

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

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (2015)

Heft: 129

Artikel: Les motifs décoratifs de la céramique à reflets métalliques, d'Al-Andalus à l'Espagne chrétienne

Autor: Anthonioz, Stanislas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-514033>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.01.2026

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

LES MOTIFS DÉCORATIFS DE LA CÉRAMIQUE À REFLETS MÉTALLIQUES, D'AL-ANDALUS À L'ESPAGNE CHRÉTIENNE

Stanislas Anthonioz

La faïence lustrée fait son apparition en Occident à la faveur de la domination arabe et berbère sur la péninsule ibérique, entre 711 et 1492. De par sa situation, ce territoire, alors appelé al-Andalus, va devenir un lieu d'échanges privilégié entre l'Orient et le monde chrétien (*ill 1*). Malgré le mouvement de Reconquête, engagé dès le milieu du VIII^e siècle, l'autorité musulmane s'y maintient localement pendant près de huit siècles, jusqu'à la chute du royaume nasride de Grenade en 1492. Dès lors, la politique intransigeante initiée durant les règnes d'Isabelle I^{re} de Castille et de Ferdinand II d'Aragon (1474-1504) à l'encontre des communautés non-catholiques modifiera profondément le visage de la société espagnole, et aura des répercussions jusque dans l'artisanat céramique. L'iconographie développée sur la faïence à reflets métalliques, entre les XI^e et XVIII^e siècles, connaîtra d'ailleurs une évolution importante, liée à l'histoire complexe de cette région d'Europe.

La technique du lustre, appliquée à la faïence, voit le jour au IX^e siècle en Mésopotamie. La maîtrise de ce procédé va peu à peu se répandre à travers l'Islam, et atteindre al-Andalus dans le courant des XI^e-XII^e siècles¹. Selon les spécialistes, la transmission du savoir a pu être assurée par le biais de potiers orientaux (irakiens?), égyptiens et/ou venus d'Ifrîqiya². En l'état actuel de la recherche, l'origine de la production ibérique est attribuée aux ateliers de

Murcie. Ce centre conserve une place prédominante dans la région, jusqu'à la prise de la ville par les armées chrétiennes en 1243 (suivie de l'exode de la majeure partie de sa population musulmane). Les ateliers de Malaga, actifs dès les XII^e-XIII^e siècles, prennent alors le relais. Situés au cœur du royaume de Grenade (1238-1492), ils alimentent l'Orient et l'Occident de pièces d'apparat, bénéficiant d'une aura exceptionnelle.

¹ Auparavant, les échanges commerciaux permettaient déjà l'importation de ce type d'articles. Les plus anciennes pièces retrouvées sur sol ibérique sont des fragments de récipients mis à jour à Cordoue sur le site de l'ancien palais de Madinat al-Zahra. Considérés comme des objets de luxe, ces vestiges – datés de la seconde moitié du X^e siècle – proviendraient de Mésopotamie (cf. Mercedes Mesquida García, *La Cerámica dorada, quinientos años de su producción en las alfarerías de Paterna*, Paterna, 2001, p. 10).

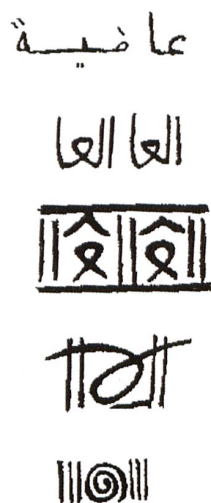
² La chute de la dynastie fatimide en 1171 a peut-être conduit à l'émigration de potiers égyptiens en Andalousie, ce que pourraient confirmer les affinités stylistiques entre la céramique fatimide et la céramique lustrée ibérique. D'un autre côté, une production locale de carreaux de revêtement à décor de lustre métallique est attestée en Ifrîqiya, notamment à al-Qal'a des Banu Hammad (actuelle Algérie), dès les X^e-XI^e siècles. La proximité géographique des régions du nord de l'Afrique avec al-Andalus tendrait assez naturellement à confirmer cette hypothèse (cf.: M. Mesquida García, *La Cerámica dorada*, 2001, p. 11; et Anthony Ray, *Spanish Pottery (1248-1898), with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 2000, p. 5).



Ill. 1 Frontières d'al-Andalus (711-1492) au fil de la Reconquête chrétienne. (Plan: auteur)



Ill. 2: Albarello, Malaga, XIV^e siècle. Faïence, décor peint en bleu de grand feu et au lustre rouge, H. 28 cm, D. 12,5 cm. Musée Ariana – Inv. AR 12375. (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovani)



Ill. 3: Évolution de la formule arabe *al-afiya* (avec en haut la formule complète en arabe et en bas une schématisation extrême). D'après François Amigues⁵

Dans les frontières d'al-Andalus, les premiers motifs décoratifs de la céramique lustrée relèvent clairement d'une esthétique iconographique liée à l'Islam. Les inscriptions calligraphiques en arabe témoignent tout d'abord de cette appartenance. Les éléments géométriques ou végétaux représentant (dans des compositions généralement symétriques) des entrelacs, des arabesques ou encore des étoiles, peuvent également être constitutifs de ce même répertoire. Le décor d'un des *albarelli*³ (ill. 2) du Musée Ariana est ainsi distribué en sept registres horizontaux, avec des graphies en caractères *koufiques* (en bleu) et *nashki* (en réserve sur fond lustré), répétant en frise (de bas en haut): des *al-afiya* (ill. 3) (formule schématisée signifiant «bonne santé»); des dérivés de *al-afiya* (?); des *al-mulk* (mot schématisé signifiant «le royaume»)⁴; une alternance de chevrons et de fleurons; des *al-afiya*; des arabesques; et un quadrillage orné de résilles. Cette disposition compartimentée connaîtra un vif succès sur les *albarelli* ibériques à reflets métalliques des XIV^e-XV^e siècles. L'épigraphie, dominée par des inscriptions propitiatoires (formules de vœux et de bénédiction), tendra peu à peu à être schématisée à l'extrême, jusqu'à perdre toute référence à ses modèles originaux.

Les compositions rayonnantes sont également fréquemment employées pour parer les récipients ronds (plats, coupes, bassins, etc.). Une étoile – hexagonale ou octogonale –

en occupe souvent la partie centrale. Elle se réfère alors au sceau magique du roi Salomon⁶ – considéré comme un prophète dans le Coran –, et symbolise la sagesse. Dans les arts islamiques, cet élément géométrique se retrouve utilisé aussi bien dans la céramique, la marqueterie, la peinture sur

³ À l'origine, les *albarelli* semblent avoir été principalement utilisés comme pots à épices (cette fonction est attestée en Iran dès le IX^e siècle et s'étend aux XII^e-XIV^e siècles à la Syrie, pour le commerce des épices). Récipients d'usage ou objets décoratifs, les *albarelli* n'auraient servi de pot de pharmacie qu'à partir des XVI^e-XVII^e siècles. À leur propos, consulter: Xavier Dectot, *Céramiques hispaniques* (XII^e-XVIII^e siècle), Paris, 2007, p. 12; Robert Montagut, «Catálogo», *El Reflejo de Manises, cerámica hispano-morisca del Museo de Cluny de París*, Museu de belles arts de València, mai - sept. 1996, [Madrid], 1996, p. 56; Jean Soustiel, *La Céramique islamique*, Fribourg, 1985, p. 381; Jeannette Rose-Albrecht, «Les productions de l'Occident, la diffusion des innovations techniques», *Le Calife, le prince et le potier: les faïences à reflets métalliques*, Musée des Beaux-Arts (Lyon), 2 mars – 22 mai 2002, Paris, 2002, p. 72.

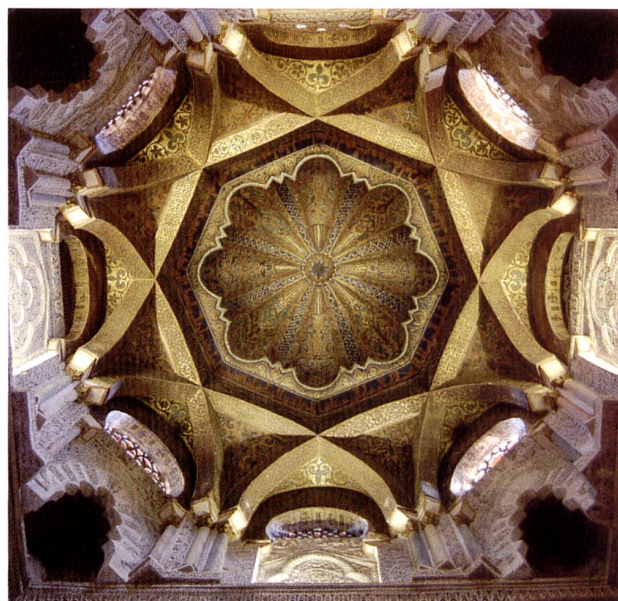
⁴ Durant le califat omeyyade de Cordoue (929-1031), les potiers ont souvent fait appel au mot *al-mulk*. Ce dernier se référait soit au royaume temporel de Cordoue, soit au royaume spirituel de l'Islam. Par la suite, la double signification s'est probablement maintenue, le califat de Cordoue étant associé à la période la plus faste d'al-Andalus.

⁵ François Amigues, «Potiers *mudéjares* et chrétiens de la région de Valence: de la convivialité à l'antagonisme», *Archéologie islamique*, n° 3, Paris, 1992, p. 155.

⁶ Et non pas à la tradition juive de David.



Ill. 4: Bassin creux à bélières Manises (Valence), fin XIV^e-début XV^e siècle. Faïence, décor peint en bleu de grand feu et au lustre or pâle. D. 48,5 cm, H. 15 cm. Paris (Musée de Cluny) – Cl. 1978. © RMN-Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen-Âge) / Jean-Luc Mabit



Ill. 5: Coupole de la Grande Mosquée de Cordoue, vers 963. Coupole montée sur seize nervures entrecroisées, formant une étoile à huit pointes. (Photo: Manuel de Corselas)

bois ou encore la sculpture sur marbre, parfois prolongé de cartouches hexagonaux accentuant la forme de l'étoile centrale.

Les motifs ornant l'avvers du bassin creux à bélières du Musée de Cluny (ill. 4) donnent l'occasion de formuler une hypothèse comparative avec une forme architecturale apparue sur le territoire d'al-Andalus: la coupole montée sur seize nervures entrecroisées, dessinant une étoile à huit pointes. Cette prouesse technologique, dont les exemples les plus anciens se trouvent dans la Grande Mosquée de Cordoue (ill. 5), a donné naissance vers 963 à la coupole surplombant son mihrab. Or, l'on remarque de nombreuses similitudes entre le décor lustré du bassin creux à bélières et les volumes de cette coupole, avec (en partant du centre): une étoile (à huit branches dans le bassin/dix sur la coupole), inscrite dans une autre étoile à huit pointes formant un octogone, entourée de rangées de pétales (bassin)⁷/ de volumes triangulaires (nervures entrecroisées et arcs brisés), décoré(e)s de fleurons en réserve et d'arabesques bleues (bassin) / de motifs végétaux (coupole), avec huit «arbres de vie-lampes»⁸ (bassin) / oculi (coupole), et encore huit cartouches hexagonaux d'arabesques en réserve (bassin) / pilastres (coupole). Si, sur la coupole de la Grande Mosquée de Cordoue, «la couleur or des tesselles peut évoquer la lumière divine, [et] les motifs végétaux [en

mosaïque] suggérer les jardins paradisiaques du Ciel»⁹, alors le décor du bassin creux à bélières du Musée de Cluny serait susceptible de représenter une évocation du paradis. La référence directe aux lignes de la coupole de la Grande Mosquée de Cordoue, pourrait alors aussi renvoyer au califat omeyyade de Cordoue (929-1031), allusion à l'âge d'or d'al-Andalus.

À la chute de Malaga (1487), la région valencienne abrite déjà le nouveau centre de la production de faïences lustrees¹⁰. La cité de Valence, conquise en 1238 par Jacques I^{er}

⁷ Ces pétales ne sont en outre pas sans rappeler les *muqarnas*, alvéoles géométriques disposées en gradin servant à agrémenter certaines coupes islamiques.

⁸ Selon Mme Jeannette Rose-Albrecht, le motif symbolique de l'arbre de vie (*Hom* de la tradition iranienne) pourrait également s'apparenter à une lampe dans l'iconographie céramique ibérique (cf.: *Le Calife, le prince et le potier*, 2002). Placé tête-bêche, l'arbre de vie n'est effectivement pas sans rappeler les lignes d'une lampe de mosquée (suspendue à sa chaîne), elle-même allégorie de la lumière divine. Le rayonnement des huit «arbres de vie-lampes» du bassin serait alors à mettre directement en parallèle avec la source lumineuse procurée par les huit oculi de la coupole.

⁹ Patrick Ringgenberg, *L'Univers symbolique des arts islamiques*, Paris, 2009, p. 93-94.

¹⁰ La vigueur commerciale de cette ville portuaire lui permet de dominer le marché de la faïence à reflets métalliques dès le tournant des XIV^e-XV^e siècles, au détriment de Malaga.



Ill. 6: Plat, Manises, 1400-1450. Faïence, décor peint en bleu de grand feu et au lustre jaune. D. 26,2 cm, H. 6 cm. Musée Ariana – Inv. AR 5116. (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)

d'Aragon, n'a alors pas encore perdu sa population musulmane. L'on sait qu'en 1270, cette dernière demeure très importante, puisque ses effectifs sont estimés à 200'000 mudéjars (musulmans restés en terres chrétiennes), contre 30'000 catholiques.¹¹ Très actifs dans l'agriculture et l'artisanat, les mudéjars constituent un pilier incontournable de l'économie locale, même après la Reconquête. La culture hispano-arabe survit donc à la disparition d'al-Andalus (1492), notamment à travers l'iconographie déployée sur ses faïences lustrées.

Dès le XV^e siècle, des motifs chrétiens commencent néanmoins à se mêler à la production céramique ibérique. Ces pièces, vraisemblablement destinées à l'exportation, devaient cibler le marché européen. L'archéologie et le dépouillement d'archives ont en effet permis d'attester que les ateliers de Malaga, puis de Valence, fournissaient aussi bien la France, que l'Angleterre ou encore les Pays-Bas. Le plat du Musée Ariana (ill. 6) reprend ainsi sur son marli le décor en frise de l'*orla de peces* («bordure de poissons»)¹², apparu sur des pièces au décor clairement islamique. Or, dans le cas présent, un blason héraldique a été ajouté au centre de la composition, avec des armes correspondant probablement à celles de son commanditaire occidental. L'ajout d'éléments héraldiques, d'inscriptions ou de pseudo-inscriptions latines ou encore de nouveaux motifs végétaux (décor à la Bryone, de pampres¹³, etc.) sont

directement dérivés de l'art gothique, et font entrer la céramique lustrée ibérique dans un style appelé parfois *gothico-mudéjar*.

Dans son article publié en 1992¹⁴, François Amigues a pu déterminer que dans la région de Valence, la proportion de potiers musulmans était restée majoritaire jusque dans le premier tiers du XV^e siècle. Dans les sources écrites, aucun nom de potier chrétien n'est en effet mentionné avant 1308, alors qu'entre 1350 et 1429, ils sont dix-sept (contre vingt-sept artisans musulmans). Dès le second tiers du XV^e siècle s'opère un renversement de tendance en faveur de la communauté de potiers chrétiens. Sa proportion face aux mudéjars devient d'ailleurs écrasante (vingt-six contre trois) dès la seconde moitié du siècle. La diminution du nombre de potiers musulmans dans les ateliers valenciens tend à s'accompagner parallèlement d'une disparition des influences iconographiques islamiques. Le XV^e siècle connaît donc une rupture, qui participe à une évolution diffuse des thèmes peints sur la faïence lustrée.

¹¹ Denis Menjot, *Les Espagnes médiévales (409-1474)*, Paris, 2013, p. 108-109.

¹² Soit des arcs piriformes et des arabesques entrelacés.

¹³ Ou de feuilles de vigne, selon interprétation.

¹⁴ F. Amigues, «Potiers *mudéjares* et chrétiens de la région de Valence: de la convivialité à l'antagonisme», *op. cit.*, p. 148.



Ill. 7: Plat à ombilic, Manises, 2^e moitié du XVI^e siècle. Faïence, décor peint au lustre brun, motifs en relief façonnés à la main. D. 33,6 cm, H. 5 cm. Musée Ariana – Inv. AR 4025. (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovan)

Au crépuscule d'al-Andalus, l'Espagne se compose de deux royaumes, unifiés par le mariage d'Isabelle de Castille (1451-1504) et de Ferdinand II d'Aragon (1452-1516). Les deux souverains, qui ont à cœur de retrouver l'unité religieuse de la péninsule, décident rapidement de rassembler leurs sujets sous l'étendard de la chrétienté (ils recevront du reste en 1494 le titre de *Rois catholiques* de la part du pape Alexandre VI, en récompense de la chute de Grenade). En 1492, les Juifs sont forcés de se convertir ou de s'exiler, sort que partagent les Mudéjars en 1502. Par conséquent, la communauté des *morisques* (mudéjars convertis) déclinera inexorablement tout au long du XVI^e siècle.

Le plat à ombilic du Musée Ariana (ill. 7) est une production typique du XVI^e siècle, qui témoigne des changements survenus dans l'iconographie céramique. La forme de l'objet prend comme modèle les plats d'orfèvrerie (en métal, plus ou moins précieux, traités au repoussé), très en vogue à cette période dans les cours européennes¹⁵. L'ombilic est ici entouré d'un bandeau pseudo-épigraphique, avec des caractères empruntés à l'écriture gothique. Plus ou moins fantaisistes, ces derniers occupent une fonction purement décorative, qui rend souvent vaine toute tentative de traduction. Il existe cependant aussi des pièces portant de réelles inscriptions ou abréviations latines, telle que la forme «VERB» – répétée indéfiniment –, se

référant aux premiers mots du prologue de l'Évangile de Jean («*In principio erat verbum*»). Sur le marli, un fond alternant semis de fleurs et *solfas* – employés comme ornements de remplissage – accompagne six feuilles saillantes (trois feuilles trilobées, entrecoupées de trois feuilles simples). Selon Anthony Ray, les *solfas* (points et traits parallèles serrés rappelant des «notes de musique») pourraient être une schématisation de feuilles de vigne ou de maille textile¹⁶. François Amigues a quant à lui avancé l'hypothèse que ce motif, apparu au Moyen-Orient aux XI^e-XII^e siècles, puisse reproduire une fausse épigraphie arabe¹⁷. Au XVI^e siècle, les *solfas* constitueraient alors une survivance de la tradition iconographique islamique héritée d'al-Andalus, tout comme l'*horror vacui* («horreur du vide» se manifestant sous la forme de décors denses, ne laissant aucun espace inoccupé) et l'emploi de caractères épigraphiques. L'ensemble résulte toutefois d'une transposition de ces codes anciens vers une représentation à l'usage des chrétiens.

¹⁵ Les motifs en relief, tels que les godrons, rencontrent d'ailleurs un grand succès.

¹⁶ Anthony Ray, *op. cit.*, p. 90-91.

¹⁷ F. Amigues, «"Permanences" de la tradition islamique dans la céramique médiévale espagnole», *Cahiers du Centre d'études et de recherches juridiques sur l'Afrique francophone*, n° 6, Perpignan, 1995, p. 94-96.



Ill. 8: Plat, Manises, XVIII^e siècle. Faïence, décor peint en bleu de grand feu et au lustre rouge. D. 20,6 cm, H. 3,5 cm. Musée Ariana – Inv. R 293. (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovani)



Ill. 9: Plat, Manises, 1700-1750. Faïence, décor peint au lustre rouge. D. 31 cm, H. 7,5 cm. Musée Ariana – Inv. 4894. (Photo: Mauro Magliani et Barbara Piovani)

En 1609, le roi Philippe III (1578-1621) porte un coup fatal aux descendants d'al-Andalus, en faisant promulguer un décret d'expulsion à l'encontre de tous les Morisques d'Espagne. En l'espace de six ans, environ 275'000 personnes sont exilées (sur un total de huit millions d'habitants), principalement à destination du Maghreb. Les conséquences sociales et économiques varient d'une région à l'autre. La localité de Muel (Aragon) est durement touchée. En 1585, la fabrication de faïence à reflets métalliques y est entièrement aux mains d'artisans morisques (vingt-quatre maîtres potiers répertoriés en 1575). Dès 1610, les ateliers, privés de leur main d'œuvre, sont repris par des potiers de Reus (Catalogne). Ces derniers ne recourent à la technique du lustre que durant une dizaine d'années, avant de l'abandonner au profit de la faïence à décor vert et bleu¹⁸. La région de Valence perd quant à elle environ 35% de sa population. Même si le procédé céramique y perdure en mains chrétiennes, il semble souffrir d'une baisse de qualité.

Après avoir essuyé des revers commerciaux à l'exportation dès le XVI^e siècle (face à la redoutable concurrence que représentent, entre autres, la majolique italienne, puis la porcelaine de Chine), la faïence lustrée ibérique des XVII^e-XVIII^e siècles se cantonne à fournir le marché local. De nouveaux thèmes iconographiques sont dès lors inlassablement répétés. Celui du *pardalote* (ill. 8), oiseau fantastique apparu à Valence au début du XVII^e siècle, conquiert la

faveur des clients espagnols. Il se décline tout au long du XVIII^e siècle dans des versions plus ou moins stylisées ; tout comme le motif aux œillets (ill. 9), qui connaît lui-aussi un véritable engouement avec des bouquets de fleurs – de nombre impair –, distribuées symétriquement.

Si les maîtres potiers chrétiens – héritiers de la technique du lustre – perpétuent certaines traditions dans la composition de leurs sujets (*horror vacui*, stylisations végétales, etc.), ils se distancient rapidement des modèles antérieurs, issus de l'iconographie hispano-arabe¹⁹. Les motifs décoratifs de la céramique à reflets métalliques ont donc suivi une lente évolution, liée aux goûts particuliers du marché occidental et à la transformation de la société ibérique. Ce processus, allant de la fin du XIV^e siècle au début du XVII^e siècle, a conduit dans un premier temps à combiner les thèmes islamiques d'al-Andalus avec ceux de la chrétienté, avant de les faire disparaître à mesure du renforcement de l'Espagne catholique. D'où une production très variée, partagée entre ses origines extra-européennes, l'osmose artistique de deux civilisations et la naissance d'un nouvel État.

¹⁸ J. Rose-Albrecht, «Aragon et Catalogne», *Le Calife, le prince et le potier*, p. 140; Anthony Ray, *op. cit.*, p. 132 et 136.

¹⁹ Des influences orientales (inopinées?) peuvent toutefois toujours transparaître dans leur travail (par exemple, similitudes avec la céramique d'Iznik dans la représentation de l'œillet).