashmolean Museum à Oxford. Les oeuvres du XIème – XIIème siècle sont, par certains aspects, assez proches de celles produites au XIIème siècle en Egypte. Mais il est délicat de les attribuer à l'aire *fâtimide*, car dès 1025 les califes du Caire avaient dû renoncer à leurs possessions en Syrie du Nord. La forme la plus courante – qui se retrouve aussi bien chez les *Saljûkides* d'Iran et d'Anatolie que chez les *Ayyubides* – est la coupe "cloche". La pâte, blanche et siliceuse, est recouverte d'une glaçure tantôt transparente tantôt légèrement opacifiée. Elle est le plus souvent incolore, mais elle peut aussi être colorée. Les fonds sont très aérés ; seules quelques fines tiges agrémentées de légères palmettes mettent en relief les motifs principaux, peints en lustre jaune mordoré assez clair. Un des thèmes favori est celui de la fleur épanouie stylisée, tapissant toute la coupe, évoquant peut-être le lotus. On la retrouve sur plusieurs pièces, certaines de dimensions identiques, à fond incolore (Washington, *Freer* Gallery of Art) mais aussi sur glaçure bleu turquoise ou bleu cobalt, comme sur les deux coupes jumelles, trouvées au même endroit à *Ma'arat al-Nu'mân* (musée du Louvre et musée national de Céramique, Sèvres). Les animaux figurent aussi en bonne place : poisson (Copenhague, *David* Samling), oiseau (musée de Sèvres), lièvre (Louvre et *Victoria & Albert* Museum), mais aussi harpies (*Fig. 10*). Les personnages, au visage large, au menton lourd, aux

jeux très ouverts, apparaissent également, parfois un peu énigmatiques, tels le prince assis sur un trône "en sablier", tenant un objet rond en main (Copenhague, *David* Samling) ou les "femmes-croissants" (symboles astrologiques ?) du Louvre.

La Sicile, l'Afrique du Nord et l'Espagne

Il est possible que la Sicile, sous domination musulmane de 827 à 1091 puis sous celle des Normands, dont la brillante cour de Palerme, où l'on parlait arabe, avait un caractère international, ait produit entre autres céramiques des objets lustrés. Mais aucun témoignage, écrit ou archéologique, ne permet de l'affirmer.

Il n'en va pas de même, semble-t-il, pour l'*Ifrîqîya*. Si les carreaux lustrés (en particulier polychromes) ornant le *mihrâb* de la Grande mosquée de Kairouan sont d'importation *(Fig. 2)*, d'autres, en lustre monochrome, étaient semble-t-il de production locale. Les artisans auraient été formés par un de leur confrère, venu de Mésopotamie et installé à Kairouan. Des fouilles du *Qasr al-Sahn* (Palais de la Cour), d'époque aghlabide (IX-X*èmes* siècles) furent exhumés des carreaux et aussi une étonnante coupe à décor cruciforme lustré et vert foncé : quatre panneaux souples, à bordure de galons et de franges, évoquant du textile, meublés de fins feuillages, alternent avec quatre segments verts (Kairouan, musée des Arts Islamiques). La production se généralisa, comme le montrent quelques trouvailles faites à *Sabra Mansûriya* (milieu du X*ème* siècle), à la *Qal'at* des *Banû Hammâd* (début du XI*ème* siècle) ainsi qu'à Bougie.

Selon certains auteurs, ce serait par l'intermédiaire du *Maghreb* que la technique de la céramique lustrée aurait pénétré en *al-Andalus*. A l'époque umayyade, en particulier dans la deuxième moitié du X*ème* siècle, la céramique lustrée mésopotamienne venait agrémenter les tables califales, comme le prouvent les tessons retrouvés à *Madînat al-Zahrâ'*. Il existe quelques informations textuelles, mais qui ne sont en rien corroborées par des trouvailles. Le plus ancien texte, un document notarié du milieu du XI*ème* siècle, affirme que l'on vendait alors de la céramique lustrée à Tolède. *Al-Iidrisi*, en 1154, mentionne la fabrication du lustre à Calatayud et son exportation vers les régions voisines. Enfin, *Ibn Saïd al-Maghribî* (1213-86) vante les verres de qualité et la céramique lustrée de Murcie, de Málaga et d'Alméria. Les fouilles pratiquées dans ces différentes villes et aussi à Valence, Majorque et Mértola n'ont pas livré de matériel lustré antérieur au XII*ème* siècle. Il semble donc qu'il faille attribuer à l'époque *almoravide* (1086-1122) et même plutôt à celle des *Almohades* (1146-1214) la réalisation en Espagne de décors lustrés. Les ateliers de Paterna, établis vers la fin du XII*ème* ou du début du XIII*ème* siècle, furent, jusqu'au XVII*ème* siècle, célèbres pour la qualité de leurs céramiques à décor lustré, rehaussé très souvent de bleu. Málaga, le principal port d'exportation de la céramique espagnole, a parfois été considéré comme le seul centre de production, ce qui est faux.

Le dernier bastion de l'islam en *al-Andalus* fut le royaume *nasride* de Grenade (1230-1492). De grosses pièces furent fabriquées dans différentes villes (Grenade, Murcie, Alméria ?) : bassins, *albarelli*, et, en particulier, de très gros vases à panse ovoïde, haut col évasé et anses en forme d'ailes, dits "vases de l'*Alhambra*", véritables prouesses techniques, à décor entièrement lustré ou lustré et bleu (*Fig. 11*). Ces vases, très célèbres, furent exportés jusqu'au Caire et furent très bien imités au XIX*ème* siècles, comme en témoignent les spécimens exposés il y a peu au

Louvre... comme authentiques! Rares, de grandes plaques à décor d'arabesques et d'armoiries, lustré et bleu, illustrent la grande technicité d'alors (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).

Fig. 11 : *Vase « dit de l'Alhambra », Andalousie, début XIVème siècle (St-Petersbourg, musée de l'Hermitage).*

Fi g. 12 : *Plat à décor de cartouches, Espagne, Valence, XVIème siècle.*

Après la Reconquista, les objets fabriqués à Manisès, prés de Valence, portent l'empreinte des traditions islamiques (*Fig. 12*). Les potiers musulmans travaillaient sur commande pour les rois d'Aragon, mais aussi pour toute une riche clientèle ecclésiastique et privée et même pour l'exportation vers l'Italie. La plupart des pièces présentent un décor tapissant organisé en secteurs rayonnants, en panneaux ou en registres concentriques. Les motifs sont souvent tirés du règne végétal : palmettes, palmiers stylisés. Ils sont aussi géométriques : rosaces, polygones étoilés. Des écus meublés d'arabesques interrompent des bandeaux enfermant trois lettres en écriture kufique inlassablement répétée, début de la formule votive arabe : *al-'afiya* (bonne santé), motif appelé par les Espagnols "*alafia*". Sur certains plats même se détache un grand écu central, portant des armoiries royales, comme celles de Marie de Castille, épouse d'Alphonse V d'Aragon (Musée national de Céramique, Sèvres).

A partir de l'extrême fin du XVème siècle, la technique du lustre, perpétuée par les ateliers de l'Espagne chrétienne, se répandit, sous le nom de majolique, en Italie centrale, où elle se développa d'abord dans des centres comme Deruta puis Caffaggiolo.

L'Iran saljûkide

On a coutume de considérer les céramiques produites au IX*ème* – X*ème* siècle à Suse comme mésopotamiennes. On attribue souvent à l'Iran "occidental", sans plus de précision, une série de coupes à décor plutôt monumental, dans le style mésopotamien, datant vraisemblablement période *bûyide* (945-1055) au cours de laquelle des membres d'une famille iranienne chiite, devenus "maires du palais" auprès du calife de Baghdâd, favorisèrent une brillante civilisation persane. Il est impossible de pratiquer des fouilles archéologiques à Baghdâd, mais d'autres villes du domaine *bûyide*, telle Rayy, ont livré suffisamment de matériel pour pouvoir affirmer que la production de céramique lustrée existait en Iran. Cette affirmation va à l'encontre de la thèse de certains auteurs (*E. Kûhnel* puis *O. Watson*), pour lesquels cette production serait le fait d'artisans *fâtimides* ayant fui l'Egypte en 1171, date de l'arrivée au pouvoir des *Ayyubides*.

Les pièces attribuées à l'Iran *bûyide* témoignent de la préférence des potiers pour les décors humains et animaliers, souvent à grande échelle (plats au porte-étendard (*Fig. 13*), au griffon, au "coq", du musée du Louvre).

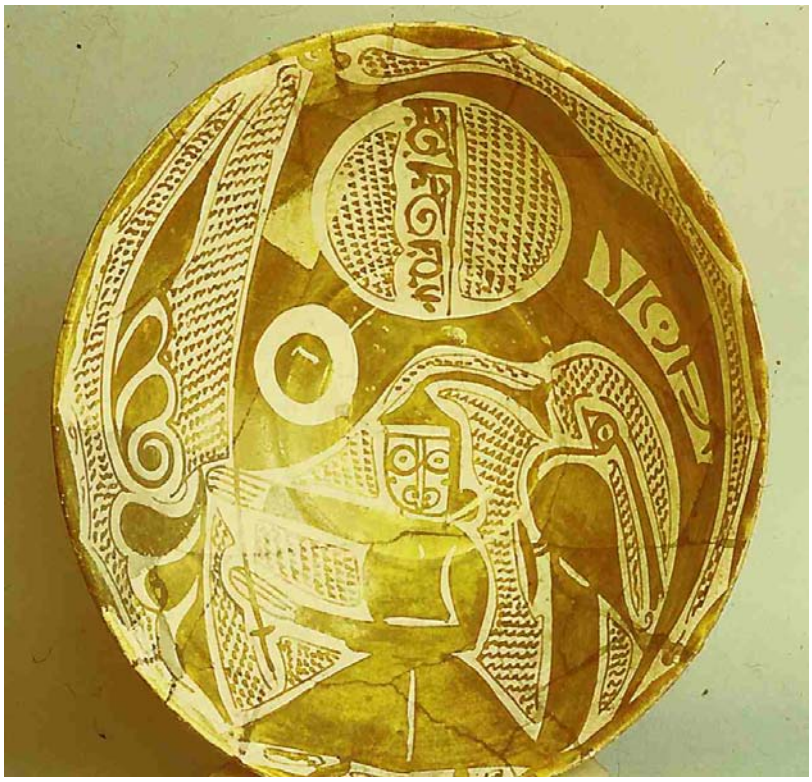


Fig. 13 : *Plat au porte-étendard, Iran, X*ème* siècle (Paris, musée du Louvre).*

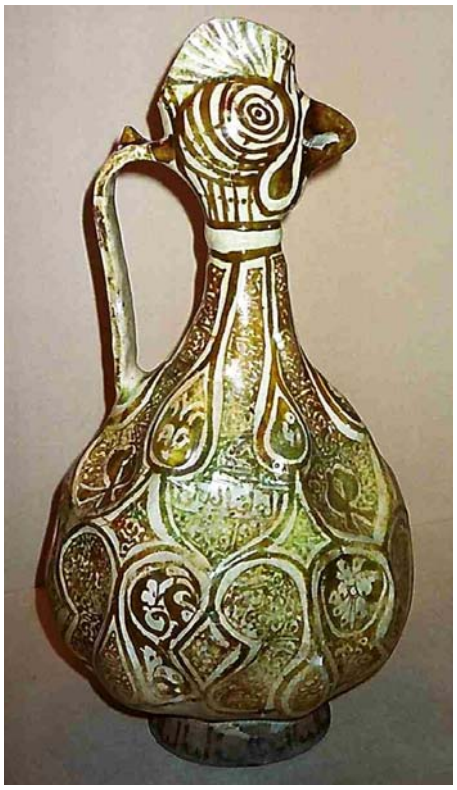


Fig. 14 : *Aiguière « tête de coq", Iran, fin XII*ème*- début XIII*ème* siècle (Téhéran, musée du Verre et de la Céramique).*

Les Turcs *saljûkides*, originaires d'Asie centrale, s'infiltrèrent en Iran dès la fin du Xe siècle et, un peu avant le milieu du XIème, créèrent en Iran un empire qui, jusqu'à l'arrivée des Mongols au XIIIème siècle, favorisa une civilisation extrêmement originale. Si, dans le domaine de la céramique, les centres provinciaux perpétuèrent la tradition des pâtes argileuses, les centres urbains en revanche furent le théâtre de recherches nouvelles. Les potiers y utilisaient des pâtes siliceuses, et même des pâtes tendres (procédé qui selon certains auteurs comme *J. Soustiel* aurait déjà été un peu expérimenté sous les *Bûyides* mais ne le fut pas en Europe avant le XVIIIème siècle). Ces techniques nouvelles offraient la possibilité de faire des pièces souvent moulées, aux parois très fines et de se dispenser d'engobe ou de glaçure opacifiée. Plusieurs noms de villes ont été cités comme centres de production – Rayy, Kâshân, Gurgân - en s'appuyant sur des critères stylistiques. Mais les fouilles et les analyses de laboratoire font défaut et certains auteurs (*O. Watson*) considèrent Kâshân comme la seule ville spécialisée dans cette production. Certes, le rôle de cette ville dans la fabrication de céramiques est hors de doute, si l'on considère les carreaux de revêtement et les *mihrâb* signés de potiers *kâshâni* après la conquête mongole, et le terme de *kâshi*, qui désigne dans la langue courante iranienne le carreau. Mais il parait peu probable que dans un pays aussi vaste, où plusieurs villes servaient de résidence au sultan, il n'y eu qu'un seul centre.

Les formes sont très variées : plusieurs types de coupes, dont l'une des plus en vogue est la "coupe cloche", aux parois droites évasées, de larges plats, des vases dont des vases à bulbes, des *albarelli*, des pots à anses simples ou multiples, des aiguières de formes très diverses (*Fig. 14*), etc... et bien sûr des carreaux, les uns carrés, les autres rectangulaires (éléments de frise) ou encore étoilés et cruciformes. Posé sur glaçure en général opacifiée, le plus souvent blanche mais parfois aussi bleu lavande, rehaussé dans certains cas de bleu cobalt ou de bleu turquoise, le décor, souvent en réserve est traité tantôt à échelle monumentale, tantôt à échelle plus réduite.

Le répertoire est d'une infinie variété, mêlé d'inscriptions ; il évoque bien sûr les plaisirs princiers mais illustre dans certains cas des textes poétiques, tel le fameux plat daté de 1210 et signé *Sayyid Shams al-Dîn al-Hasanî* (Washington, *Freer* Gallery of Art) (*Fig. 15*) ou celui figurant une cour d'école (Copenhague, *David* Samling). Sur la plupart des pièces de forme ou des carreaux en étoiles, est suggéré le cycle cosmogonique traditionnel iranien, celui de l'étang primordial d'où jaillit l'arbre de vie. C'est presque toujours le cas quand il s'agit des scènes de réunions princières dans un jardin, comme par exemple sur la coupe figurant un prince en trône sous un dais, datée de 1210 (New York, Metropolitan Museum of Art), en encore celle, rehaussée de turquoise, datée de 1219 et signée du célèbre potier de Kâshân, *Abû Zayd* (La Haye, Gemeentemuseum).

Certains sanctuaires religieux conservent encore quelques revêtements du début du XIIIème siècle, tels ceux de Qumm et Machhad. Deux potiers de Kâshân oeuvrent ensemble à la réalisation des grands projets d'alors : *Muhammad ibn Abû Tahir,* le second potier de la famille à laquelle appartenait *Abû'l Qasim*, l'auteur du traité de 1301, et *Abû Zayd*, qui signa aussi des coupes et des étoiles à décor *haftrang* ou lustré. Ces lieux de pèlerinage chiites possèdent encore des larges ensembles composés de plusieurs plaques : un cénotaphe de 1206 (Qumm) et deux *mihrâb* dont l'un de 1215 (Mashhad). Ces oeuvres du début du XIIIème siècle frappent par la qualité du blanc de la glaçure, sur laquelle de décor est traité tantôt en lustre, tantôt en réserve, avec une exquise finesse. Les grandes inscriptions en assez fort relief, de caractère historique et

religieux, rehaussées de bleu turquoise ou de bleu cobalt ont sans doute été rajoutées dans un deuxième temps, après qu'ait été préalablement moulé le décor général.

Fig. 15 : *Plat à la nageuse, signé Sayyid Shanis al-Din al-Hasani, 1210 (© Smithsonian Institution)*

Fig. 17 : *Albarello, Syrie du Nord, fin XIIème – début XIIIème siècle (Lisbonne, musée Gulbenkian).*

Quelques rares pièces témoignent de prouesses techniques remarquables. En effet, le lustre vient se combiner avec la technique *haftrang* (sept couleurs) qui nécessite, pour la réalisation du décor de petit-feu (connu en Europe au XVIIIème siècle seulement) deux cuissons successives, en atmosphère oxydante, à des températures différentes. De l'or (posé à froid ?) rehausse l'ensemble. Ce qui suppose donc une troisième cuisson, en réduction, pour le lustre. C'est le cas par exemple de la coupe sur piédouche ornée d'un cavalier fauconnier du Louvre, d'un pot à une anse ceinturé d'une réunion de personnages aux vêtements rayés (Washington, *Freer* Gallery of Art), d'un vase à bulbe de Baltimore (*Walters* Art Gallery) ou encore d'une étoile fragmentaire figurant un départ à la guerre (Boston, Fine Arts Museum).

Tous ces objets sont d'autant plus importants qu'ils sont, tout comme la céramique lustrée de l'époque *fâtimide*, le reflet de l'art des peintres, dont il ne subsiste que fort peu de traces.

L'Anatolie saljûkide (1092-1327)

Pour la première fois, avec la victoire du sultan *saljûkide* sur l'empereur byzantin à *Mantzikert* en 1070, l'Anatolie s'ouvrait à la pénétration musulmane. Elle fut, de 1092 à 1327, sous la domination des S*aljûkides* de *Rûm,* qui patronnèrent une brillante civilisation. C'est surtout dans le décor architectural que la céramique atteignit son plein développement. Les

techniques sophistiquées, comme le *haftrang* et le lustre, sont utilisées avec parcimonie. Quelques étoiles, dont plusieurs provenant du palais de *Kubadabad (Fig. 16)*, près du lac de *Beyshéhir*, à décor d'animaux et de personnages, offrent des influences venues d'Iran, mais aussi de Syrie du Nord et d'Egypte *fâtimide*.

Fig. 16 *: Etoiles de revêtement provenant du palais de Kubadabad, milieu XIIIème siècle.*

Le Proche-Orient arabe, XIIème – XIV ^{ème} siècle

En dehors des grands centres du pouvoir *saljûkide*, des territoires comme l'Iraq, la Syrie et la *Jezireh* connurent des périodes très troublées, car ils furent l'enjeu des hostilités de plusieurs puissances. Les *Fâtimides* d'Egypte s'installèrent pour un temps en Syrie avant de laisser la place à des émirs *saljûkides*. En 1171, *Salah al-Dîn* instaura la dynastie des *Ayyûbides*, regroupa sous sa puissance la Syrie, l'Egypte, la Haute-Mésopotamie et le Hejaz et se fit le champion du monde arabe contre les Croisés.

Une très abondante production de céramiques sortit des fours de *Fustât* (vieux Caire), mais aussi de villes de Syrie du Nord, comme *Bâlis-Mesknéné*, Raqqa sans doute et peut-être bien d'autres, où furent retrouvés beaucoup de pièces mais pas de four (*Hama, Rusâfa*, *Baalbeck, Alep*). Les céramiques de luxe sont à pâte siliceuse et le décor lustré, d'un brun mordoré assez foncé et souvent rehaussé de coulures ou de pastilles bleu cobalt et turquoise (*Figs 17-18*), s'applique sur des glaçures transparentes, le plus souvent incolores, mais parfois aussi turquoises, bleu cobalt, vertes, violet aubergine et même dans des cas rarissimes, noires. Les motifs, assez répétitifs, font à la palme et à l'épigraphie – abréviation du mot "félicité" – une place de choix.

Sous les *Mamlûks* (1250-1517), qui succédèrent aux *Ayyûbides*, la céramique subit une évolution assez marquée. Le décor lustré, fort peu représenté, apparaît au XIIIème – XIVème siècle sur quelques rares objets - vases d'apothicaire et *albarelli* – à glaçure bleu foncé, remarquables de qualité. Il emprunte son vocabulaire à l'épigraphie et à la flore, mais aussi à l'Extrême-Orient. Des motifs comme le lotus et le phénix, courants chez les Il-Khâns d'Iran, pénétrèrent dans le monde arabe grâce à la paix qui mit fin, à partir de 1325, aux hostilités entre les *Mamlûks* et les descendants de *Činkis Khân*. Conquis en 1517 par les *Ottomans*, le Proche-Orient arabe perdit beaucoup de son authenticité et la technique du lustre n'y fut plus pratiquée, pas plus qu'elle ne le fût en Turquie ottomane.

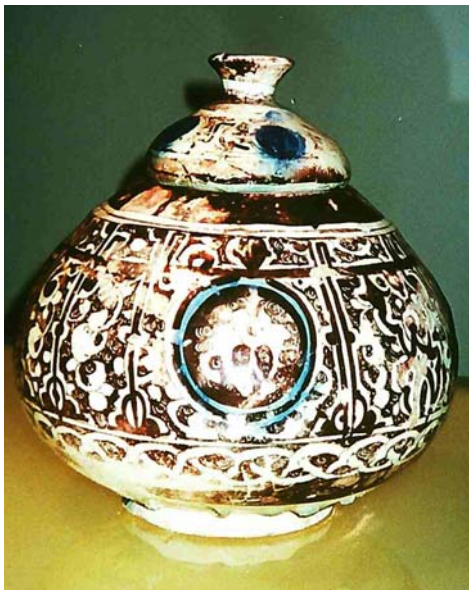


Fig. 18 : *Pot à couvercle, Syrie du Nord, fin XIIème – début XIIIème siècle (Lisbonne, musée Gulbenkian).*

Fig. 19 : *Plat aux canards, Iran, XIVème siècle (Téhéran, musée de la Céramique et du Verre).*

L'Iran îl-khânide (1256-1353)

Les premières incursions mongoles en terres d'islam datent de 1218-21. L'empire fondé par *Činkis Khân*, le plus grand que le monde n'ait jamais connu, fut, après la mort du conquérant en 1227 et des querelles de succession, réuni à nouveau en 1251 sous l'autorité de trois frères, ses petits-fils. A *Hûlâgû* échut tout le pays iranien, c.à.d. l'Iran, l'Iraq, le Caucase et l'Anatolie, qu'il gouverna après avoir pris le titre de *îl-khân* (vassal du grand *khân*). Ses descendants embrassèrent l'islam et patronnèrent en Iran une civilisation particulièrement créative, une sorte d'âge d'or, marqué par la fusion réussie entre l'héritage iranien et des apports nouveaux venus d'Extrême-Orient (lotus, phénix, dragon, etc.). On est encore très peu renseigné sur les lieux de production de la céramique, dont la pâte siliceuse, en général épaisse, est de moins belle qualité qu'à la période *saljûkide*.

Il n'existe que quelques rares témoins de pièces de forme (*Fig. 19*). En revanche, les ateliers de Kâshân perpétuèrent la tradition des plaques de revêtement, destinées surtout aux édifices religieux. Entre 1305 et 1334, le nom de *Yûsuf*, le dernier en date des *Abû Tahir* et frère de l'auteur du traité de 1301, apparaît plusieurs fois. Les monuments les plus importants, mosquées, *madrasa, imâmzâda*, étaient lambrissés intérieurement de croix et d'étoiles. Des bandeaux de frises ceinturaient le haut des murs. Souvent les éléments architectoniques eux-mêmes, comme les piles d'angle, rondes ou carrées, étaient couverts de carreaux de revêtements, moulés en fonction de la surface à recouvrir. Le décor, végétal, mais aussi animalier et même figuratif, encadré d'inscriptions coraniques ou poétiques, est d'une finesse et d'une élégance rares. Il est possible d'en juger par les étoiles et les croix dispersées au XIX*ème* siècle dans de nombreuses collections, provenant de l'*imâmzâda Yahyâ* à Varâmîn, datées de 1262 (*Victoria & Albert* Museum) ou de l'*imâmzâda Ja'far* à Dâmghân, datée de 1267 (Musée du Louvre, *Fig.20*). Plusieurs musées se partagent aussi de grandes plaques de frises provenant du célèbre complexe de *'Abd al-Samâd* à Natanz (1308). Les inscriptions, à caractère religieux, se détachent sur un fond de rinceaux feuillus au milieu desquels s'égayent des animaux.

De nombreux *mihrâb*, parfois de taille importante, sortirent également des ateliers de Kâshân, entre 1200 et 1324. Sur les dix ayant survécu jusqu'à nos jours, sept sont signés de potiers de la famille *Abû Tâhir*. Les difficultés techniques que représente la confection de ces hautes niches construites sur le schéma des portails contemporains, expliquent la spécialisation des ateliers. Parmi les chef-d'œuvres du genre, citons celui de Qumm (1264), celui de l'*imâmzâda Yahya* à Varâmîn (1265) et celui de Nâtanz (1307). Il existe aussi beaucoup de stèles funéraires, conçues sur le même modèle, mais de taille réduite. Certaines sont constituées d'une seule plaque, d'autres de deux. Souvent, comme sur les *mihrâb*, une lampe est suspendue dans la niche, illustration du célèbre verset coranique relatif à la lumière divine (Cor, XXIV,35).

Les édifices religieux n'étaient pas les seuls ornés, mais peu de témoins subsistent des décors palatiaux. A *Takht-i Sulaymân*, le pavillon d'*Abaqâ Khân* (1265-1285) était décoré, entre autres, de lambris de carreaux, mais aussi de frises avec des personnages évoquant peut-être des scènes du *Shâhnâma* (Livre des Rois de *Firdawsî*), dont des extraits sont inscrits sur le bandeau inférieur.

L'Iran, de la fin du XIV*ème* au XIX*ème* siècle

En dépit de l'extraordinaire magnificence de Samarkande sous *Timur-i Lang* puis, dès le début du XV*ème* siècle, de Hérat, il est assez difficile de parler avec précision de la production des ateliers *timûrides* et de celle, plus à l'Ouest, des Turkmènes. Il semble que la céramique lustrée, dans la deuxième moitié du XIV*ème* siècle, ait pratiquement disparu. Raisons économiques, question de mode, nul ne sait. Seules datent de cette époque quelques vilaines étoiles et éléments de frise, à pâte argileuse, trouvées dans la région de *Kirmân*, quelques autres dont une étoile signée d'un potier inconnu par ailleurs, une coupe et un vase à décor sinisant, en lustre brun sans grand reflet. Assez médiocre également, des carreaux de frise et une plaque de fondation provenant d'un même monument aux noms et titre du Sultan *Abû Sa'id,* datable de 1455, puis deux stèles tombales (1481-1486) et deux autres, commémoratives (1496 et 1528), permettent de faire le lien avec le renouveau de la production lustrée, au XVII*ème* siècle.

Il ne semble pas en effet que cette nouvelle vogue soit apparue au cours de la première période safavide pourtant si brillante. Plusieurs noms de villes ont été avancés, comme lieux possibles de production, mais sans certitude. Les objets sont de formes variées, caractéristiques de l'époque – coupes, bols, vases à bulbes, crachoirs, bouteilles à long col –, que l'on retrouve sur les miniatures et les peintures murales. La pâte frittée, très blanche et très dure, recouverte d'un "engobe" sans doute constituée de silice pure finement broyée (technique que l'on retrouve chez les Ottoman), est recouverte d'une glaçure transparente. Le lustre, souvent brun, s'élève sur un fond blanc, mais souvent aussi bleu foncé, bleu lavande, jaune, vert foncé. Dans certains cas, l'intérieur et l'extérieur de la coupe présentent des fonds de différentes couleurs ou bien encore, la panse, parfois côtelée, d'une bouteille, offrent des bandeaux de couleurs alternées (Figs 21-22). Si le décor, sur certains bols, est assez sommaire –cartouches curvilignes, rinceaux à l'intérieur de panneaux – il est souvent aussi très élégant. Les paysages, dans lesquels évoluent parfois des animaux – zébus, paons, antilopes – sont parcourus par un ruisseau et plantés de saules, de conifères, de touffes fleuries, et ne sont pas sans rappeler ceux qui ornent les pages d'albums et les textiles contemporains (*Fig. 21*). Parfois au contraire, une magnifique palme, tout droit sortie d'une enluminure et qui fait penser certains dessins ottomans du XVI*ème* siècle, se recourbe dans un mouvement très dynamique en une souple volute (musée du Louvre).

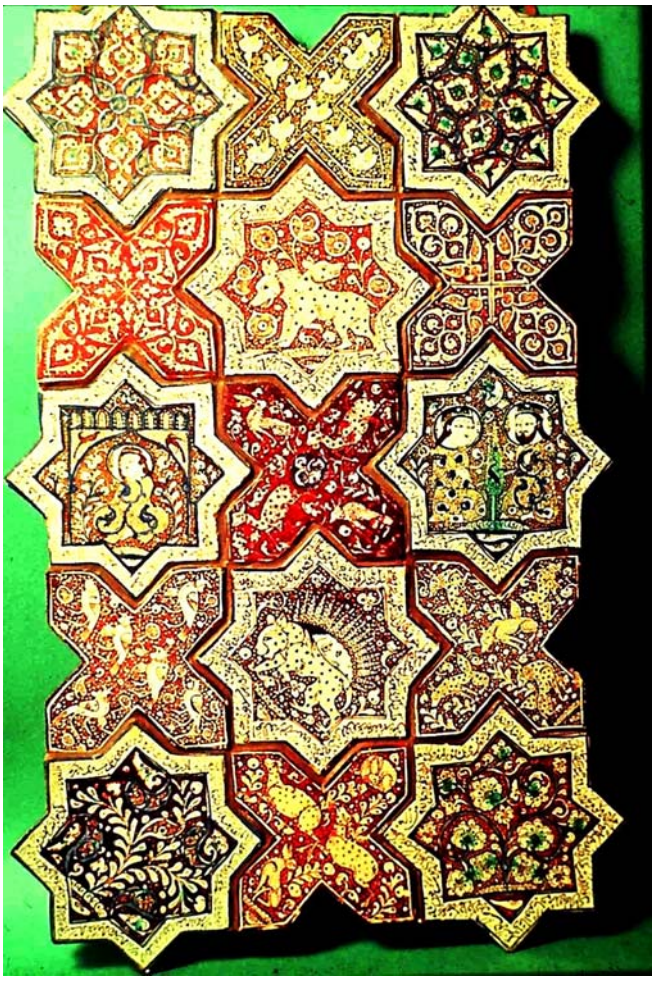


Fig. 20 *: Panneau de revêtement de l'imâmzâ Jac far à Damghân, 1267* (Paris)

Fig. 21 : *Bouteille au paysage, Iran, XVIIème siècle (Sèvres, musée national de la Céramique).*

Fig. 22 : *Bouteille aux bandeaux fleuris, Iran, XVIIème siècle (Paris, musée du Louvre).*

La production lustrée persista d'autant plus à l'époque *qadjar* (1779-1924) qu'elle coïncida avec l'intérêt des européens pour cette technique. Entre 1884 et 1887, un nom de potier se rencontre à plusieurs reprises : celui de *ʿAlî Muhammad*, originaire d'*Isfahân* qui vint, poussé par Sir *Robert Murdoch Smith*, travailler à Téhéran et fabriqua aussi bien des pièces de forme que des plaques de revêtement.

Bibliographie

O. WATSON, *Persian Lustre Ware*, London, 1985

A. CAIGER-SMITH, *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, London, 1985

J. W. ALLAN, "*Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics*", *Iran*, XI

A. LANE, *Early Islamic Pottery*, London, 1947

A. LANE, *Later Islamic Pottery*, London, 1957

R. ETTINGHAUSEN, "Evidence for the Identification of Kashan Pottery", *Ars Islamica*, III

R. SCHNYDER, Tulunidische Lüsterfayence, *Ars Orientalis* V, 1963, 49-78.

Marthe Bernus-Taylor

Conservateur Général Honoraire du Patrimoine

La présence d'étain ne fait pas la faïence !
Ou comment précipiter la cassitérite

La précipitation de l'oxyde d'étain (cassitérite SnO_2) dans un verre est un des moyens les plus efficaces pour opacifier en blanc les émaux. Les récents moyens d'analyse démontrent que la présence d'étain en quantité importante dans une analyse chimique n'est pas synonyme de formation de cassitérite et donc d'opacification.

Introduction

Une faïence est souvent définie comme une céramique à tesson poreux dont la couleur est masquée par un émail opacifié à l'oxyde d'étain [1-7], permettant ainsi la réalisation d'un décor se détachant efficacement du support. Bien que le nom même de faïence ait pour origine celui d'une ville italienne, Faenza, célèbre pour ses productions de Majolique, la plupart des auteurs considèrent que les premières faïences apparurent en Mésopotamie au 9ème siècle [1-7]. Certains auteurs rapportent même que la faïence aurait été « inventée » par les Babyloniens (~500 av J.C.) et que les briques de Suze seraient opacifiées à l'étain [1]. Cette attribution repose sur l'aspect général des objets et la mise en évidence d'étain par dosage chimique de l'émail recouvrant le tesson [2-7]. Des travaux récents menés dans notre groupe montrent que la seule analyse élémentaire peut conduire à des conclusions erronées : en particulier l'élément étain (Sn) peut être présent dans un émail sans rapport avec une opacification de l'émail [8]. Cette « découverte » remet en question un certain nombre de conclusions antérieures et incite à reconsidérer l'histoire de la faïence. Nous essayons ici de faire le point des connaissances et des questions en considérant diverses productions du 9ème au 17ème siècle, tessons mis gracieusement à notre disposition par leurs propriétaires et pièces de la collection du Musée national de Céramique à Sèvres, étudiées sur place en collaboration avec Mme *Véronique Milande* grâce aux appareils prêtés par les deux principaux fabricants (Sociétés Kaiser Optical et Jobin-Yvon-Horroba).

Opacification d'émaux et glaçures

Un émail - terme général - est un verre déposé sur un support: céramique ou métal (en fait un émail sur métal recouvre toujours la couche d'oxyde naturelle ou provoquée du métal) [9,10]. C'est quasi généralement un silicate. Selon la nature du support et le contexte historique/technique des appellations plus spécifiques sont utilisées : <u>*glaçure*</u> pour les émaux déposés sur un tesson poreux, <u>*couverte*</u> pour ceux recouvrant les tessons non-poreux des grès et porcelaines, *vernis* pour les émaux très fin obtenus par voie gazeuse (salage),…[9,10]

Tous les silicates présentent une transparence importante dans la région de sensibilité de notre œil (du violet au rouge profond) ce qui permet des décors sous émail et la coloration des émaux par la dispersion de pigments ou la dissolution d'ions chromophores dans le réseau polymèrique du verre [10,11].

Une opacification en blanc est obtenue par dispersion dans l'émail d'une autre phase ayant un indice optique différent, l'effet d'opacification étant d'autant plus efficace que l'indice optique de cette seconde phase sera supérieur à celui de l'émail (la matrice).

Différentes techniques ont été utilisées :

- Dispersion de micro-bulles dans le corps de l'émail ; cette technique a été largement utilisée dans les céladons du Vietnam [12-15]. Le pouvoir opacifiant est limité et cette technique nécessite des épaisseurs d'émail conséquentes (mm). L'effet recherché n'est pas une complète opacification mais une opalescence donnant de la « profondeur » à l'émail
- Dispersion de microcristaux – c'est la technique des vitrocéramiques ayant conduit aux tables de cuisson de nos cuisines et aux miroirs des grands télescopes -:
  - L'anorthite ($CaAl_2Si_2O_8$): utilisée dans les céladons chinois [16].
  - Les wollastonites ($CaSiO_3$): utilisées dans les copies modernes de céladons [14,15].
  - La cristobalite (SiO_2), nous verrons plus loin l'utilisation de cette phase.
  - Le phosphate de calcium ($Ca_3(PO_4)_2$): utilisé pour opacifier les verres islamiques [17,18], les Porcelaines de Médicis [19], et partiellement dans certains émaux de porcelaines tendres [20-22].
  - Les antimoniates de Plomb ($PbSbO_3$, $Pb_2Sb_2O_7$), qui donnent des couleurs jaunâtres, utilisées dans des productions islamiques et certaines majoliques [11,23-25].
  - La cassitérite (SnO_2), caractéristique des faïences et de certaines porcelaines tendres [11,21-26]. La dissolution de l'oxyde d'étain dans un verre est accélérée par une atmosphère réductrice, la forme SnO étant considérée comme plus soluble. L'opacification à la cassitérite peut donc être obtenue soit par précipitation homogène d'un verre saturé en étain, soit par mélange d'un verre et d'oxyde d'étain ou d'un verre le contenant. Dans ce cas le mélange doit rester visible à une analyse microscopique.
  - Le rutile (TiO_2), utilisé dans les couvertes modernes [10].
  - Le zircon ($ZrSiO_4$), utilisé dans les couvertes modernes [10].
  - La zircone (ZrO_2), utilisée dans les couvertes modernes [10].

A l'exception des trois derniers cas où l'opacifiant est généralement introduit sous forme de pigment blanc (tout pigment coloré permet une opacification), toutes ces techniques essayent de provoquer une nucléation homogène lors du refroidissement de l'émail : à la température de nappage (d'émaillage) l'élément qui conduira à la formation du précipité (Ca, Pb, Sb, Ti, Sn, Zr,…) est dissous dans le verre fondu et donc réparti de façon homogène à l'échelle « atomique ». L'abaissement de la température conduit à sortir des conditions où cette dissolution est possible et une phase riche en l'élément concerné va précipiter (nucléer). La taille des précipités dépendra du cycle thermique : vitesse de refroidissement, éventuellement avec des cycles thermiques complexes comportant une remontée en température avant le refroidissement final, car les vitesses de nucléation (c'est à dire de formation des germes de la phase donnant l'opacification) et de croissance (grossissement des germes) peuvent être maximales dans des domaines de température différents.

La qualité de l'opacification dépendra de la concentration en seconde phase (fonction de la teneur en élément nucléant et du cycle de cuisson), de la grandeur de son indice optique (maximal pour la zircone et le rutile, d'où leur utilisation comme gemmes en substitution du diamant) et de la taille des précipités.

Une méthode alternative à l'opacification est le dépôt d'une couche intermédiaire entre le tesson et l'émail, un *engobe*. Des engobes riches en quartz (sable concassé) ont ainsi été utilisés au Vietnam pour couvrir les tessons des porcelaines et grès, toujours plus riches en fer que les

homologues chinois (du fait de la composition des argiles du Fleuve Rouge !) [12] et bien sûr dans les productions d'Iznik [2,19]. Les différentes techniques d'émaillage et d'opacification peuvent être utilisées simultanément : une couche d'émail transparente peut se superposer à une couche opacifiée ; une couche opacifiée peut recouvrir un engobe masquant déjà plus ou moins la couleur du tesson.

Les matières premières

Les minerais d'étain permettant l'obtention d'étain sous une forme « pure» sont rares. Ce sont principalement des oxydes d'étain sous la forme cristalline de cassitérite, SnO_2 (mines en Angleterre, Saxe, Espagne, Ceylan, Vietnam, Chine), voire de spinelles (oxydes mixtes d'étain et de magnésium ou de cobalt), de perovskites (oxydes mixtes d'étain et de calcium ou de plomb) et de sels de potassium, parfois aussi sous forme de sulfures mixtes (d'étain (Sn), de plomb (Pb) et d'antimoine (Sb)). L'étain s'obtient généralement par réduction du minerai en présence de charbon vers 400°C. Pur, le métal fond à ~230°C. Il serait intéressant de vérifier si certaines scories de la métallurgie du plomb (calcine) ou des bronzes sont susceptibles d'être des sources d'étain.

Céramiques de Mésopotamie – 9ème siècle

La *Figure 1* montre un tesson d'une coupe polychrome, 2-couleurs à la manière des productions *Tang* (touches bleues et vertes sur fond crème). La tranche du tesson, caractéristique de ces productions mésopotamiennes, montre une remarquable finesse de grains, due à l'utilisation du limon du delta de l'Euphrate. La taille des particules est (sub)micronique.

L'analyse élémentaire faite au microscope électronique par EDS (Electron Dispersive Spectroscopie, c'est à dire à partir du rayonnement de fluorescence X résultant de l'irradiation par le faisceau d'électrons) permet d'identifier les différents éléments présents (*Fig. 2a*) et grâce à un logiciel effectuant les corrections nécessaires de calculer les proportions relatives (*Tableau 1*). Il faut noter que les analyses EDS peuvent sous-estimer les éléments les plus légers comme le sodium. Néanmoins pour une comparaison plus facile avec les données de la littérature, généralement exprimées en % pondéral d'oxyde, la transposition a été faite en considérant l'ensemble des éléments analysés. Le fer et certains éléments mineurs comme le bismuth, le cobalt et le titane ne sont pas pris en compte.

Les résultats – y compris d'autres mesures non rapportées - montrent la forte hétérogénéité de l'émail crème (les dosages donnés représentent la teneur maximale en étain mesuré en un point particulier et une valeur représentative des mesures en différents points) et la bonne homogénéité des émaux vert et bleu. Le caractère plus fusible de ces émaux au plomb, en accord avec leur aspect en coulure est en accord avec la meilleure homogénéisation des constituants. Au contraire la grande hétérogénéité de la zone crème pourrait être expliquée par un « émaillage » par saupoudrage ou bien par un dépôt très hétérogène (cendres, roche broyée hétérogène ?)

Il faut noter que les intensités des différents pics, propres à la présence des différents éléments, ne sont directement comparables, visuellement, que pour des éléments chimiques très semblables (sodium (Na) et calcium (Ca) ou bien fer (Fe) et cobalt (Co) par exemple) Les intensités doivent être corrigées pour obtenir les différentes teneurs.

L'émail crème est quasi exempt de plomb, sauf en certains points, c'est un émail riche en silice avec du calcium (Ca) et du potassium (K) comme fondants (les pics de ces deux éléments sont bien visibles sur la Figure 2a). La teneur en aluminium est faible. On note la

présence d'étain (Sn), en forte quantité en certains points, sous forme d'un composé à base d'étain, de potassium et de calcium, plus un peu de plomb : $(Pb,K_2)SnO_{2-x}Cl_x$. La présence de chlore dans l'émail crème peut être reliée à l'utilisation d'évaporites hétérogènes (*Tableau I*). Cette composition locale est sans doute proche de celle de la matière première. Remarquons que les rapports Pb/Sn sont constants pour chaque zone ce qui est cohérent avec une même matière première pour ces deux éléments.

Fig. 1 : *Coupe 2-couleurs provenant de Bassorah ou Bagdad, 9ème siècle*
En haut à gauche touche verte, au centre touche bleue. A droite, tranche polie.

Tableau 1 *: Dosage en % atomique des principaux éléments constitutifs des émaux de la coupe 3-couleurs (Bassorah)*

Si	Al	Ca	Na	K	Pb	Sn	Pb/Sn	région	Cassitérite
3.8	2.7	11.0	0	20.6	9	53.0	0.15	crème	Non
39.1	0.8	39.2	1.6	11.8	0.8	6.7	0.1	"	Non
43.7	**2.0**	**17.0**	**0.1**	**11.8**	**1**	**24.5**	**0.05**	**Limite vert-crème**	**Oui**
34.2	1.4	37.2	0.3	15.0	6.6	5.3	1.25	vert	Traces
31.4	1.1	43.6	0.9	13.5	5.2	4.3	1.2	"	Traces
37.6	1.0	35.6	1.0	11.6	11.7	2.0	5.85	bleu	Non
40.2	1.0	34.5	0.5	9.2	11.6	3.0	3.85	"	Non

Conversion en % pondéral d'oxyde

SiO_2	Al_2O_3	CaO	Na_2O	K_2O	PbO	SnO_2	PbO/SnO_2	région	Cassitérite
5.4	3.3	10.1	0	30.8	6.3	44	0.14	crème	Non
47.3	0.8	30.5	1.2	15.	0.5	4.7	0.11	"	Non
52.3	**2.1**	**13.1**	**0.1**	**14.8**	**0.6**	**17.1**	**0.04**	**Limite vert-crème**	**Oui**
42	1.5	29.4	0.2	19.3	4.0	3.8	1.05	vert	Traces
39.1	1.2	34.9	0.7	17.7	3.2	3.1	1.03	"	Traces
46.3	1.1	28.1	0.8	15.0	7.1	1.4	5.1	bleu	Non
49.8	1.1	27.3	0.4	12.3	7.1	2.2	3.2	"	Non

Les émaux bleu et vert contiennent du plomb en plus des deux premiers fondants (près de 12% pour l'émail bleu). Les teneurs en étain sont respectivement du même ordre pour les régions de couleur verte et crème mais divisée par deux pour la région bleue. Une faible quantité de cobalt, inférieure à celle de fer est détectée. Des traces de cuivre sont observées dans les touches verte et bleue. Ces traces de cuivre sont à l'origine de la couleur verte. *Y. Porter* rapporte [27] qu'*Andrew* [28] détermina que les bleus *Tang* contiendraient à la fois du cuivre et du cobalt. Ceci peut indiquer que les copies mésopotamiennes auraient utilisé une source de cobalt de même nature. Selon *B. Gratuze* [29] les cobalts contenant du cuivre sont typiques des pièces du Proche-Orient, en particulier des verres antiques fabriqués en utilisant du natron. La forte présence de fer observée dans les émaux vert et bleu (*Fig. 2a*) peut indiquer que la matière colorante est un minerai de fer contenant du cuivre et/ou du cobalt, comme ceux extraits de l'Erzgebirge [29] ou provenant d'Asie du Sud-Est (Vietnam, Yunan, mais ces derniers sont très riches en manganèse)[15]. Toutes ces sources multimétalliques de cobalt nécessitent des cuissons en atmosphère réductrice pour masquer la contribution du fer.

Une comparaison - simple ou plutôt simpliste - des teneurs en étain amène à conclure que cette céramique serait une « faïence », une des premières pièces de ce type. Cette présentation est faite par Allan pour une pièce de ce type [7].

L'analyse par microspectrométrie Raman des différents émaux est présentée Figure 2b. Cette technique analyse les objets de façon non destructive : la mesure se fait avec un rayon laser sans toucher à la pièce, à l'air libre et certains instruments sont transportables dans le musée même. La lumière interagit avec les liaisons chimiques de la matière et le spectre obtenu est caractéristique des produits présents et de leur état (structure, « type minéralogique »). Les conclusions permettent de préciser la nature des émaux : ainsi seul l'émail vert contient de l'oxyde d'étain précipité en cassitérite : cela se manifeste par un pic fin à 635 cm^{-1} et un second beaucoup plus faible à 775 cm^{-1}, se superposant à une bande large due à la « carcasse silicatée (amorphe) » de l'émail.

Les bandes larges et intenses dont les différentes composantes ont été extraites, correspondent aux liaisons chimiques Si-O, entre les atomes de silicium et d'oxygène formant le réseau vitreux de l'émail. Les intensités et les positions de ces bandes donnent des informations sur la composition de l'émail et sa température de mise en œuvre.

Si des phases cristallines autres que la cassitérite sont présentes, d'autres pics « fins » seront présents : on voit par exemple sur le spectres supérieur de la Figure 2b, correspondant à la zone crème de l'émail, un pic à 464 cm^{-1} qui est caractéristique de la présence de grains de quartz (sable). D'autres pics caractéristiques d'une autre forme de silice - la cristobalite - sont aussi visibles en certains endroits de cette région crème. Particules de quartz et cristaux de cristoballites sont des opacifiants (médiocres).

Mécanisme de précipitation de la cassitérite

Les analyses montrent que la précipitation de la cassitérite ne se produit qu'à la rencontre de l'émail vert qui contient ~5-7 % de plomb (at), ~4-5% at d'étain et est riche en potassium (~14-15 at %) avec l'émail incolore qui lui est exempt de plomb mais riche en silice [8].

Il semble que la cassitérite précipite lorsque le rapport silice/plomb augmente.

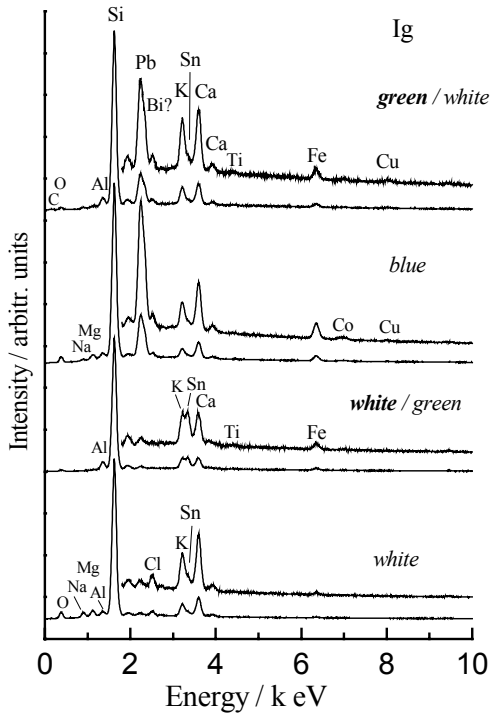


Fig. 2a *: Analyse EDS des différentes régions émaillées : en haut limite vert/crème, coté vert, en dessous zone bleue, limite crème/vert coté crème et zone crème.*

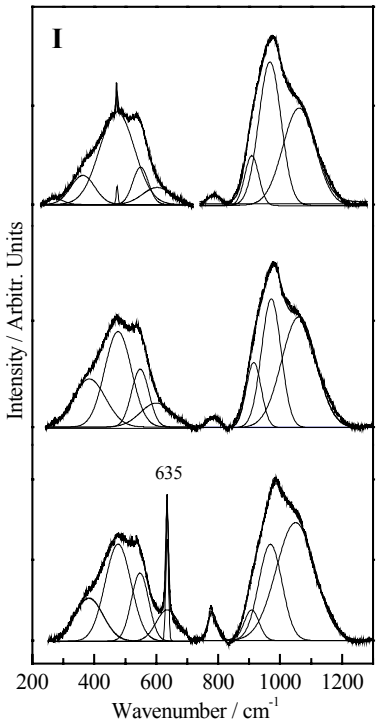


Fig. 2b : *Analyse Raman des régions, de haut en bas, crème, bleue et verte (pic à 635 cm^{-1} = cassitérite).*

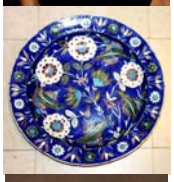
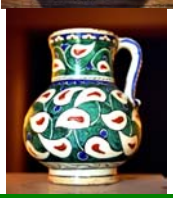
La localisation des teneurs en PbO/SnO_2 dans le diagramme de *R. Mason* [30] est cohérente avec une production de Bassorah « type 2, émaillée en bleu ». Remarquons que *R. Mason* indique « they are grain of tin oxide spread throughout the glaze ». Ceci est en accord avec nos mesures, sauf qu'en fait l'étain n'est pas sous forme d'oxyde d'étain (cassitérite) mais d'un composé plus complexe (cf ci-dessus). Par contre les compositions des émaux que nous mesurons sont très faibles en Na_2O (cela ne peut être imputé à la méthode de mesure, la sous estimation possible n'étant pas de cet ordre de grandeur), ce qui les différentient des émaux d'Egypte, d'Irak ou de Syrie. Comme les compositions sont très proches de celles des émaux chinois/ vietnamien et en particulier Tang [13,31,32], rapport CaO/K_2O ~2, on peut se poser la question d'une filiation technologique avec l'Extrême Orient.

Recherche systématique de la présence de cassitérite

L'efficacité de la technique nous a conduit à comparer les teneurs en cassitérite dans différentes céramiques lustrées des 11-13èmes siècles [8]: il apparaît que l'hétérogénéité de la précipitation et sa répartition dans l'épaisseur et latéralement dans l'émail indique que deux formules d'émaux ont été utilisées, l'une développant la précipitation de la cassitérite, l'autre restant exempt de toute précipitation.

La méthode d'analyse Raman a été appliquée aux productions d'Iznik des périodes 1480 – 1600 [26]. Le tableau 2 résume les utilisations de la cassitérite et du quartz pour masquer la

Tableau 2 : *Opacifiants dans les productions d'Iznik (Musée national de Céramique)*

Période de production *Style*		Cassitérite	Quartz
1480-1490 *Baba Nakkas – Rumi Hatay* MNC 15472		Traces (Impuretés ?)	Oui « engobe »
1510-1520 *Master of the Knots* MNC 5172		**Oui** Sous couche « blanche » **Opacification**	Oui « engobe »
1545-1550 MNC 8411		Non	Oui « engobe »
1550-1555 MNC 3855		Traces dans le bleu (Impuretés ?)	Oui « engobe »
1560-1580 MNC 8048		Non	Oui « engobe »
1560-1580 MNC 3840		Traces dans le rouge et dans le blanc	Oui « engobe »
1575-1580 MNC 27397		**Oui** pour éclaircir le vert	Oui « engobe »
1580-1590 MNC 26230		Non	Oui « engobe »

coloration du tesson. La cassitérite n'est utilisé comme opacifiant que pendant une courte période vers 1510-1520 (Styles *« Baba Nakkas»* et *« Master of the Knots »*). Notons que les analyses chimiques de *J. Henderson* [30] détectent des teneur en étain significatives dans tous les émaux analysés, à l'exception des productions les plus tardives (~1650). Par contre la cassitérite apparaît en trace dans certains bleus (est-ce volontaire ou cela résulte-il d'impuretés du plomb ou du minerais de cobalt ?). La cassitérite apparaît en quantité un peu plus nette – et sans doute là volontairement – pour éclaircir certains verts et rouges (l'ajout de quartz dans certains rouges est aussi manifeste).

Conclusion

A partir de cette première campagne d'analyse de nombreuses questions se posent :

La présence d'étain dans une analyse n'étant pas une preuve, quels sont les premières céramiques où la cassitérite constitue réellement l'opacifiant ?

L'analyse des briques émaillées Babyloniennes et des toutes premières céramiques considérées comme opacifiées à l'oxyde d'étain, aux oxydes d'antimoine, … reste à faire !

Quelles sont les teneurs nécessaires pour l'opacification des glaçures alcalines ou au plomb et selon leurs compositions ?

Y-a-t-il des solutions solides oxyde d'étain–oxyde d'antimoine ?

A partir de quand cette technique fut-elle intentionnelle ?

A partir de quand la cassitérite fut-elle utilisée pour modifier une couleur (Iznik ?)

Toutes ces questions nécessitent l'analyse Raman, sans contact ni prélèvement ! de pièces représentatives. Des analyses complémentaires par prélèvement (~ 5 mm^3) seraient utiles. Aussi, je terminerais par un appel aux personnes et institutions susceptibles de prêter objets ou tessons.

APPEL

Nous recherchons pour étude des tessons/objets
des « premières » faïences (selon la littérature !)
pour mesurer leur contenu en cassitérite

Bibliographie

1. Giacometti J., Fourest H.P., Faïence, *Encyclopedia Universalis*, 1985; 7: 730.
2. Soustiel J., *La céramique islamique – Le guide du connaisseur*, Office du Livre – Editions Vilo, Paris, 1985.
3. Rose-Albrecht J., *Le Calife, Le Prince, Le Potier, Catalogue*, Musée des Beaux-Arts de Lyon-RMN, Paris, 2002.
4. Caiger-Smith A., *Lustre Pottery – Technique, Tradition and Innovation in the Islam and the Western Worlds*, London, Faber & Faber, 1983.
5. Caiger-Smith A., *Tin Glaze Pottery in Europe and Islamic World*, London, Faber & Faber, 1973.
6. Moulierac J., *Céramiques du monde musulman*, Institut du Monde Arabe – SDZ, Paris, 1999.

7. Allan J.W., *Islamic Ceramics*, Ashmolean Museum Oxford, 1991.
8. Colomban Ph., Truong C., *J. Raman Spectrosc*., 2004; 35: sous presse.
9. Munier P., *Technologie des Faïences*, Gauthiers-Villars, 1957, Paris.
10. Eppler R.A., Eppler D.R., *Glazes and Glass coatings*, The American Ceramic Society, Westerville, Ohio, 2000.
11. Colomban Ph., Sagon G., Faurel X., *J. Raman Spectrosc.* 2001; 32: 351.
12. Colomban Ph,, *Retrouver par analyse les techniques des anciennes céramiques, Arts du Vietnam – La fleur du pêcher et l'oiseau d'azur*, La Renaissance du Livre, Tournai 2002.
13. Liem N.Q., Colomban Ph., Sagon G., Tinh H.X., Hoang T.B., *J. Cult. Heritage* 2003; 4: 187.
14. Liem N.Q., Sagon G., Quang V.X., Tan H.V., Colomban Ph., *J. Raman Spectr.* 2000; 31: 933.
15. Colomban Ph., Huy L.Q., Liem N.Q., Mazerolles L., *Archaeometry*, 2004; 46: 125.
16. Vandiver P.B., Les glaçures des céramiques anciennes, *Pour la Science,* 1990; 152: 78.
17. Brill R.H., in *Glass of the Sultans*, S. Carboni & D. Whitehouse Eds, Yale University Press, New Haven, 2000; 15.
18. Freestone I.C., Stapleton C..P, Composition and Technology of Islamic enameled glass of the 13-14th centuries (ch 24) in *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Ward R Ed, British Museum Press, London, 1998.
19. Colomban Ph., Milande V., Lucas H., *J. Raman Spectr*. 2004; 35: sous presse.
20. Colomban Ph., *Glasses, Glazes and Ceramics – Recognition of the Ancient Technology from the Raman Spectra*, in *Raman Spectroscopy in Archaeology and Art Histor*y, Edwards H.J. and Chalmers J.M. (Eds), Royal Society of Chemistry, London, 2004.
21. Colomban Ph., Treppoz F*., J. Raman Spectr*. 2001; 32: 93.
22. Colomban Ph., Robert I., Roche C., Sagon G., Milande V., *Revue Archéométrie* 2004; 27: sous presse.
23. Colomban Ph., Sagon G., Louhichi A., Binous, H., Ayed N., *Revue Archéométrie* 2002; 25: 101
24. Deck Th., *La Faïence*, Maison Quantin, Paris, 1887.
25. Picolpasso C., *Li tre libri dell'arte del vasaio*, 1557, translated and edited by Popelin Cl, *Les trois libres de l'art du potier*, Paris, 1881.
26. Colomban Ph., Milande V., Le Bihan L., *J. Raman Spectr*. 2003; 34: 420.
27. Porter Y., *Taoci*, 2000; 1: 5.
28. Andrews R.W., Cobalt, *Oversea Geological Surveys*, London, 1952.
29. Rosen J., *Archaeologia*, 2002; 395: 56.
30. Mason R., *Shine like the Sun*, http://www.rbmason.ca/Shine/.
31. Guo Y., *Archaemometry*, 1987; 29: 3.
32. McCarthy B., Vandiver P.B., Gibson M., Innovation and Continuity in the Technology of Southwest Asian Monochrome Blue Glazes", in *The Ceramics Cultural Heritage*, P. Vincenzini Ed., Faenza: Techna, 1996; pp207-20.
33. Henderson J, in Ch. VI, Atasoy N, Raby J in *Iznik, The pottery of Ottoman Turkey*, Petsopoulos Y Ed., Alexandria Press, London, 1989; p 65.

Philippe Colomban
Directeur de Recherche CNRS

The art of earth–clay works of the new century

Tetsuro DEGAWA, vient de préfacer une exposition de neuf céramistes japonais contemporains au Musée national d'Osaka (novembre 2003) :
Masayuki INOUE, Ryoji KOIE, Ayumi SHIGEMATSU, Taihei SUGIYAMA, Yôhei NISHIMURA, Takashi HINODA, Satoru HOSHINO, Akiko MAEDA et Kimiyo MISHIMA.

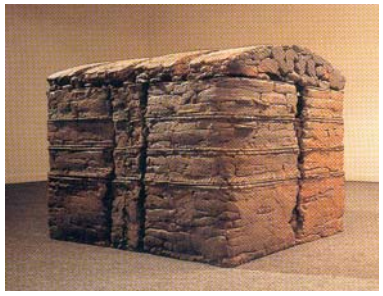
L'article que nous traduisons aura pour le lecteur français des consonances étonnamment proches de… ***Bernard Palissy*** ! Celui-ci, en effet, en revendiquant le terme de *figulus*, (dont l'équivalent le plus proche serait notre terme français de « plasticien ») s'est toujours défendu d'être un potier et a envisagé le développement autonome de ce qu'il appelait « l'art de terre ». Signalons que la langue japonaise a, avec le *katakana*, la ressource de transcrire des mots étrangers, qui s'intègrent à la langue comme le français le fit jadis pour le latin et le grec.

Tetsuro Degawa a, en outre, le mérite de poser un débat absent de tous les ouvrages (Vocabulaire, Dictionnaires de la céramique, etc…) récemment publiés en France, quand de nombreux artistes (tels *Jean-François Fouilloux, Claude Champy, Jean-Pierre Viot et Quinette Meister*, pour ne citer que les plus éminents), travaillent dans une « *voie* », que le mot de « céramique » ne suffit pas à rendre.

Andoche Praudel

Ayumi SHIGEMATSU

Taihei SUGIYAMA



"Clay work" Un développement autonome de l'art de terre

Nous utilisons le terme « clay work » (クレイワーク), « l'art de terre », pour décrire des œuvres en trois dimensions, réalisées en argile. Cela ne veut pas dire, cependant, que tous les travaux qui ont la terre pour médium participent de « l'art de terre ».

Ce terme « *clay work* » fut d'abord utilisé dans les années 60. Au cours des années 80 il fit le titre d'expositions et, de plus en plus d'œuvres étant montrées, le mot est devenu habituel. Cette appellation appartient à la scène artistique d'un moment où la céramique commence à occuper une position signifiante en tant que mode d'expression de l'art moderne. En d'autres termes, un nouveau champ est apparu pour la céramique, hors des limites traditionnelles de la céramique d'art. Le mot « céramique » (*tô*) reste encore fréquemment utilisé dans des titres d'expositions. (…)

L*'art de terre* est aussi considéré comme l'un des nombreux modes expressifs de l'art contemporain. Il s'exprime dans l'argile et c'est l'une des tendances de la céramique contemporaine, mais, à la différence de l'*avant-garde*, ce n'est pas un *mouvement*. Plusieurs mouvements ont, bien sûr, contribué à sa naissance. En premier lieu, l'art céramique « informe » l'argile à l'aide de techniques extrêmement variées. Il concerne des travaux ayant pour auteurs des artistes libres aussi bien que ceux exposés dans le cadre traditionnel d'associations (*Mingei*, *Nitten* ou *Salon des artisanats traditionnels*) ; il va des céramiques les plus utilitaires aux céramiques d'avant-garde, purement artistiques. Pour ce qui est de la céramique traditionnelle elle-même, il faut distinguer les traditions de différentes régions du Japon, de Chine et de Corée. Des produits en masses, issus de ces traditions, ont évolué conformément aux modes de vie et aux habitudes de consommation.

Depuis le Néolithique on a produit de la poterie sans discontinuité, faisant d'elle l'un des matériaux les plus familiers de la race humaine. L'histoire de la poterie parcourt plusieurs milliers d'années, les derniers trois mille ans témoignant de grandes avancées technologiques. Celles-ci ont permis d'accroître et de varier les productions ; le passage de la terre cuite au grès, le développement de l'émaillage en sont les moments essentiels. Le développement technologique a non seulement étendu les possibilités expressives mais également rendu possible une production de masse à un niveau industriel. De cette céramique sans cesse en expansion est née l'idée, à l'époque Meiji, d'un artisanat de masse.

Lorsque nous nous demandons la raison d'être d'une œuvre d'art en céramique, nous nous demandons du même coup ce qu'est la céramique — parce que l'œuvre se présente dans le cadre de la céramique traditionnelle. La production, en effet, a induit les concepts de la céramique et l'on doit se débattre pour se libérer d'un a priori. La position de la plastique céramique, qui doit remettre en question sa propre définition pour exister, s'éclaire non pas par la question de savoir s'il s'agit de céramique d'art mais par la signification d'une telle question.

Or, les artistes céramistes, au moment où ils comprennent les caractéristiques de leurs terres, reconnaissent l'essence qui constitue *l'œuvre céramique* : c'est un début de réponse. L'essence d'une argile plastique, mise en forme et cuite, parfois émaillée. Ce procès de production qui semble couler de source est le résultat d'une somme d'efforts tout au long de l'histoire afin de développer les techniques nécessaires à la création artistique. Si nous considérons le niveau de progrès technologique nécessaire à la création artistique dans le cas de la céramique, il est difficile de trouver une autre pratique artistique qui puisse rivaliser avec elle.

Du point de vue historique il est possible de diviser le travail de la terre en deux catégories principales.

- Les sculptures de terre cuite constituent la première. Les représentations humaines et divines cuites au Néolithique, les statuettes de déesses de la *Culture de Hongshan* (fouilles de *Niuheliang*, province de *Liaoning*) comme les figurines *Jômon* (*Vénus jômon* des fouilles de

Tanahata, à *Chino*, dans le département de *Nagano*) sont des exemples révélateurs de l'argile modelée. On parle ici de *terra cotta*. On a aussi des modèles en terre crue et en terre peinte.

- Les poteries de terre cuite constituent la deuxième catégorie. Des poteries colorées de formes variées furent produites dès le Néolithique. Poteries noires, blanches, de belle qualité, dont certaines ajoutent une valeur esthétique à leur fonction de récipient. Les formes premières de la poterie sont, pour la plupart, apparues au Néolithique. Des dessins géométriques et des motifs abstraits furent tracés sur ces jarres ou bols. Des pots fonctionnels servirent à conserver l'eau et les aliments, au transport comme à la cuisine, pour le boire et le manger. Des pots également pour les rites et pour la tombe. Des chandeliers de couleur grise de la dynastie *Han*, par exemple, sont décorés de dessins de personnages et d'animaux censés avoir un sens religieux.

Vase et vénus Jomon – *© C.E. de Gunma & Chino – in A. Praudel, Essai sur la céramique Japonaise, Editions You-Feng, Paris.*

Deux catégories, donc, celle de la **sculpture** et celle de la **fonction**. C'est le classement traditionnel. D'une part la *terra cotta* (« terre cuite » en italien) se réfère essentiellement au traitement figuratif de l'argile. D'autre part, poterie, grès et porcelaine concernent vaisselles et ustensiles.

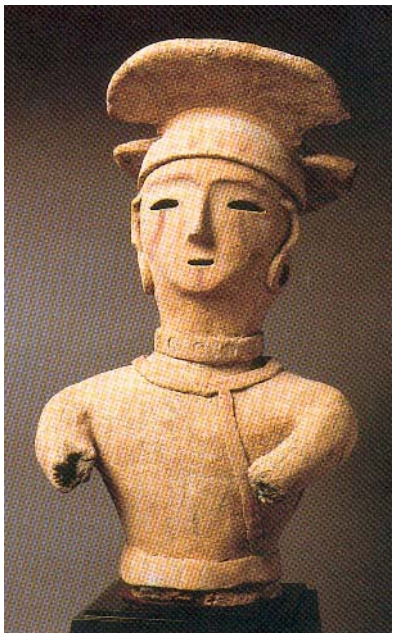
La catégorie des *terra cotta* inclut les *haniwa* japonais, les figurines chinoises *Han*, les statues étrusques comme les sculptures de *Donatello*, *Canova* et *L. Fontana* — des sculptures biscuitées. Des statues de terre crue du Bouddha apparaissent également dans l'histoire de la sculpture.

À propos de cette césure, nous évoquerons les pierres sculptées de l'époque *Han* qui, en dépit d'être des pierres sculptées, sont souvent classées selon l'histoire de la peinture, à cause de leur contenu pictural… Les classements opérés par l'histoire de l'art sont fondés, à l'évidence, sur le <u>contenu expressif</u> plutôt que sur le <u>matériau</u>.

Par opposition à la céramique sculpturale, l'argile modelée et cuite pour des *vaisseaux* utilitaires est connue sous l'appellation de terre cuite ou poterie. Cette catégorie se subdivise en plusieurs types, selon le matériau, les méthodes de cuisson et de décoration (poterie blanche, noire, rouge, colorée, à glaçures ou sans). D'autres subdivisions concernent les méthodes

d'émaillage (porcelaine blanche, céladon ou à trois couleurs). Il existe un large panorama de formes (zoomorphes et anthropomorphes comprises) : jarres, bouteilles, assiettes, plats, coupes et bols. Toute la poterie a une relation fondamentale avec l'art céramique. Peut-être les pièces anthropomorphes et zoomorphes devraient-elles être classées dans la première catégorie mais, dans certains cas, le vase et la figure sont combinés en seul et même objet. Cette approche créative est au cœur même de l'art céramique.

Il n'y a pas de différence matérielle entre les deux catégories et toutes deux sont connues comme 陶, *tô* (*tao* en Chine). Poterie et *terra cotta* sont incluses dans le concept de *tô*. C'est-à-dire que *tô* est une poterie cuite à une température relativement basse. Pour la céramique contemporaine, le terme est utilisé selon son acception traditionnelle. Nous voulons faire bien remarquer que 陶 ne recouvre pas le concept de vase ou récipient. « Clay work », l'art de terre, signifie *tô* au sens large. La terre cuite à glaçure verte des vases funéraires chinois de l'époque Han, à côté des jarres et des bols, représente des plantes, des palais, des édifices, des personnages, des animaux, des fours et d'autres ustensiles de la vie quotidienne ou des articles religieux. Des œuvres, façonnées à l'aide de diverses méthodes, tour de potier, colombin, plaque, etc. Tant d'éléments rendent vaine la distinction entre vase et sculpture. Le monde de la céramique, celui du façonnage d'objets de terre, a possédé cette liberté dès l'origine.



Haniwa – *in A. Praudel, Essai sur la céramique Japonaise, Editions You-Feng, Paris*

En Chine l'idéogramme 瓷 (*ji*) est utilisé pour la terre émaillée et cuite à haute température. La céramique dans son ensemble s'écrit 陶瓷. Au Japon le caractère 磁 est utilisé à la place de 瓷 et l'on écrit 磁器 (*jiki)* pour « porcelaine ». Le sens du caractère 磁 n'est pas lié originellemnt à la céramique. 磁器 signifiait « la poterie cuite dans les fours de *Cizhou* » en Chine (磁州窯). Le terme fut importé au Japon alors qu'il était devenu l'appellation commune de la porcelaine, à la fin de l'époque Ming. Le phénomène est comparable aux vocables familiers de la poterie japonaise selon les lieux de production (*Seto-mono* ou *Karatsu-mono*). Puisque 瓷 (*ci*) et 磁 (*ci*) ont la même prononciation, 磁 fut alors utilisé, peu à peu, à la place de 瓷. Dans le

Recueil des céramiques de Jingdezhen, cependant, remarque est faite que la céramique devrait s'écrire 瓷 et non 磁. De nos jours en Chine, la céramique dans son ensemble s'écrit 陶瓷. Au Japon le grès et la porcelaine sont nommés respectivement 陶器（*tôki)* et 磁器（*jiki)*, deux termes qui se terminent par *ki* (« ustensile »). Considérant la nature fondamentale de la céramique, ces mots montrent combien l'idée que toutes les céramiques sont des récipients est enracinée dans les esprits. Pourtant, ni 陶（*tô)* ni 瓷（*ji)* n'ont la connotation de récipient. 陶瓷（*tôji)* signifie des volumes, sans indication de fonction.

Bronze et laque sont des matériaux. De la même façon, le mot céramique indique un matériau plastique. Quand nous parlons d'un bronze ou d'un laque, nous pouvons toutefois évoquer un vase ou un objet usuel ; le mot « poterie » (陶瓷器), quant à lui, a pour connotation l'image spécifique du vase.

L'usage du terme *jiki*, qui inclut le caractère « ustensile» a forgé l'image que les céramiques devaient être des récipients. Par exemple, à l'époque d'*Edo*, des poteries connues comme *Bizen* comprenaient des œuvres figuratives représentant des oiseaux et des plantes. Néanmoins leurs auteurs tâchaient de conserver à ces figures la fonction de récipients. Ce sont des sculptures qui peuvent servir de récipients. À *Kyôto*, le potier *Takahashi Dohachi* accorde également une fonction de récipient à son travail figuratif. Son but est de créer la surprise en donnant à l'ornement les possibilités du fonctionnel. Ce genre de surréalisme est devenu populaire en Chine à la période *Qianlong*. En Chine, des œuvres figuratives ont pu présenter des relevés réalistes d'animaux, de fleurs ou de fruits. Ces œuvres-là n'avaient pas fonction de récipient. Au Japon, au contraire, on fit un effort pour retenir le caractère fonctionnel de la poterie figurative.

Des répliques exactes de vases de bronze ont été également réalisées en terre. Sous les *Qing*, même des formes de bois et de laque furent traduites en argile. Dans le cas des vases funéraires, cela put être une tentative de substituer des céramiques aux originaux, mais nous pouvons supposer toute une activité pour dupliquer en terre des formes créées à l'aide d'autres matériaux. Quand on s'efforce de recréer une forme donnée dans un matériau différent, les différences s'assument selon la théorie des matériaux et suivant leurs procès de production. Bien qu'il y ait des céramiques qui imitent d'autres matériaux, il n'y a pas d'exemple d'œuvres qui imitent la céramique dans d'autres matériaux. Cela indique la supériorité de la terre comme moyen d'expression. Avec la céramique hyperréaliste cependant, plutôt que de s'interroger sur une théorie de la céramique, on compare différents média en termes de contenu de l'expression et d'efficacité — c'est-à-dire que l'on ignore parfois la nécessité formelle du procès de production. La céramique figurative est alors arrivée à son terme.

L'histoire de la céramique figurative en Chine est celle tant des dynasties *Qin*, des *Han,* que des *Six dynasties*, des *Tang* ou des *Ming*. Les poteries à glaçure de trois couleurs des *Tang*, par exemple, fournissent un grand nombre de formes, réputées pour leur valeur artistique. Les animaux gardiens des tombeaux sont créés à partir de motifs établis, et les piédestaux de pierre sur lesquels ils se tiennent ont été laissés à la créativité des auteurs et fournissent d'excellents exemples de formes abstraites. Sur certains d'entre eux on a utilisé cette glaçure à trois couleurs, caractéristique des *Tang*. Un moule en céramique, signé, a été découvert sur le site des fours de *Huangye*, dans le *Henan*. Des « pots à tigres » (*huzi*) cuits à *Yue*, à la période des *Trois royaumes*, sont signés directement. De nombreux céladons à figures animalières ont été produits dans les fours de *Yue*, depuis les *Trois royaumes* jusqu'aux *Jin occidentaux* — des œuvres qui n'auraient pu être réalisées en aucun autre matériau. Nombre d'œuvres figuratives furent créées

concurremment aux bols et aux jarres. Des jarres à glaçure verte avec des tours de guet et des personnages modelés sont par exemple des formes dépourvues de la fonction de vase ou autre. Elles portraitisent tel ou tel animal, personne ou palais. Dans ce sens, quantité de céramiques figuratives furent produites pour des usages funéraires. Les récipients fonctionnels et les œuvres figuratives — la poterie et la sculpture, en d'autres termes — ont été produits côte à côte, sans distinction. Les fours de *Dehda* montrent encore, sous les *Ming*, de nombreux personnages, cuits aux côtés de bols et de coupes.

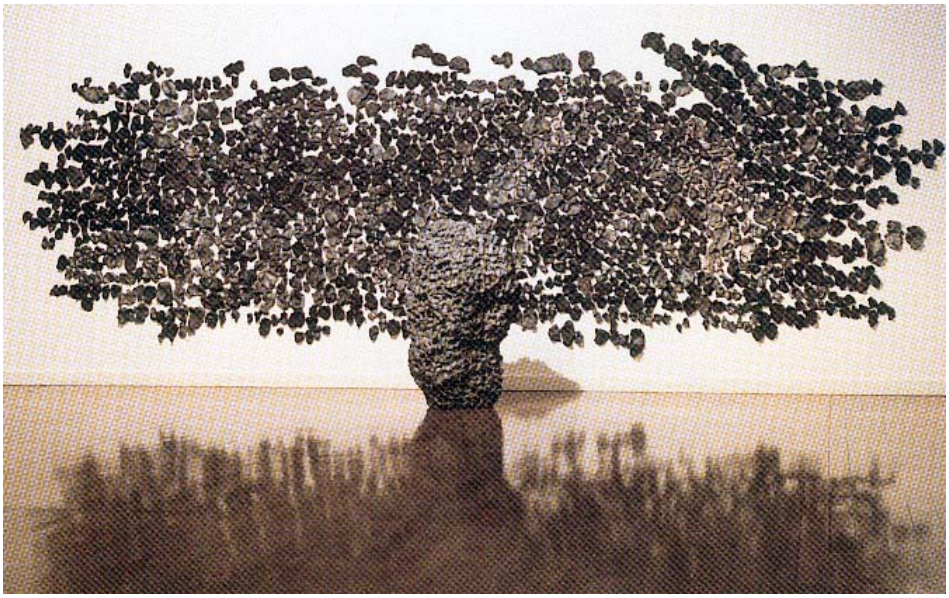
C'est un point important si l'on considère la définition de la céramique. Beaucoup de pièces ont été produites sans considérer la forme utilitaire, mais en tant qu'objets d'art. Le nom d'artistes céramistes nous est parvenu depuis les fours de *Yixing*, sous les *Ming* et les *Qing*. Dans le cas des ustensiles toutefois, l'accent étant placé sur la production de masse et la standardisation des poteries, le nom de l'auteur n'a pu être relevé.

Les céramiques sculpturales sont en petit nombre au Japon. Ce sont essentiellement des *haniwa*. Le fait est probablement dû à des variations dans les usages funéraires et à une faible demande d'articles destinés aux sépultures. Par conséquent, l'image de la céramique est demeurée en étroite relation avec le récipient et l'intérêt des potiers s'est recentré sur l'ustensile. La cérémonie du thé n'échappe pas à ce cas de figure. Dans le cas des *Kyô-yaki* (« poteries de Kyôto »), des noms d'auteurs apparaissent dans les chroniques historiques. Les pièces brillamment décorées produites à la fin d'Edo et au début de Meiji sont cependant des prodiges techniques, des exercices de style. Il fut difficile pour leurs auteurs de se situer ailleurs que dans le concept d'ustensile. Tant que l'on a pu parler de poterie, il s'est agi de faire des pots. L'intérêt des potiers était donc, inévitablement, lié à la question de savoir comment décorer la surface de leurs pots.

Avec les Expositions universelles, au milieu du XIXème siècle, la céramique [*japonaise*] entre dans la catégorie de l'artisanat et non dans celle de l'art. Cela, à cause du statut de la production manufacturée dans le cadre de l'industrie. À l'époque Meiji, la modernisation des techniques et des décors aida la poterie japonaise à être hautement appréciée à l'étranger comme métier d'art ; à l'époque *Taisho* des artistes comme *Hitaya Hazan* (1872-1963) et *Tomimoto Kenkichi* (1886-1963) s'efforcèrent de redécouvrir l'art dans la céramique. *Numata Kazumasa* (1873-1954) étudia la sculpture à la *Manufacture de Sèvres* et créa des œuvres animalières. On ne prêta cependant pas grande attention à la sculpture de céramique japonaise avant les années 1950.

Inui Yoshiaki définit « *clay work* » comme « *des œuvres d'art sculptées ou modelées, faites de terre, qui ne sont pas des objets utilitaires* » (*Inui Y.*, « Les Ascendances de l'art céramique contemporain », publié pour la première fois en 1985 dans le catalogue de l'exposition *Images et formes de la terre — 1981-1985)*. Selon *Inui*, le terme fut utilisé pour la première fois autour de l'exposition *Work in Clay by 6 Artists* (1962), au San Francisco Art Institute. L'année précédente, *Rose Slivka* avait publié un essai, *The New Ceramic Presence*. Bien qu'elle utilise les termes *sculptured pottery*, *painted pottery* et *ceramic sculpture*, cet auteur ne fait aucune mention de *clay work*. La nouvelle tendance a certainement été initiée dans les années 50 en Californie, autour de *Peter Voulkos*, mais la terminologie demeurant centrée sur les mots traditionnels de *ceramic* et *pottery*, on voit combien est encore forte l'image des céramiques comme récipients. Les œuvres sont essentiellement tournées, puis déformées ou recomposées. À ce moment-là, l'art céramique part de récipients conventionnels et parvient à de nouvelles formes. L'art céramique fut alors naturellement influencé par l'expressionnisme abstrait, tendance majeure de la peinture américaine de l'époque. Il existe un art céramique expressionniste abstrait. L'art céramique réagit sensiblement aux tendances des beaux-arts. À côté de *Voulkos*, d'autres artistes, apparus dans les

années 60, ont participé à ce mouvement — *John Mason, Kenneth Price* et *Richard Shaw*. Leur travail montre également l'implication étroite de l'art de l'époque, minimalisme ou pop-art.



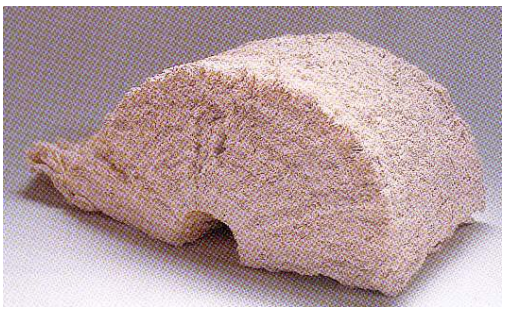
Satoru HOSHINO – Ancient Wood Land
in A. Praudel, Essai sur la céramique Japonaise, Editions You-Feng, Paris.

Au Japon, des artistes tels que *Yagi Kazuo, Suzuki Osamu*, et *Yamada Hikaru* fondèrent *SODEISHA* en 1948 et firent éclater la tradition, développant une approche de la forme entièrement nouvelle.

Takashi HINODA

Ryoji KOIE

Youhei NISHIMURA



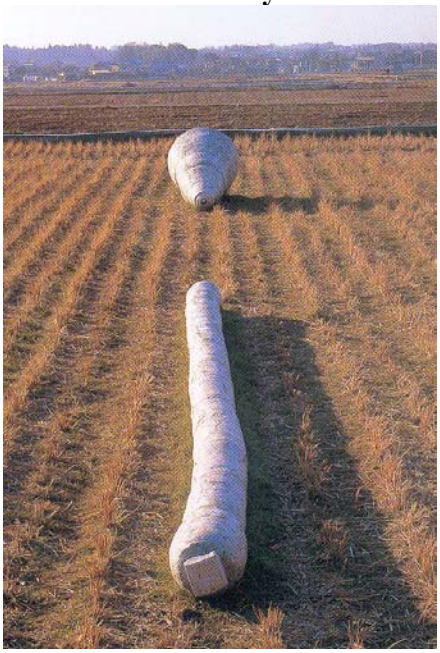
Akiko MAEDA

Au milieu des années 50, de nouvelles formes apparaissaient, entièrement dépourvues de fonction. Des associations telles que *Shikokai*, et l*'Association d'art moderne* participèrent à ce mouvement qui amena la céramique au monde de l'art contemporain. Des artistes créèrent alors de nouvelles formes à l'aide de techniques ancestrales, travaillant au tour comme à la plaque. Prenant la terre comme médium, ils furent constamment confrontés aux possibilités formelles et nombreux furent les artistes qui utilisèrent des céramiques traditionnelles pour parvenir à leur propre expression.

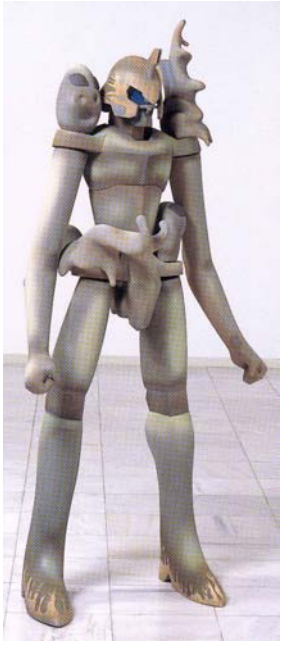
L*'art de terre* contient trop d'éléments pour être assimilé à la catégorie générale de l'art céramique moderne. Il a commencé à prendre son indépendance dans les années 80 et les œuvres d'artistes qui se sont développés puissamment dans les années 90 ont imposé définitivement des formes en terre. C'est en explorant des formes qui ne peuvent être réalisées qu'en terre et pour des fins toutes personnelles que des artistes ont fermement établi l'art de terre comme genre. Nous ne savons pas combien de temps cette situation se maintiendra…

S'il y a eu dans le passé des mouvements influencés par l'actualité des beaux-arts, il y a pourtant aujourd'hui des artistes de terre qui tâchent de développer une pratique indépendante de ces tendances. Cela ne signifie pas que l'art de terre est un monde fermé, insulaire, mais qu'il est en position de se développer indépendamment.

Masayuki INOUE



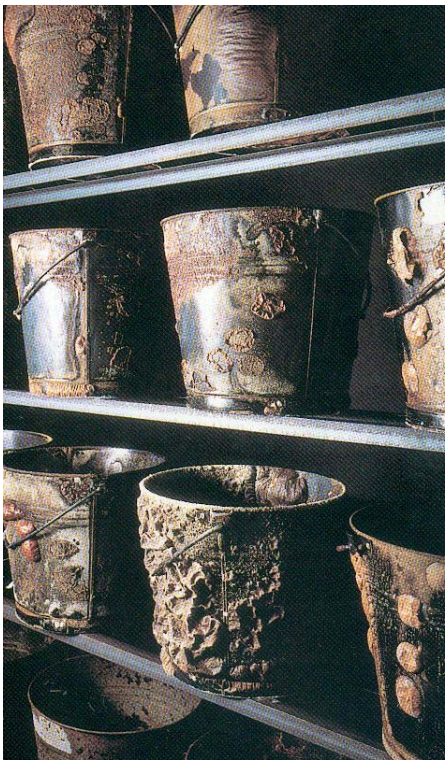
Takashi HINODA



Clarifions la terminologie : quand nous parlons de « céramique », nous comprenons *terra-cotta* et biscuits et, également, faïences et terres émaillées à basse température. Jusqu'ici nous avons fait une distinction entre poterie et *terra cotta*. Par exemple, que les *terra cotta* d'artistes tels que *Lucio Fontana* (1899-1968) et *Isamu Noguchi* (1904-1988) soient des « *sculptures* » et non des « *céramiques* » en appel à la tradition, qui identifie céramique et ustensile. Les personnages d'argile sont cependant des *terra cotta*, des « *terres cuites* » et non des « *poteries* » : il est clair que ce sont des « *céramiques* ». Sculptures de par leur nature figurative, céramiques

par leur mode de création. Toute chose de terre peut être dite céramique. Je crois que même les statuettes de terre crue peuvent être classées dans la catégorie des céramiques.

L'*art de terre* étant devenu un registre de la plastique contemporaine dans les années 80 et 90, la terre a accédé au statut de médium à part entière, doté d'une solide identité (…). Du point de vue l'art céramique, *l'art de terre* fait peut-être partie de la céramique d'avant-garde. Du point de vue de l'art contemporain, c'est toutefois un mode d'expression qui est devenu un genre significatif. Dire que *l'art de terre* est un genre de la sculpture contemporaine ne soulèverait guère de protestations. Au contraire, il ne serait pas naturel de penser que la raison d'être de l'art de terre est ailleurs que dans le monde de la céramique. *L'art de terre* est parvenu au point de sa libre expression. Sa plastique veut que, comme dans tous les autres domaines de la céramique, on façonne de la terre et on la cuise. On l'émaille parfois. Ce processus est particulier aux céramiques, mais il n'est pas restrictif. Le créateur d'un objet d'art en céramique, évidemment, possède son concept mais, historiquement, les impératifs de production ont voulu la division du travail. Or, de nos jours, bien des tâches qui ne pouvaient être accomplies seul autrefois ont été rendues possibles (par des matières premières déjà élaborées et par l'introduction du gaz et de l'électricité). C'est alors qu'apparaît l'artiste individuel, qui pourra librement travailler avec la terre.



Yôhei NISHIMURA - *Seaux – in A. Praudel, Essai sur la céramique Japonaise, Editions You-Feng, Paris.*

Kimiyo MISHIMA *- Electric Poles 1984-85 -*

Des artistes ont mûri leur œuvre dans ce contexte ; leurs formes ne sont apprises sur le registre expressif d'aucun style particulier [régional ou international] mais elles résultent de leur combat personnel. Les artistes de terre poursuivent avec ténacité une expression individuelle, sans relation avec le passé historique de la céramique. Ils ne sont pas liés à l'histoire du grès ou

de la faïence. Ils ne sont pas comptables de l'histoire de la céramique du point de vue de l'art moderne. Exploitant les caractères de l'argile comme médium au sens large, ils ne s'appuient donc pas sur le langage formel de la céramique d'art traditionnelle. Lorsque nous voyons comment de telles œuvres, exposées dans un grand espace, le remplissent de leur énergie, nous comprenons clairement que l'art de terre, tout en assumant la théorie de la céramique, en a repoussé les frontières, pour parvenir à former un chapitre de l'art contemporain.

Tetsuro Degawa,
Conservateur en chef du Musée de céramique orientale d'Osaka.
Sauf mention contraires photographies extraites du catalogue de l'exposition
(traduit de l'anglais par Andoche Praudel)

Anjin Abbe - 2003

II. LES CERAMIQUES ET LE MARCHE DE L'ART

Tessons islamiques à décor lustré (IX-XIIème siècle)

Les tessons de céramique ne font pas partie des grands ouvrages de céramique mais ont toujours eu un attrait auprès des amateurs d'histoire de l'art et des musées. Ils proviennent de fouilles, de collections d'amateurs les ayant trouvés *in situ* ou bien, chez des antiquaires, et finissent, le plus souvent, dans les ventes publiques. Ils sont parfaits pour étudier les techniques car déjà en fragments et il y a moins de possibilités de doute de leur authenticité... Aussi, leur intérêt est de plus en plus reconnu. En effet, en analysant leurs éléments constitutifs et leurs techniques de fabrication, on peut mieux comprendre et définir la nature des compositions des pâtes céramiques, des glaçures, de leurs colorations ainsi que les principaux procédés de décoration. Les méthodes d'analyse sont diverses : dosages chimiques, dilatométrie, diffraction des rayons X ou plus récemment la spectrométrie Raman. Elles sont utiles pour préciser la nature des matériaux correspondant aux multiples termes céramiques (engobe, glaçure, couverte, émail, lustre par exemple), pour reconstituer des familles d'ateliers ou les assigner à une région précise ; ces techniques permettent ainsi aux chercheurs, historiens, amateurs et marchands d'utiliser un même vocabulaire.
Nous présentons ici un groupe spécifique de tessons des IX-XIIème siècles au Proche-Orient utilisant deux inventions musulmanes : la faïence et le lustre métallique (procédé de décor obtenu par des sels métalliques appliqués en deuxième cuisson en atmosphère réductrice aussi bien sur des glaçures stannifères que sur des glaçures alcalines ou plombifères).

Dix tessons à motifs floraux, d'inscriptions ou de têtes animalières

Faïence à décor à reflets métalliques monochrome sur fond blanc. *Mésopotamie, art abbasside, IX-Xème siècles*.

Adjugé : 2400 £ (3.660 €) Vente Bonhams, 13 octobre 1999, n°141.

Le motif fleuronné ou les têtes de lièvre et d'oiseau ainsi qu'un fond orné de hachures sont bien représentatifs du type de productions lustrées de la période abasside en Mésopotamie et en Iran. Ces motifs seront repris dans un style voisin dans l'art fatimide. Les inscriptions calligraphiées seront employées tout au long du Moyen-âge, du Proche-Orient à l'Iran. Le lustre, ici monochrome mordoré ou légèrement verdâtre, se détachant sur un fond blanc « crémeux » rendu par la présence de l'étain, est bien particulier de cette période. Le prix obtenu pour ce lot est un bon prix par rapport à l'estimation de 1/1.500 £ et la qualité esthétique moyenne de ces tessons.

Fragment de coupe au porteur de hotte

Faïence à décor à reflets métalliques chamois sur fond blanc. Un personnage barbu portant une hotte se tient de profil, flanqué d'un enroulement floral et se détache en réserve sur le fond lustré. Le revers de la coupe est décoré de pétales de lotus en relief. *Diamètre de la coupe reconstituée : 19 cm.*

Egypte Art fatimide, XIème siècle.

Adjugé : 60.000 FF (9.147 €), vente Mes Laurin, Guilloux, Buffetaud, Tailleur, Nouveau Drouot, Paris, 9-10 décembre 1980, n° 360.

Les céramiques fatimides de type lustré sont considérées comme l'un des fleurons de l'art musulman et n'apparaissent presque jamais sur le marché. Les collectionneurs ou les musées doivent se contenter de tessons. Ici ce fragment est exceptionnel de par sa taille et de par son sujet. Il est représentatif d'un aspect particulier de l'art fatimide basé sur l'observation directe de scènes animées tel aue cavaliers, danseurs, musiciens ou animaux sauvages, ou fantastiques, dessinées avec réalisme et marquées par l'influence héllénistique. Les tessons de ce type ne sont jamais apparus sur le marché et c'est pour cette raison que ce fragment a fait, à l'époque, un prix record.

Six tessons à décor de personnages, d'oiseaux et de motifs géométriques

Faïence à décor à reflets métalliques sur fond blanc. Quatre sont ornés de têtes humaines enturbannées, un troisième à motif carré étoilé et le dernier à tête de lièvre entouré de lignes concentriques.

Egypte, art fatimide, XI-XIIème siècle

Adjugé : 80.000 frs (12.196 €) vente Mes Poulain-LeFur & Me Boisgirard, Hôtel des Ventes du Palais des Congrès de Paris, 18 septembre 2000, n°18

Ces tessons ont largement dépassé l'estimation de 3000/4500 € (20/30.000 francs). Ils représentent en un lot la diversité du style fatimide au décor typique : personnages enturbannés aux yeux ronds et à la bouche boudeuse, tête de lièvre aux longues oreilles. En effet il ne suffit pas de présenter en vente publique des tessons, il faut que les motifs soient bien lisibles. Par exemple le lot n°286 du catalogue de vente « *Islamic and Indian Art* » de Bonhams, Londres, 16 octobre 2003, avait été déjà présenté dans une vente précédente, mais n'a pas trouvé preneur à deux reprises, les tessons n'étant pas suffisamment intéressants d'un point de vue décoratif.

Marie-Christine David
Expert en arts islamiques

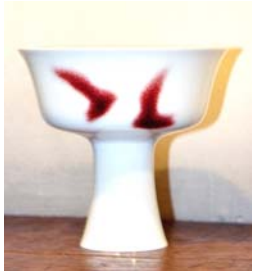
III. CALENDRIER DES EXPOSITIONS ET VENTES

EXPOSITIONS
Paris
Musée des arts asiatiques - Guimet
Octobre 2003 – janvier 2004

CONFUCIUS – Arts et Sagesse en Chine Antique
http://www.rmn.fr
http://www.museeguimet.fr/

Gallery Carlin
93 rue de Seine (6ème)
< 28 janvier 2004

M. Barnsdale, C. Ciscato, C. Keenan, Louiselio, G. Mason, K. Michelson, S. Nemeth, S. Perrotte, S. Zeeni.



Mairie du VIème arrondissement
Place St-Sulpice (8ème)
27 janvier – 28 février 2004

Dialogue des Céramistes
Francine Del Pierrre – Fance Franck.

Espace Culturel Bertin Poirée
8-12 rue Bertin Poirée (1er) Pont-Neuf Chatelet
8-20 mars 2004

Céramiques de Martine Ménard

Sèvres
Musée national de Céramique

La faïence européenne au 17ème siècle – Le triomphe de Delft
20 novembre 2003 au 16 février 2004
L'Odyssée de la porcelaine chinoise
20 novembre 2003 au 16 février 2004

Colloque
La céramique de la Chine à l'Occident
20 janvier 2004
Musée national de Céramique
Société des Amis de Sèvres

Limoges
Musée national de Céramique –Adrien Dubouché

L'Odyssée de la porcelaine chinoise
20 février 2003 au 20 juin 2004

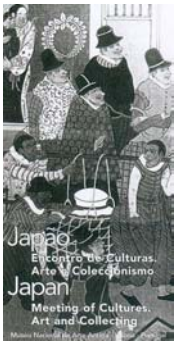
Belgique

Bruxelles
Musées royaux d'Art et d'Histoire
17 septembre 2003 – 29 janvier 2004

Vietnam – Art et cultures de la préhistoire à nos jours
Pour la première fois, plus de trois cents œuvres d'art et d'ethnographie.

Portugal

Lisbonne
Museu Nacional de Arte Antiga
17 septembre 2003 – 29 janvier 2004



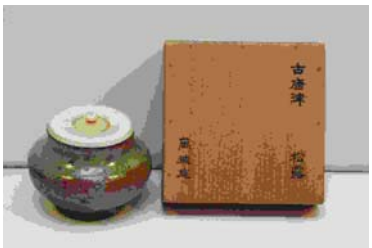
Japan – Meeting of Cultures – Art and Collecting

460 ans après le débarquement de Portugais à Tanegashima et 400 ans après l'établissement de la grammaire « Arte da Lingua de Japan » par le Jésuite Rodrigues, des rencontres sur l'art et la culture japonaise.

IV. PUBLICATIONS

Taoci n°3 : Grès et raku du Japon
30€

Fance Franck & Ph. Colomban, *SFECO* : Préfaces.
Tadanori. Yuba, *Musée d'Art Idemitsu, Osaka*
La naissance du Raku à Kyoto.
Hiroko Nishida, *Nezu Institut of Fine Art, Tokyo*
Mino, Bizen and Karatsu: Japanese Ceramic Development from the Momoyama Period through the Early Edo Period.
Andrew Maske, *Peabody Essex Museum, Salem, Ma (USA)*
A Pot by Any Other Name...? Five Centuries of Change and Continuity in Japanese Stoneware Names.
The Role of Korean Technology in the Expansion of Japanese Stoneware Production in the XVIth Century and Later.
Christine Shimizu, *Musée national de la Céramique, Sèvres*
Evolution des techniques décoratives des grès à la lumière de



l'histoire de la cérémonie du thé.
Louise Allison Cort, Freer-Sackler Gallery of Art, Washington
Clay as Content: The Significance of Shigaraki Clay in Japanese Ceramics.
Rupert Faulkner, V & A Museum, Londres
What's in a tea bowl – The case of Raku Kichizaemon XV.
Michel Maucuer, Musée Cernuschi, Paris
Grès et porcelaines : distinction et appréciation par les amateurs occidentaux au XIXème siècle.
Tristan d'Albis, Paris : Le grès japonais dans les collections françaises
Jean-Jacques Origas $^{+}$, INALCO, Paris
Yanagi Sôetsu. Les mots, les images et la terre. Un itinéraire entre la littérature et les arts.
Philippe Colomban, SFECO
Petit lexique des principaux termes céramiques japonais.

Divers

Bibliothèque sur l'asie

Association de la Maison de l'Indochine

9 rue Saint-Bernard
Paris 75011

Sites

Royal Ontario Museum

Lustre, Timouride, Safavide…..

http://www.rom.on.ca/neac/mason.html

Site de Robert Mason
Livre « Shine like the Sun », très intéressant !
http://www.rbmason.ca/

V. LIBRAIRIES SPECIALISEES

Librairie d'Amérique et d'Orient, Jean Maisonneuve
3 bis place de la Sorbonne
75006 Paris
Tél. 01 43 26 19 50

Distributeur du Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient

Librairie Le Phénix
72 Boulevard de Sébastopol, 75003 Paris
Tél. 01 42 72 70 31, fax 01 42 72 26 69

Librairie Sudestasie
17 rue du Cardinal Lemoine, 75005 Paris
Tél. 01 43 25 18 04 / 43 54 01 15

Librairie You Feng
45 rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris
Tél. 01 43 25 89 98
4 impasse Baudricourt, 75013 Paris
Tél. 01 53 82 16 68, fax 01 53 82 12 68

Librairie Orientale Samuelian
51 rue Monsieur-le-Prince, 75006 Paris
Tél. 01 43 26 88 65

Librairie-Poterie Imagine Ceramic
(Claire et Charles Eissautier)
371 route d'Uzès, 30700 St Quentin la Poterie
Tél. 04 66 22 58 70, fax 04 66 22 94 52
livre@ceramique.com
http : //www.ceramique.com

Han-Shan Tang Books
Unit 3, Ashburton Centre, 276 Cortis Road, Londres
SW15 3AY, Royaume Uni
Tél. +44 20 8788 4464, fax +44 20 8780 1565
hst@hanshan.com
http : //www.hanshan.com

Paragon Book Gallery
1507 South Michigan Avenue, Chicago, IL 60605,
Etats Unis
Tél. +1 312 663 5155, fax +1 312 663 5177
paragon@paragonbook.com
http://www.paragonbook.com

Grace Chu « Capital gallery »
1/F, shop n°107
Hollywood Centre, 233 Hollywood Road
Hong Kong, Chine
Tél. +852 2542 2271, fax +852 2545 2237

Tai Yip Co
54 Hollywood Road, Central
Hong Kong, Chine
Tél. +852 25 24 59 63 / 25 23 64 83, fax +852 28 45 32 96

White Lotus Co., Ltd
GPO Box 1141, Bangkok 10501, Thaïlande
Tél. +66 2 332 4915 / 741 6288 9, fax + 66 2 741 6287 / 741 6607 / 311 4575
ande@loxinfo.co.th
http://www.thailine.com/lotus
Par correspondance sur envoi de catalogue.

VI. ASSOCIATIONS DE CERAMIQUES ORIENTALES

ANGLETERRE
The Oriental Ceramic Society
30B Torrington Square, Londres WC1E 7JL, tél. +44 020 636 7985, fax +44 020 580 6749
Secrétaire : Mrs Jean Martin
Le programme des activités et la « Newsletter » sont consultables au Musée Cernuschi, le jour de permanence de la SFECO, ainsi que la « Newsletter » publiée par Dr Julia Curtis, représentante de l'OCS aux Etats Unis. Nos adhérents sont les bienvenus à Londres.

AUSTRALIE
JAASA
The journal of the Asian Arts Society of Australia
PO Box 996, Potts Point, NSW 2011, Australie

FINLANDE
Keramos c/o Antik West
Kapteeninkatu 9, 00140 Helsinki
Secrétaire Honoraire : Mrs Tuva Helling
tél. +358 0 175736

NORVEGE
The Norwegian Oriental Ceramic Society
NSOK, Postboks 205 Lilleaker 0216 Oslo, Norvège
Pdt Monika P. Thowsen

PAYS BAS
Vereniging van Vrienden der Asiatische Kunst
(Société des Amis de l'Art asiatique)
Kamerltrap 2, 2061 Ap Bloemendaal
Secrétaire honoraire : Dr. J.H.J. van der Muelen, Everlaan 22, 6705DJ Wageningen, Pays Bas

PORTUGAL
A.A.O – Associação Amigos do Oriente
Rua Padre Franscisco 9B
1350-223 Lisbonne
tel : 351- 21 392 11 00 ext 1181

fax : 351- 21 392 11 35
amigosdooriente@mail.telepac.pt

SUEDE
The Oriental Ceramic Society of Sweden
Box 190 87, S-400 12 Gothenburg
Présidente : Ake Bjurhammer
Tel 0046-8-7303612

ETATS UNIS
Asian Ceramic Research Organisation
ACRO UPDATE
PO Box 14419, Chicago IL 60614-0419
Fax : +1 773 296-6298 ; **acrochicago@earthlink.net**
Cette Association publie une « Newsletter » avec les dernières nouvelles sur la céramique asiatique, organise des colloques et des voyages d'études.

CANADA
Oriental Ceramic Society of Toronto
101 Subway Crescent # 1403, Etobicoke, Toronto M9B 6K4
Secrétaire honoraire : Mr Philip Cheong
tél. +416 392 6827

HAWAI
Oriental Art Society of Hawaii
1457-4 Hunakai Street Honolulu, Hawaii 96816, USA. F. Micklautz tel : (808)7354503

HONG KONG
The Oriental Ceramic Society of Hong Kong
GPO Box 6202, Hong Kong
Pdt Roger Moss **(roger.moss@gs.com)**
Secrétaire hon. : Mrs Marina Lo **(mkmlo@netvigator.com)** fax : 2546 2473,

INDONESIE
Himpunan Keramik Indonesia
(Société de Céramique d'Indonésie)
Secrétaire honoraire : Mme Suzy Sugiarto Hud, Jalan Kalibata Timur IV/77, Jakarta 12740 ; fax : +62 21 7995661. La Lettre de l'Association est consultable à notre permanence.

JAPON
Toyo Toji Gakkai
(Société japonaise d'études de céramiques orientales)
San'ei Building, 6-9 Misaki-cho, 2-chome, Chiyoda-ku, Tokyo 101
Publication annuelle : ***Toyo Toji- Céramiques orientales***

MALAISIE
Southeast Asian Ceramic Society
(Malaisie occidentale)
9 Jalan 1/2, 46000 Petaling Jaya
Secrétaire honoraire : Mr John Wong, tél. +603 019 6620979 ; fax : +603 6 03 2325915

PHILIPPINES
The Oriental Ceramic Society of the Philippines
P.O. Box 8080, Dasmariñas Village, Makati, Metro Manila
Pdt Pilar Martinez-Miranda
Secrétaire : Mrs Allison Diem, tél. +63-2 819 1751 ; fax : +63-2 636 2606 c/o A.D.B ; **allison@pacific.net.ph.**
Le Bulletin de l'Association est consultable à notre permanence.

SINGAPOUR
Southeast Asian Ceramic Society
Tanglin P.O. Box 317, Singapour 912411
Pdt Mr Lam Pin Foo
Secrétaire honoraire : Mrs Deborah L. Palkot ; Lettre d'Informations et publications : Mrs Lisa G. Young L

La Lettre SFECO est éditée par Philippe Colomban* avec le support de l'UMR 7075 CNRS & Université Pierre et Marie Curie. Ont aussi contribué à ce numéro Mmes Marthe Bernus-Taylor, Marie-Christine David et Laure Soustiel et M. Andoche Praudel. Les adhérents intéressés par une participation peuvent nous contacter à la permanence du jeudi ou nous écrire. Merci d'avance pour toute contribution.

*** colomban@glvt-cnrs.fr**