

# LES CARREAUX DE CÉRAMIQUE DES ATELIERS TUNISOIS : LA FORMATION D'UN ART TURQUISANT EN OPPOSITION AUX INFLUENCES EUROPÉENNES

---

Clara – Ilham ÁLVAREZ DOPICO

---

Traditionnellement, tout ce qui a trait à la définition a pesé lourdement sur l'attention portée aux arts plastiques tunisiens d'époque beylicale (xvii<sup>e</sup> - xix<sup>e</sup> siècles). Sans pour autant nier son existence, la considération de l'art turc maghrébin en tant que tel suscitait plus de réticences que de certitudes. Il suffit de rappeler les travaux classiques de Jacques Revault<sup>1</sup>, de Lucien Golvin<sup>2</sup> en 1976 et d'Abdelaziz Daoulatli en 1986<sup>3</sup> pour voir que la définition prend tournure de justification. La localisation périphérique de cette Régence ottomane par rapport à la métropole ainsi que la chronologie tardive semblaient reléguer cet art provincial à une sphère secondaire. Il en découlait une perspective d'étude locale, éloignée du contexte général des arts de l'Empire. Tout au long de la dernière décennie, de nouvelles perspectives de recherches se sont imposées et ces questions généalogiques sont maintenant dépassées. Mais, curieusement, une des productions artistiques beylicales les plus intéressantes, celle des carreaux de céramique des ateliers tunisois dits Qallaline, toujours arborés comme l'expression maximale de l'art turc provincial, n'a pas fait l'objet d'une mise en contexte. Dans les textes destinés au grand public, il est encore courant de lire des qualificatifs comme « pastiche » ou « synthèse stylistique » qui ne rendent pas justice à cette production.

Je voudrais interroger le processus de création du langage turquisant des revêtements céramiques tunisiens en prêtant attention à une circonstance déterminante : la formation de ce langage turquisant par opposition aux influences européennes, notamment espagnoles, bien présentes dans la réalité culturelle de la Régence ottomane de Tunis. L'approche stylistique de cette production céramique, à travers quelques cas de figure, permettra de comprendre le processus de formation du langage turquisant tunisien, de déterminer l'importance de cette réplique aux influences artistiques occidentales et d'en proposer une interprétation.

- 
- (1) Voir à titre d'exemple Jacques REVAULT, « Influence de l'art turc sur l'art tunisien entre la fin du xvi<sup>e</sup> et le xix<sup>e</sup> siècle », *Actes du IV Congrès International d'Art Turc*, Aix-en-Provence, 1976, p. 201-208.
  - (2) Considérations sur la céramique tunisoise d'époque beylicale dans Lucien GOLVIN, « Les céramiques du Musée National d'Archéologie d'Alger », *IV Congrès International d'Art Turc*, Aix-en-Provence, 1976, p. 91-95 ; aspects repris plus tard dans « Le legs des Ottomans dans le domaine artistique en Afrique du Nord », *Les Ottomans en Méditerranée. Navigation, Diplomatie, Commerce. Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 39 (1985), p. 201-227.
  - (3) Abdelaziz DAOUATLI, « Les influences ottomanes dans l'architecture tunisienne », *Revue d'Histoire Maghrébine*, 39-40 (1985), p. 276-280. Voir aussi d'autres travaux comme celui de Slimane-Mostafa ZBISS, « Des aspects tunisiens de l'art turc », *First International Congress of Turkish Art, Ankara, 1959*, Ankara, 1961, p. 377-381.

## PLUSIEURS OPTIONS, UN CHOIX

L'histoire de l'évolution des goûts retrace une succession de préférences, un processus de choix délibérés. D'un point de vue méthodologique, la décision de choix ne peut avoir qu'une valeur indicative : elle n'a de sens que si nous sommes capables de retrouver les données de la situation où le choix intervient. Si on considère les styles comme les éléments symptomatiques d'une certaine réalité, d'un ensemble de comportements et d'attitudes, une appréciation théorique des alternatives offertes est indispensable. C'est dans cette perspective que je voudrais considérer aujourd'hui les éléments présents dans la Tunisie ottomane.

Au risque de faire une réduction simpliste, on peut considérer que le cosmopolitisme de la Régence de Tunis vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle - cosmopolitisme de type politique, portuaire et corsaire, marchand et religieux<sup>4</sup> - se traduit par une dualité culturelle où la référence artistique de la métropole trouve son contrepoint dans le langage occidental des pays de la rive nord. Cette complexité culturelle se reflète dans la production artistique tunisienne et les questions généalogiques sont particulièrement intéressantes dans l'art de la céramique.

Pour l'historiographie traditionnelle, le XVII<sup>e</sup> siècle marque la parution d'un art turquisant dans les provinces nord africaines de l'Empire. La céramique de Qallaline rompt avec la tradition locale maghrébine et adopte un langage bien différent, occidental dans ses motifs, son dessin et son esprit. En effet, la première production de Qallaline fait suite à l'apport des potiers morisques, arrivés dans la Régence après l'édit d'expulsion de 1609-1614, et qui reprennent leur métier dans leur exil nord africain. Ils transmettent leur savoir-faire et l'esthétique de la Renaissance espagnole, influence qui s'avère décisive dans la production tunisoise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Un bon exemple est le cas de quatre pavements de céramique réalisés à partir d'un seul carton et à l'aide d'un poncif, véritable déploiement de la tradition du retable et de l'orfèvrerie espagnole. Ces pièces peuvent être datées du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Il s'agit d'une composition savante où s'entrelacent les *tor-napuntas*, les *sarmientos* ou sarments de vigne, et les *veneras* ou coquilles (fig. 1).

Néanmoins, dès la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'esthétique ottomane est omniprésente, diffusée à travers des objets d'art de tout genre qui circulent dans la Régence. Si l'on cherche les modèles ayant inspirés les maîtres potiers tunisois, il est logique de se tourner d'abord vers les importations de céramique turque. Aux alentours de 1699, on sait qu'une commande importante de carreaux d'Iznik est destinée à la mosquée de Muhammad Bey dite Sidi Mahrez. Il s'agit de carreaux de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de faible qualité, qui témoignent du déclin des ateliers d'Iznik avant leur fermeture : la glaçure transparente est un vernis plombifère et le rouge semble obscurci par la présence de sable ferrugineux et de charbons dans sa composition<sup>7</sup>. En 1726 un lot de carreaux en provenance des ateliers de Tekfur Sarayı à Istanbul est commandé par le bey Husayn b. 'Alî pour l'ornement de la mosquée Sabahhin, dans le quartier de Bâb Djazîra. Le *kbû* ou salle de réception de Dâr Bayram, demeure tunisoise du XVIII<sup>e</sup> siècle, conserve aussi des carreaux turcs<sup>8</sup>. On assiste également à des importations de céramique turque tardives, datant de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle : il s'agit de *fincan* ou petites tasses à café de Kütahya ou encore de pièces de vaisselle des ateliers de Çanakkale<sup>9</sup>, deux productions qui ont une circulation importante dans le cadre de l'Empire et ailleurs.

(4) Je reprends ici la définition de cosmopolitisme proposée par Maria GHAZALI dans son article « Le cosmopolitisme dans la Régence de Tunis au XVIII<sup>e</sup> siècle à travers le témoignage des espagnols », *Cahiers de la Méditerranée*, 67 (2003), <http://cdlm.revues.org/index125.html>

(5) Voir C.-I. ÁLVAREZ DOPICO, « Cerámica española y cerámica tunecina. La conexión morisca », dans Bernard Vincent (dir.), *Quand ? Qui ? Comment ? L'expulsion des morisques*, sous presse.

(6) C.-I. ÁLVAREZ DOPICO, *Qallaline. Les revêtements céramiques des fondations beylicales tunisoises du XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat, Université Sorbonne - Paris IV, 2010, cat. n° 17 « Renaissance 'A' », planches cviii et cix, pavements composés de trois cent vingt quatre petits carreaux de 8 x 8 cm. Ce panneau est reproduit par Jacques REVAULT, *Palais et demeures de Tunis (xvi<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles)*, Paris, CNRS éd., 1967, p. 140, note 1 ; et aussi par Wided MELLITI, *Céramique dans la médina de Tunis*, thèse de doctorat, Université de Tunis, 2008, p. 157, n° PQ 35.

(7) Ayed BEN AMARA, Max SCHVOERER, Maïa CUIN et Beji BEN MAMI, « An investigation of the ceramic technology of a late Iznik ceramic production (17th century) », *34th International Symposium on Archaeometry*, Zaragoza (Institución Fernando el Católico - CSIC), 2006, p. 393-398, p. 396.

(8) Ces carreaux sont reproduits par Jacques REVAULT, *Palais et demeures de Tunis (xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles)*, Paris, CNRS éd., 1971, p. 216, note 3, fig. 68 et 69.

(9) J. W. HAYES signale la présence de pièces de Çanakkale en Tunisie, conservées au musée du Bardo : « Made at Çanakkale (Kale Sultanie) on the Dardanelles, it circulated remarkably widely around the Ottoman Empire - examples are known from Cyprus, the Hatay, Tunisia », dans *Excavations at Saraghane in Istanbul, vol. 2 : The Pottery*, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 268. Ces pièces ne sont pas exposées au Bardo et sont peut être conservées dans les dépôts du musée mais il ne m'a pas été possible de les retrouver à ce jour.

Ainsi, même si la métropole est une référence constante pour les arts de la Régence, l'adoption des formes ottomanes n'est pas la seule option possible. L'empreinte espagnole, véhiculée par les morisques exilés, relève des usages et des pratiques intériorisées et résulte d'un point de départ, tandis que le langage turquisant est une évocation de l'Empire et apparaît comme un idéal esthétique à atteindre. Ces deux repères ont un caractère très différent. Il s'agit donc de comprendre l'emploi que les potiers font de ces formes et motifs, comment ces influences sont interprétées et adoptées par les potiers locaux. Le choix est fait mais comment et pourquoi ?

### MODÈLE OTTOMAN, FORME LOCALE, FACTURE OCCIDENTALE

Nous allons nous centrer tout d'abord sur les compositions picturales. Peu de panneaux de céramique peuvent être datés avec certitude du XVII<sup>e</sup> siècle. Significatives ou non par rapport à l'ensemble de la production, les pièces conservées témoignent néanmoins de compositions, de motifs et de formes déployées dans cette première production et illustrent le processus de formation de Qallaline.

Un des meilleurs exemples de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle est l'ensemble de panneaux provenant de la demeure tunisoise Dâr Zarrûk, conservés aujourd'hui au musée du Bardo, où apparaît la fausse architecture (fig. 2). La mode du trompe-l'œil est commune aux productions céramiques des deux rives de la Méditerranée. Mais le motif le plus caractéristique des panneaux de Qallaline, le mihrab, s'avère de tradition exclusivement islamique. Le précédent tout de suite évoqué est celui des panneaux céramiques à mihrab ottomans du XVI<sup>e</sup> siècle (même si des différences formelles apparaissent de manière évidente entre les panneaux à mihrab ottomans et ceux issus des ateliers tunisois).

Centrons notre attention sur les formes elles-mêmes : est-il possible de concrétiser l'origine des formes adoptées par les ateliers tunisois pour matérialiser cette composition à mihrab d'inspiration ottomane ? Il est aisé de reconnaître les formes dessinées sur ces panneaux : l'emploi d'arcs en plein cintre avec claveaux blancs et noirs en alternance ainsi que l'articulation des façades par des lignes noires sont des éléments de tradition hafside, continués et affirmés dans l'architecture mouradite du XVII<sup>e</sup> siècle. L'architecture contemporaine est donc le modèle immédiat suivi par les potiers de Qallaline à l'heure de donner forme à une fausse architecture de la couleur. Il suffit d'évoquer la Turbat Hammûda Bâchâ, construite par Muhammad Bey en 1685. Cette fausse architecture en céramique évoque clairement les formes architecturales mouradites contemporaines ! La conception d'une fausse architecture à mihrab est incontestablement islamique voire ottomane mais les formes elles-mêmes s'avèrent locales. Le modèle ottoman se concrétise dans des formes locales avec une vague filiation occidentale dans l'exécution des motifs.

D'autre part, il est intéressant de relever que, sur le même ensemble de revêtements céramiques, l'on retrouve des trames d'entrelacs géométriques de tradition hispano maghrébine ; des motifs renaissants comme les *tornapuntas*, ornant ici l'intrados de l'arc ; et aussi le motif du vase à fleurs d'où jaillissent des tiges fleuries et ponctuées de tulipes et d'œillets et même de feuilles *saz*. Entre deux mondes, la fin du siècle annonce un nouveau langage.

### LA FORMULATION DU DÉCOR FLORAL : UN SUBSTRAT OCCIDENTAL ?

La première pièce de Qallaline proprement turquisante date du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'un ensemble exceptionnel de revêtements de céramique, celui de la zawiya Sîdî Nasr à Testour, signé par le maître potier 'Abd al-Wahid al-Mu'iz et daté de 1736 (fig. 3). Sur deux panneaux jumeaux déployés sur les murs N et S on observe le schéma rigide de composition radiale qui était celui des trames renaissantes du XVII<sup>e</sup> siècle, mais les quelques motifs comme les *veneras* ou coquilles et les *tornapuntas* ont été dépourvus de leur sens et réduits à de simples formes ornementales. En même temps, la formulation du décor floral est plus franche et devient le thème principal de la composition. L'inspiration est puisée dans les carreaux d'Iznik et de Tekfur Sarayı importés. Les tiges acquièrent de l'importance, les fleurs composites s'ouvrent, les feuilles dentelées s'affirment. Le décor floral, domaine fondamental d'expérimentation des peintres faïenciers tunisois, s'énonce ici pour la première fois.

Et cependant les fleurs tunisoises ne sont pas celles des carreaux turcs. À quel point ce décor floral si ottoman ne cache-t-il pas un substrat occidental ? Je voudrais proposer un élément de comparaison : des carreaux valenciens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle où se déploie un décor floral d'inspiration turquise aux formes très particulières<sup>10</sup> (fig. 4). Le céramologue Pérez Guillén suggère l'existence d'une influence tunisoise dans les ateliers du Levant espagnol<sup>11</sup>, mais une influence directe semble invraisemblable vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pourrait-on expliquer la similitude des formes valenciennes et tunisoises comme deux formulations au départ d'un bagage commun de formes et de motifs, comme deux interprétations du langage ottoman contemporaines construites sur la koinè de la Méditerranée occidentale d'époque moderne ? Sans pouvoir l'affirmer, il est intéressant de constater la ressemblance de ces caprices valenciens qui rappellent vivement les fleurs composites charnues et les feuilles *saz* aux profils arrondis des panneaux de Qallaline.

## UN ISLAM OTTOMAN, UNE ESTHÉTIQUE OCCIDENTALE

C'est au cours du deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle que les panneaux de céramique introduisent des symboles qui correspondent à la religiosité ottomane et aux iconographies puisées dans les arts décoratifs de la métropole. Ce langage turquisant traduit en lignes et en couleurs tout un système de pensée, une réalité culturelle. Le décor épigraphique reproduit les plus beaux noms de Dieu ou *asmâ' Allāh al- usnâ*, des versets coraniques, des textes prophylactiques ou des poèmes aussi populaires que la *Qasidat al-Burda* d'al-Busîrî. Le champ central des panneaux est réservé à la représentation stylisée des Sandales du Prophète ou de la mosquée de Médine, exaltation du Messager d'Allah et de ses miracles. On évoque aussi le *firman* ou la signature du Sultan. Et les représentations du mihrab comme la porte du Paradis ou *djanna* sont très courantes. C'est une imagerie chère au monde ottoman, liée à la littérature dévotionnelle. Forme et contenu s'accordent parfaitement dans la production tunisoise. Qallaline témoigne ainsi de l'existence d'une culture, d'une religiosité et d'un langage esthétique communs au sein de l'Empire.

Néanmoins, ces panneaux sont entourés de palmes renaissantes, de palmettes baroques, de rubans et de rocailles des carreaux sériés d'inspiration occidentale. De plus en plus, l'influence occidentale devient épidermique, purement ornementale. Il est difficile d'interpréter cette empreinte occidentale autrement qu'étant le résultat de la proximité géographique et du commerce d'objets d'art entre les deux rives. De même que les lampes de Murano illuminent les intérieurs turquistes des demeures tunisoises, les lambris de céramique étalent un jeu de fond occidental qui encadre et souligne les compositions picturales turquistes.

La hiérarchie est claire et les revêtements de céramique réussissent un équilibre délicat dans ce rapport de forces. C'est justement par rapport à cette réplique occidentale que le langage turquistes de Qallaline s'affirme et atteint sa maturité.

## LES CARREAUX SÉRIÉS : CRÉATION VERSUS IMITATION

C'est peut être dans la production de carreaux sériés que nous pouvons appréhender plus clairement comment ces influences sont interprétées et adoptées par les potiers locaux et, en conséquence, la valeur accordée à ces deux langages artistiques qui confluent sur la même scène. Dans mon catalogue, j'ai répertorié 220 modèles de carreaux sériés, parmi lesquels 94 compositions de filiation espagnole. Nous avons déjà évoqué l'influence espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle. Puis les importations céramiques du Levant espagnol (notamment des ateliers de Valence et de Catalogne) en Tunisie se succèdent tout au long des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et constituent ainsi un modèle immédiat<sup>12</sup>. On observe la cristallisation de motifs qui se répètent pendant des décennies voire des siècles, avec des variations minimales qui n'affectent que la couleur ou la taille des carreaux.

(10) Pièce conservée au Musée National de Céramique « González Martí » de Valence, n° inventaire CE1/12844, panneau de 132 carreaux, 238 x 229 cm.

(11) Inocencio V. PÉREZ GUILLÉN, « La azulejería valenciana de los siglos xvii, xviii y xix », *La ruta de la cerámica*, Castellón (Alicer), 2000, p. 112-121, p. 116: « quizá siguiendo el ejemplo de la azulejería otomana que pudo ser conocida a través de sus producciones tunecinas ».

(12) C.-I. ÁLVAREZ DOPICO, « De Talavera de la Reina à Qallaline. La datation de la production céramique tunisoise à partir des importations espagnoles », *Actes du IX Congrès de l'Association Internationale pour l'Étude de la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Venise (Università Ca'Foscari), sous presse.

Par contre, j'ai relevé le grand nombre de modèles de carreaux tunisois inspirés des céramiques turques dont certains sont des copies fidèles à l'original ou des variations. Mais la plupart des modèles offre une réinterprétation de ces thèmes, une création nouvelle, enfin un art ottoman tunisien.

### POTIERS ET COMMANDITAIRES, ACTEURS D'UNE CRÉATION

Quant aux acteurs de cette création, l'idée selon laquelle le style est une expression directe de l'esprit de l'époque ne répond pas à nos questions. Il est plus intéressant de revenir à un niveau plus individuel et de garder les distances à l'égard de cette forme de collectivisme qui est évoquée avec trop de légèreté il me semble. Ce n'est pas une conscience collective qui crée un style. Il faut que quelqu'un l'invente et il faut que quelqu'un en commande ces créations.

Au premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, le chroniqueur Mohammed b. Yûsuf rapporte l'appel du bey 'Alî Bâchâ aux artisans, notamment aux céramistes, pour travailler en exclusivité sur les chantiers beylicaux avec des consignes très précises : « Il ordonna aux fabricants de faïences de faire pour lui des carreaux contenant plusieurs des noms de Dieu en peinture verte de plomb et entrelacés sur les quatre faces »<sup>13</sup>. Ce fait témoigne d'une volonté consciente d'émulation de l'art qui émane de la métropole. À la demande des élites turques l'esthétique ottomane est adoptée par l'art de cour et devient l'expression du pouvoir beylical.

Quelle est la valeur et le sens accordés à la céramique tunisoise par ses commanditaires ? La production turquisante de Qallaline souligne l'identification des potiers et des commanditaires à un langage supranational, avec la koinè artistique de l'Empire dont on entend s'identifier. L'adoption des formes, des couleurs, des iconographies et même du discours de l'art ottoman suppose une claire affirmation de l'identité ottomane de la Régence.

Comment justifier alors la survivance d'une production aux racines espagnoles jusqu'à la fermeture des ateliers au XIX<sup>e</sup> siècle ? C'est en quelque sorte le résultat de la logique de marché : la production du Levant espagnol étant très prisée à Alger, les ateliers tunisois exportent vers l'Égypte, l'Algérie et Tripoli de Barbarie les copies des carreaux valenciens et catalans.

### QUESTIONS D'INTERPRÉTATION

Nous pouvons donc conclure que le système d'ornement imaginé par les potiers tunisois vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle part d'une conception ottomane des revêtements céramiques systématiques, applique un schéma composite local et dévoile, dans le même temps, une influence européenne dans l'exécution des motifs. Cette influence occidentale nous fournit un élément de définition, par opposition, du langage turquisant tunisien et caractérise la production de Qallaline par rapport à d'autres productions de céramique provinciales.

L'art ottoman n'est pas une référence quelconque, assimilable au cas de l'influence espagnole. Au contraire, son impact et son influence sont beaucoup plus profonds. Le fait d'aller au-delà de la reproduction fidèle à la composition d'origine indique la maîtrise d'un langage que les potiers peuvent modifier, réinterpréter, inventer, et permet la naissance d'un langage propre à Qallaline. La céramique turquisante de Qallaline est le résultat d'un choix et ce choix est d'autant plus significatif qu'il s'affirme en opposition au langage occidental présent à la même époque dans les arts de la Régence.

(13) Muhammad AS-SAGÏR B. YÛSUF, *al-Masra' al-mulki fi saltanat awlad 'Alî Turki*, traduction française de Victor Serres et Muhammad Lasram, « Soixante ans d'histoire de la Tunisie », *Revue Tunisienne*, 1896-1900. Texte réunit et publié à Tunis, *Mechra el-Melki. Chronique tunisienne (1705-1771) pour servir à l'histoire des quatre premiers beys de la famille husseinite par Mohamed Sghir Ben Youssef, de Béja*, Tunis, Imprimerie Rapide, 1900. On cite ici la réédition de 1978, p. 182.



Fig. 1. Pavement de céramique des ateliers de Qallaline, dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Musée Archéologique National du Bardo, pièce non exposé, ensemble de 324 carreaux de 8 x 8 cm.



Fig. 3. Décor en céramique de la zawiya Sidi Nasr à Testour, signé par le maître potier ‘Abd al-Wahid al-Mu’iz et daté de 1736. Panneau formé par 48 carreaux de 18 x 18 cm.



Fig. 2. Panneau de céramique des ateliers de Qallaline, fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ornant autrefois la demeure tunisoise Dâr Zarruk, ce panneau est aujourd'hui au Musée Archéologique National du Bardo. Composé de 220 carreaux de 10 x 10 cm.



Fig. 4. Carreaux valenciens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, conservés au Musée National de Céramique et Arts Somptuaires « Gonzalez Martí » de Valence, n° inv. CE1/12844, ensemble de 132 carreaux de 23 x 23 cm.