



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 59 (2025), p. 51-94

Julie Marchand

Signé par l'artiste. Signatures et marques sur les céramiques de Fustāṭ d'après le corpus des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711400	<i>Islam and Fraternity: Impact and Prospects of the Abu Dhabi Declaration</i>	Emmanuel Pisani (éd.), Michel Younès (éd.), Alessandro Ferrari (éd.)
9782724710922	<i>Athribis X</i>	Sandra Lippert
9782724710939	<i>Bagawat</i>	Gérard Roquet, Victor Ghica
9782724710960	<i>Le décret de Saïs</i>	Anne-Sophie von Bomhard
9782724710915	<i>Tebtynis VII</i>	Nikos Litinas
9782724711257	<i>Médecine et environnement dans l'Alexandrie médiévale</i>	Jean-Charles Ducène
9782724711295	<i>Guide de l'Égypte prédynastique</i>	Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant
9782724711363	<i>Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)</i>	

Signé par l'artiste

Signatures et marques sur les céramiques d'époque mamelouke de Fustât, d'après le corpus des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles

♦ RÉSUMÉ

À partir d'un cas d'étude, le corpus des céramiques mameloukes de Fustât des Musées royaux d'Art et d'Histoire (KMKG-MRAH) de Bruxelles, cette contribution étudie la signature, son usage et sa fonction dans la production artisanale. En dressant un inventaire des noms connus pour l'époque, en les comparant à ceux d'époque fatimide et en analysant la *kunyā*, l'*ism*, le *nasab*, la *nisba*, voire le *laqab* utilisés, le dossier propose une interprétation des noms en lien avec le contexte sociétal et de travail au sein de l'atelier. C'est aussi une évaluation de l'artisan et de son individualité qui est présentée.

Mots-clés : céramique, époque mamelouke, signature, chaîne opératoire, atelier, artisanat

♦ ABSTRACT

Signed by the Artist: Signatures and Marks on Mamluk-Period Ceramics from Fustât in the Corpus of the Royal Museums of Arts and History of Brussels

This paper examines the signature, its use and function in craft production using a case study, the corpus of Mamluk ceramics from Fustât in the Royal Museums of Art and History (KMKG-MRAH) in Brussels. By drawing up an inventory of known names for the period,

* Julie Marchand, chercheuse FED-tWIN ULB et KMKG-MRAH, Bruxelles, julie.marchand@ulb.be, j.marchand@kmkg-mrah.be

comparing them with those of the Fatimid period, and analysing the *kunyā*, *ism*, *nasab*, *nisba*, and even the *laqab* used, the dossier proposes an interpretation of the names in relation to the social and working context within the workshop. It also presents an evaluation of the craftsman and his individuality.

Keywords: pottery, Mamluk period, signature, *chaîne opératoire*, workshop, craftsmanship

✦ ملخص

فَنّ الحكم عند الأمويين: ترجمة وتقديم رسالة عبد الحميد ابن يحيى الكاتب في نصيحة وليّ العهد يدرس هذا المقال التوقيع واستخدامه ووظيفته في الإنتاج الحرفي وذلك من خلال دراسة حالة، ألا وهي مجموعة الخزف المملوكي من الفسطاط الموجود بالمتاحف الملكية للفنون والتاريخ ببيروكسل (KMKG-MRAH). ومن خلال عمل قائمة جرد للأسماء المعروفة في تلك الفترة، ومقارنتها مع تلك التي تعود للعصر الفاطمي، وتحليل الكُنية والاسم والنسب والنسبة وحتى اللقب المستخدم، تقدم الدراسة تفسيراً للأسماء فيما يتعلق بالسياق المجتمعي وسياق العمل داخل الورشة. كما أنها تقدم تقييماً للحرفي وتميزه.

الكلمات المفتاحية: خزف، العصر المملوكي، توقيع، سلسلة التشغيل، ورشة، حرفة يدوية

* * *

I. Introduction

I.1. *L'apparition des signatures dans le répertoire céramique égyptien jusqu'au début de l'époque islamique*

Le statut social des artistes ou des artisans qui signent leurs productions est un point délicat qui demeure encore trop peu connu dans l'histoire des arts. En Occident, le statut d'artiste est une création du XVIII^e siècle. Pourtant, le talent de certains hommes avait été auparavant reconnu, puisqu'ils signaient leurs productions et recevaient des commandes¹ ; sachant que le terme *artiste* n'existait alors pas dans l'acception qui est la nôtre aujourd'hui, il est parfois difficile de les nommer ainsi, même si leur reconnaissance publique n'autorise pas non plus à minimiser leur position en les alignant avec des artisans anonymes. Il en est de même pour les potiers orientaux mamelouks,

1. Guichard 2008.

dont il sera question dans cet article². Le terme *artisan* sera utilisé pour les désigner, même si leur renommée leur confère, de fait, un statut autre, plus proche de celui de l'artiste³.

La signature sur céramique n'est pas une invention de l'époque islamique. Elle apparaît d'abord en Grèce archaïque⁴, puis classique⁵, où elle aurait plusieurs fonctions. Elle disparaît ensuite de la céramique romaine⁶, les seuls noms conservés étant ceux de propriétaires, qui sont estampillés sur divers supports⁷. Cette marque ne correspond alors plus – à de très rares exceptions près – à la signature d'une œuvre personnelle. Jusqu'ici, aucune production d'époque byzantine ne semble griffée. Il faut attendre l'époque abbasside pour voir les premières séries d'œuvres signées sur des vaisselles islamiques⁸. Elles sont alors moulées sur céramique, mais également sur verre⁹. Dans une première catégorie, on trouve un bol hémisphérique glaçuré possiblement réalisé entre 772 et 775, sous le califat d'al-Manṣūr (r. 754-775), qui porte l'inscription : « Réalisé par le chrétien Ibrāhīm, [fait] à al-Ḥīra [pour] l'émir Sulaymān, [fils] du commandeur des croyants¹⁰ ». La deuxième collection rassemble des plats moulés et glaçurés datés du ix^e siècle, au nom d'Abū Naṣr de Baṣra, en Égypte. L'inscription complète, « 'Amal Abī Naṣr al-Baṣrī bi-Miṣr [al-ḥamd Allāh, ḥamd] », orne le pourtour d'un plat rectangulaire à neuf cupules¹¹. La position de la nouvelle capitale Fustāt comme ville potière dans le cadre des productions des premières glaçures n'est plus à démontrer, et cette inscription le confirme une nouvelle fois¹². Dans ces séries, la multiplication à l'identique du nom change sa fonction et sa valeur par rapport aux productions suivantes, où il sera inscrit à la main, au pinceau, avec des oxydes et de la peinture.

De l'époque abbasside, quelques rares coupes sont signées du nom de l'artisan, en bleu ou en vert sur une glaçure opaque blanche. C'est le cas sur un exemplaire conservé au Museum Fünf Kontinente (ancien Staatliches Museum für Völkerkunde) de Munich : l'inscription est

2. On renverra à Meinecke 1982 pour le prétendu anonymat des artisans de la sphère arabo-musulmane.
3. On notera que l'*Encyclopédie de l'Islam* ne propose pas d'entrées pour les termes *artisan* ou *artiste*. Janine Sourdel-Thomine a seulement signé une contribution sur l'art (*fann*).
4. Puig 2007.
5. Viviers 2006. À notre connaissance, aucune signature grecque n'a été trouvée en Égypte.
6. L'art romain est en effet anonymisé. Dans le cadre de l'armée, c'est le collectif qui prime, et les réalisations individuelles sont très rares ; on dispose toutefois de deux exemples exceptionnels provenant du désert Oriental, qui ont été réalisés sans doute dans le cadre d'une visite officielle (voir Eristov, Cuvigny 2021 ; Marchand, Le Bomin 2022).
7. Voir notamment les découvertes sur les mortiers (Spanu 2015) et sur les sigillées importées en Égypte (relativement rares, comme les *planta pedis*). Pour les amphores, voir Pichot, Şenol 2014. Pour la petite plastique et les lampes égyptiennes, voir Ballet 2020, p. 47-49.
8. Voir Bessard 2020, p. 222, pour des noms d'artisans des époques omeyyade et abbasside sur des lampes.
9. Voir notamment Carboni, Whitehouse 2001, cat. 11 (un moule) et cat. 13 (une aiguière).
10. Il provient de fouilles menées à Raqqa en 1948 par le Département des antiquités de Damas, sous la direction de Nasir Salibi ; voir Weiss (éd.) 1985, p. 518-519, cat. 264.
11. Londres, British Museum, inv. 1889,0706.75 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1889-0706-75). Un nouvel exemplaire a récemment été identifié dans le fonds Fustāt des KMKG-MRAH de Bruxelles (inv. IS.2024.0005).
12. Gayraud 2006 ; Williams 2022, p. 99. Réalisé en argile kaolinique, ce plat diversifie la production de Fustāt, connue surtout pour ses bols glaçurés.

incomplète, puisqu'on ne lit que « *ʿamal Muḥammad al-...*¹³ ». Le nom relève donc plus du décor que de la facture. Des noms de potiers fatimides sont connus, peints avec des oxydes métalliques. Muslim est un des plus célèbres, à plus d'un titre (fig. 1). En effet, il a non seulement signé de nombreuses œuvres – plus d'une quarantaine –, mais c'est aussi et surtout le seul artisan dont le travail est daté. Il aurait été actif sous le règne du calife al-Ḥākim (r. 996-1021), si l'on en croit l'inscription qui figure sur une pièce du musée Benaki d'Athènes : « [Œuvre de] Muslim, fils d'al-Dahhān, pour plaire [...] Ḥasan Iqbāl al-Ḥākimī¹⁴. » D'autres noms ont été recensés (tableau 1). Nous aborderons ici les noms apposés sur les vaisselles mameloukes égyptiennes. Ces contenants ne sont pas les seuls à être marqués : les carreaux peints sous glaçure et lustrés ont également été signés¹⁵.

1.2. Commanditaires, noms des régnants et destinataires

L'épigraphie est bien codifiée. Les signatures sont souvent précédées d'un *ʿamal*, « œuvre de », ou d'un *ʿamalī*, « mon travail ». Elles se retrouvent aussi sur d'autres supports des arts mineurs¹⁶ et dans les arts majeurs, comme ceux du métal¹⁷. Elles ne sont toutefois pas les seules, car elles côtoient les noms des commanditaires et des destinataires, souvent accompagnés des noms des régnants. On connaît aussi d'autres types de formules, à l'exemple de celle peinte à l'engobe sur un vase découvert à Ṭōd. Édité et publiée par Christian Décobert, elle se compose comme suit : « (Vase) parmi ceux qui ont été ouvragés à l'intention du juge très illustre, honoré et (respecté) [...] Sakkaz (?), mamelouk [ou « client »] d'al-Nāṣir¹⁸. » Une autre, sur un plat de Šaraf, indique qu'il s'agit d'une commande d'al-Ḥāḡḡ ʿA[mr]¹⁹. Les commanditaires sont parfois associés aux régnants, souvent avec une date. C'est le cas sur le bol d'Ibrāhīm le chrétien, qui réalise la commande pour l'émir Sulaymān, fils d'al-Manṣūr. La coupe au lustre de Muslim, dédiée au « commandeur en chef Gaban » – lequel a officié deux ans, entre 1011 et 1013 –, est donc datée de l'extrême fin du x^e et du tout début du xi^e siècle²⁰. Enfin, ce sont aussi les noms des destinataires qui peuvent apparaître : ils sont toutefois bien plus rares sur les céramiques que dans les autres arts. Ce sont souvent les membres de la famille régnante, voire le calife lui-même, qui sont introduits par la formule « *mima ʿumila*²¹ ». Sur les céramiques de type *sgraffito*, les élites et l'émir ne sont jamais nommés, mais toujours couverts d'éloges :

13. Blair 1998, p. 151.

14. Jenkins 1968, p. 361. La pièce porte le numéro d'inventaire III22. Voir aussi Philon 1980, fig. 404.

15. On en connaît en Syrie (voir *infra*, la production de Ġaybī), mais aussi à Kāṣān. C'est la spécialité de Yūsuf ibn ʿAlī Muḥammad ibn Abū Ṭāhir; voir les exemplaires inv. 40.181.5 et 40.181.6 du Metropolitan Museum of Art de New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450363>).

16. Voir notamment la boîte signée par Faraḡ et ses apprentis (« *ʿamal Faraḡ maʿa talamiḏihi* ») : Blair 2005, p. 84.

17. Mols 2006, p. 154.

18. Décobert, Gayraud 1982, p. 97-98.

19. ʿAbd el-Rāziq 1967, p. 26.

20. Jenkins 1968, p. 361.

21. Voir Youssef 2007 pour les formules sur les lampes mameloukes. Voir aussi Carboni, Whitehouse 2001, cat. 116, pour un autre exemple de lampe signée.

al-mahdūm, « le bien servi » ; *al-ağall*, « le magnifique » ; *al-muhtaram*, « le respecté » ; *al-maḥrūsa*, « le protégé²² », etc. Daté du XIII^e siècle, un vase a été réalisé pour Asad al-Iskandarānī par ʿYūsuf bi-Dimašq²³. Un plat mamelouk à engobe est inscrit de la formule « Fait pour la cuisine de Ganab ». D'après Daniel Fouquet, le nom du propriétaire (et celui du destinataire) est manquant, mais selon Paul Casanova, le terme *ganab* signifiait « monsieur » et était usité dans le protocole de la fin du XIII^e siècle²⁴. Enfin, un plat conservé à Berlin révèle avoir été fait « *bi-rasm...* », « pour quelqu'un²⁵ ».

Dans son ouvrage de 1957, Arthur Lane proposait de reconnaître sous le mot *saʿd* un artiste fatimide prolifique : « *The most versatile and productive of the several potters who signed their work was Saʿd*²⁶. » Presque trente ans plus tard, Marilyn Jenkins a démontré que le mot ne correspondait pas à un nom de personne, mais bien à une formule de bénédiction, laquelle est employée de l'époque fatimide à l'époque mamelouke. Sheila Blair a également suggéré que le prénom Aḥmad que l'on retrouve du XI^e au XV^e siècle soit aussi à rapprocher de la formule « Le plus digne d'éloges²⁷ ». Plusieurs arguments sont développés : d'abord, la multiplication de la formule *saʿd*, jusqu'à cinq fois sur la paroi extérieure, comme c'est le cas sur une coupe au lustre fatimide conservée aux KMKG-MRAH de Bruxelles (fig. 2), mais aussi le fait que le mot ne soit jamais associé à la formule traditionnelle « *ʿamal*²⁸ ». Cette expression pour la chance et la bonne fortune du propriétaire n'est pas unique, car on compte aussi la commune « *baraka li-ṣāḥibihi* », « la bénédiction au propriétaire ».

À côté de ces vraies inscriptions, une tendance décorative datée surtout des époques ayyoubide et mamelouke propose des frises pseudo-épigraphiques, avec des répétitions de lettres, souvent des *alif* et des *lām* (fig. 3). Sur son bassin communément appelé le « baptistère de Saint Louis », Muḥammad ibn al-Zayn a signé, preuve de sa maîtrise de l'arabe, et a aussi rempli un espace avec un pseudo-motif calligraphié²⁹.

Au terme de cette introduction, il convient de présenter la problématique du sujet. Lors de l'étude des céramiques signées de la collection des arts du monde islamique des KMKG-MRAH de Bruxelles, des divergences ont été notées au sein de groupes stylistiquement homogènes. Les marques ont-elles toutes la même fonction ? Un artisan signe-t-il toujours de la même manière ? Comment le fait-il ? Sachant que le nom arabe se décline en cinq éléments (*kunyā*, *ism*, *nasab*, *nisba*, *laqab*), quel(s) élément(s) est(sont) utilisé(s) et surtout que signifie(nt)-il(s) ?

22. Abdel Naby, Dixneuf 2013, fig. 43-44 ; Van Raemdonck (éd.) 2015, p. 210.

23. Jenkins (éd.) 1983, n° 84.

24. Fouquet 1900, p. 132. La formule semble unique ; elle est malheureusement mal documentée.

25. Berlin, Museum für Islamische Kunst, inv. I. 89 (<https://id.smb.museum/object/1872413>).

26. Lane 1947 (éd. 1957), p. 22.

27. Blair 1998, p. 149, faisant référence à Grube 1994, p. 56. Ce dernier mentionne des formules « *aḥmad* » ainsi qu'une possible lignée de potiers samanides, avec Aḥmad et son fils ʿAli ibn Aḥmad.

28. Jenkins 1988 ; Contadini 1998, p. 81-82.

29. Allan 1996, p. 200. Bassin dit « Baptistère de Saint Louis », Paris, musée du Louvre, inv. LP 16 (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cto10318774>).

Que cela nous apprend-il sur la société égyptienne ? Pour répondre à ces questions, c'est le corpus de la céramique à pâte siliceuse et à décor peint en bleu sous glaçure transparente qui a été choisi comme terrain d'investigation. Plusieurs centaines de ces céramiques sont disponibles aux KMKG-MRAH de Bruxelles, et cent soixante-six d'entre elles sont signées ou marquées. Contrairement à certains travaux précédents, aucun essai de typo-chronologie ne sera fait ici : la datation est « mamelouke³⁰ » – le siècle précisé dans le tableau 4 est celui donné par d'autres chercheurs³¹. La méthodologie appliquée est simple : les informations ont été rassemblées dans des répertoires de noms de potiers (tableaux 1 et 2 pour l'époque fatimide, tableaux 3 et 4 pour l'époque mamelouke³²). La liste n'est bien entendu pas exhaustive : y sont surtout compilés les noms des Égyptiens ou des hommes ayant exercé en Égypte. Les données quantitatives sont purement indicatives, relevées d'après les inventaires et les bases de données de plusieurs musées européens et extra-européens³³ : ces chiffres permettent de révéler une tendance quant aux séries les plus diffusées³⁴. Sont également associées des données qualitatives : la présence de la formule « *amal* » devant la signature, la localisation de l'atelier d'après les données archéologiques (c'est en fait la présence de ratés de cuisson qui est enregistrée ici³⁵), le statut de l'artisan (homme libre ou non), sa confession (musulmane, copte). Les rubriques finales des tableaux détaillent les éléments du noms – elles servent aux comptages finaux – et donnent une traduction des noms complets.

2. Le statut des hommes

2.1. L'alphabétisation des potiers

L'atelier du potier est tout à la fois un lieu de pauvreté et une source de richesse. Nécessitant un large espace pour que toutes les opérations s'y déroulent, l'activité potière est polluante et salissante si l'on considère les fumées qui se dégagent des fours. C'est donc un métier qui

30. Vezzoli 2011 ; Van Raemdonck (éd.) 2015, p. 213. Certaines pièces en bleu sous glaçure translucide sont datées de 745/1344-1345 ; voir Mostafa 1948, p. 381. Seuls les ateliers de Fustât sont archéologiquement connus ; voir Bey Bahgat 1914.

31. Fouquet 1900 ; Abel 1930. Je n'ai pas cherché à refaire de typo-chronologie d'après les décors : les tentatives réalisées par les deux chercheurs cités sont trop hasardeuses à mon avis et ne reposent pas sur assez d'éléments fiables. La très grande majorité des exemplaires ont été acquis sur le marché de l'art, très peu proviennent de contextes archéologiques connus ou exploitables. Voir Byliński 1993 ; François 1999.

32. Cet article étudie d'abord le nom des potiers mamelouks. Le matériel collecté pour l'époque fatimide (tableaux 1-2) est présenté ici à titre de comparaison et pour servir à de futures études. Leurs données ne sont pas exploitées ici.

33. À savoir les KMKG-MRAH de Bruxelles, le musée du Louvre de Paris, le British Museum et le Victoria and Albert Museum de Londres, l'Ashmolean Museum d'Oxford et le Museum für Islamische Kunst de Berlin en Europe ; le Metropolitan Museum of Art de New York, notamment.

34. Ils ne sont jamais utilisés à des fins statistiques.

35. Dans la mesure où les ratés de cuisson ne voyagent pas, ils documentent la présence de l'atelier dans Le Caire médiéval.

est cantonné à la périphérie des villes³⁶. Les quantités produites donnent bien à imaginer les batteries de fours et les milliers d'objets créés chaque année. Pourtant, le métier de potier compte parmi les moins rémunérateurs³⁷. Dans ce cadre, l'alphabétisation de ces hommes est une question substantielle. Statistiquement, les décors pseudo-épigraphiques³⁸ sont bien plus nombreux que les vraies inscriptions sur les coupes mameloukes : la majorité des potiers décorateurs auraient donc été analphabètes et auraient recopié des motifs sans signification. Dans d'autres formules, les fautes d'orthographe ou de grammaire sont également courantes, suggérant une connaissance défectueuse de la langue arabe³⁹.

Dans la société mamelouke, la majorité des hommes du peuple (*al-ʿamma*) ne savaient pas compter⁴⁰, ce qui laisse raisonnablement avancer que la plupart des artisans étaient peu ou non instruits. L'alphabétisation était réservée aux personnes des hautes instances et aux élèves soldats, dans le cadre de leur instruction musulmane, pour qu'ils puissent s'insérer dans la société, mais aussi pour qu'ils puissent lire des traités de guerre. Mais en plus des hommes ayant mené des carrières officielles, les archives mameloukes font aussi référence au travail d'enseignement élémentaire qui était dispensé dans les villes⁴¹. Ainsi, l'éducation des jeunes garçons était établie, et nombreux sont ceux qui ont pu gravir les échelons de l'échelle sociale. Des documents nous informent que des artisans pouvaient porter des titres pour signifier qu'ils étaient érudits⁴². Si les sources écrites n'indiquent pas de potiers qui auraient eu une carrière notable, le dinandier Abū l-Ḥayr al-Naḥḥās est connu pour avoir su porter la faillite de son échoppe à son avantage. Ayant attiré l'attention du sultan Ğaqmaq (r. 1438-1453), il devient rapidement son représentant et porteur de hautes fonctions⁴³. Doris Behrens-Abouseif avance l'idée que certains artisans et commerçants ont sans doute bénéficié d'une éducation suffisante et privilégiée pour accéder à de hautes fonctions administratives dans le système mamelouk. C'est ce que suggèrent les sources et les fondations de nombreuses *madrasa* et *ḥanqāh*, qui devaient être ouvertes à ces classes de la société. Certains complexes auraient même été construits et destinés aux artisans, comme celui de l'émir Kāfūr al-Sarġitmīšī al-Rūmī (m. 1427), tout comme certaines mosquées *ġāmi'*, qui étaient patronnées par des marchands⁴⁴. Si l'on considère que l'artisanat de la poterie est une source de richesse pour les villes qui en font leur spécialité (Fustāṭ en Égypte, Damas et Raqqa en Syrie, Fès au Maroc, Valence en Espagne), sans doute faut-il voir les maîtres ou les propriétaires d'ateliers comme des hommes d'affaires, lettrés, puissants et reconnus à l'échelle locale, voire comme des gens socialement et symboliquement

36. Les zones traditionnelles d'activité des potiers de Fustāṭ illustrent bien ce phénomène.

37. Goitein 1971, p. 63.

38. La pseudo-épigraphie est courante dans tous les arts de l'Islam, mais avec des valeurs et un symbolisme différents ; voir par exemple Walker A. 2015.

39. Sur les ivoires, voir notamment Blair 2005, p. 79.

40. Petry 2022, p. 170.

41. Petry 2022, p. 147.

42. Goitein 1967, p. 92.

43. Behrens-Abouseif 2011.

44. Behrens-Abouseif 2011, p. 383-385.

respectés⁴⁵. Ainsi, des variations dans une même signature, comme celle de Ġaybī (fig. 4-5), pourraient suggérer une éducation plus poussée et une habitude de l'écriture. Toutefois, le caractère hésitant de certaines signatures est plutôt dû à leur position difficile sur une petite surface – sous le pied, ce qui suppose de tenir le pinceau en l'air et de ne pas poser le poignet – qu'à un manque de pratique de l'écriture.

2.2. Chefs, apprentis et esclaves : le statut des potiers

Le tableau 4 et la figure 17 proposent vingt-neuf *laqab*-s, qui donnent leur titre de chef à certains potiers, par exemple al-Mu'allim (« le Maître/Professeur⁴⁶ »), al-Ustād al-Šayḥ al-Šan'a (« le Maître de métier »), al-Rā'is (« le Chef⁴⁷ »). On note aussi un Malik, qui pourrait être un propriétaire⁴⁸. On peut raisonnablement supposer que ces termes sont d'abord apparus dans les arts des métaux, qui étaient supportés par le système du patronage et du mécénat culturel mamelouk, puis sur les céramiques : ainsi, le terme *al-mu'allim* serait d'abord apparu au XIII^e siècle, suivi par *al-ustād*, qui ne se rencontre pas avant le XIV^e siècle⁴⁹. Ces noms suggèrent une hiérarchisation des positions au sein des ateliers⁵⁰ : chefs d'atelier et maîtres potiers motivent l'existence d'apprentis (*ḡulām*) et/ou d'enfants, anonymes dans un premier temps, puis « fils de » lorsqu'ils signent (voir *infra*). À noter qu'aucun *ağır*, « journalier », n'apparaît dans nos recensements de potiers : sans doute le métier ne s'y prête pas.

Un exemplaire de type *Fustat Fatimid Sgraffito* (FFS⁵¹) de la collection des KMKG-MRAH est signé « 'Abd » : cet *ism* pourrait renvoyer à un nom d'esclave (fig. 6). Selon Yūsuf Rāḡib, l'absence de *kunyā* dans les noms d'artisans est caractéristique des esclaves – ces derniers choisissant un teknonyme lié à leur maître comme titre honorifique⁵². Dans son étude, D. Fouquet a également proposé de reconnaître un *oul Rikk* d'époque ayyoubide ou mamelouke, à moins qu'il ne faille lire « le Mince » (ce serait alors un *laqab*⁵³).

La main-d'œuvre servile est assez mal documentée. Cette population est composée tant d'hommes et de femmes achetés et d'origine subsaharienne que de prisonniers de guerre. Ainsi, dans la Syrie du XIV^e siècle, une partie de la main-d'œuvre des artisanats urbains consistait

45. Fili 2006, p. 286.

46. Behrens-Abouseif 1995. Le même terme est employé pour les maîtres d'œuvre en architecture (voir la contribution de Jean-Charles Ducène dans ce volume).

47. Ce nom apparaît aussi dans le cadre des arts des métaux ; voir Mayer 1959, p. 14.

48. Les recensements à Fès, dans le Maroc des XVII^e et XVIII^e siècles, font état de nombreux *milk*-s ; cette appellation est donc vraisemblablement assez courante en Afrique du Nord ; voir Fili 2006, p. 286-287.

49. Allan 1996, p. 206-207.

50. L'organisation du travail du verre devait être différente, car la formule « *'mimmā jarā* », « sous le management de », est employée ; voir Bessard 2020, p. 228.

51. Voir Scanlon 1967, p. 83, pour la première publication. Pour une présentation du type, voir Bongianino 2014 ; 2015 ; 2017.

52. Rāḡib 2013, § 18.

53. Fouquet 1900, p. 60. Abel (1930) ne l'a pas repris dans son catalogue. La lecture serait donc à réviser.

en prisonniers chrétiens, qui sont par ailleurs décrits comme bien traités⁵⁴. La production de masse de la céramique à décor bleu sous glaçure transparente suppose une certaine organisation du travail, comme on l'a vu, et une séparation des tâches spécialisées et non spécialisées, qui se répartissent entre les employés qualifiés et bien rémunérés (peu nombreux), et les simples employés ou les esclaves⁵⁵. Ces distinctions dans la chaîne opératoire reflètent aussi une hyperspécialisation du travail, comme c'est encore le cas au XVIII^e siècle, tel que l'illustre l'étude d'André Raymond⁵⁶. D'autre part, le recours aux esclaves garantit une main-d'œuvre suffisante qui n'encourage pas l'innovation technique⁵⁷. Effectivement, peu d'ateliers égyptiens se distinguent par leurs productions innovantes, et ces dernières sont cantonnées à Fustāt. Les ateliers de potiers qui employaient une main-d'œuvre servile ont dû attribuer à cette dernière des tâches simples, de nettoyage des espaces, de préparation des argiles, de tournage et de gestion des fours.

Les potiers de Fustāt qui ont signé leurs œuvres devaient donc être majoritairement des hommes libres. Le terme *esclave*, quand il est employé dans des formules, relève d'une expression d'humilité dans laquelle l'exécuteur se met en retrait⁵⁸. C'est le cas de Šaraf d'Abwān, qui signe « Œuvre du pauvre et misérable esclave Šaraf al-Abwānī, serviteur de tous » sur ses créations⁵⁹. On retrouve aussi l'aphorisme dans d'autres arts mineurs, comme dans les enluminures iraniennes de la fin du XV^e siècle⁶⁰, et dans les arts majeurs⁶¹, notamment patronnés⁶².

3. Des artisans dans la société mamelouke

3.1. Les activités potières : des métiers de famille ?

Douze potiers du corpus se désignent comme « fils de », selon la pratique habituelle⁶³ : c'est le cas d'Ibn 'Ağğāğ ou d'Ibn Zaytūn. Parmi eux, certains se placent directement dans la continuité professionnelle du père : ils ne sont pas que « fils de », ils sont aussi « fils de potiers », comme Ibn Ġaybī, fils de Ġaybī, Ibn al-Ḥabbāz, fils d'al-Ḥabbāz, Ibn al-Šāmī, fils d'al-Šāmī, ou encore Ibn Ġāzī, fils de Ġāzī. Dans cette étude, seules les filiations directes père/fils ont été reconnues ; aucun oncle ou frère n'est nommé. Il s'agit sans doute d'un hasard des découvertes, car des dynasties de potiers existent dans le Proche-Orient médiéval, notamment la famille d'Abū Ṭāhir, que l'on suit sur quatre générations (avec des liens fratri-linéaires et patrili-linéaires),

54. Lapidus 1967, p. 65.

55. Ce présupposé n'est toutefois pas vrai pour certains artisanats, notamment celui du textile ; voir Sahillioğlu 1985.

56. Raymond 1973, p. 215.

57. Shatzmiller 1994, p. 27.

58. Forand 1971, p. 63.

59. 'Abd el-Rāziq 1967, p. 26.

60. Notamment celles de Bihzād, qui signe « *'amal al-'abd Bihzād* » ; voir Roxburgh 2000, p. 125, 141.

61. Voir l'œuvre de Muḥammad ibn al-Zayn : Allan 1996.

62. Mols 2006, p. 154.

63. Avec Muslim, fils de Yazīd le potier, on apprend que la transmission de père en fils se retrouve également chez les facteurs de lampes d'époque abbasside ; voir Watson 2004, p. 104.

entre le début du XIII^e et le premier tiers du XIV^e siècle à Kāšān⁶⁴. Le phénomène remonte déjà à l'époque fatimide, puisque Muslim ibn al-Dahhān était déjà fils de peintre : le mot *dahhān* renvoie en effet à un peintre en bâtiment ou à un spécialiste qui utilisait de la peinture à l'huile⁶⁵. À noter que Mutraf se présenterait comme le frère de Muslim⁶⁶.

Le cas de Šāmī est peut-être particulier : Armand Abel y voit deux Syriens différents⁶⁷, alors que D. Fouquet dit avoir reconnu Ibn al-Šāmī sous la forme « Ibn al-Šiwāz al-Šāmī⁶⁸ ». L'assimilation de Šiwāz avec al-Šāmī n'est toutefois pas garantie. Datant de l'époque fatimide, une coupe est signée « Banū Ruzz » ; faut-il y voir le nom d'une famille⁶⁹ ? Le corpus recense enfin un Ibn al-Malik, qui pourrait être un potier fils du propriétaire (sous-entendu, de l'atelier). Mentionnons encore l'existence, au XV^e siècle, d'un Aḥmad ibn 'Alī al-Ġaḍā'irī⁷⁰, le *ḡaḍā'irī* étant le potier en charge de la manufacture des plats imitant la porcelaine⁷¹. À ces filiations simples s'ajoute aussi un cas isolé : une vaisselle a en effet été signée par « les enfants du potier » (*awlād al-faḥūrī* – lecture de A. Abel⁷²). Ces enfants sont-ils ceux de Sār (?), le potier de Fustāṭ⁷³ ?

Même si elle semble la norme dans la société médiévale⁷⁴, la transmission du métier de père en fils n'est pas systématique. Ainsi, on recense un « Sulaymān, l'élève d'Ibn Ḥaldan⁷⁵ ». Deux cas sont bien plus intéressants : Abū l-Faṭḥ al-Naġġār, un charpentier, et Ibn al-Ḥabbāz, un fils de boulanger. Ce dernier cas est d'autant plus remarquable que Ḥabbāz est lui-même connu comme potier ! L'homme a-t-il été d'abord boulanger, puis a-t-il changé d'orientation ? Ou avait-il deux métiers, dont un saisonnier ? On associe en effet volontiers l'importance de la saisonnalité de l'acquisition des matières premières – notamment le bois – avec l'organisation des activités artisanales⁷⁶.

3.2. Des artisans itinérants

Se référer à son père, puis à sa ville d'origine est la suite logique de la dénomination des potiers, à l'exemple d'[Ib]n Ḥusayn al-Šāmī bi-Miṣrī, « le Fils d'Hussein le Syrien qui travaille à Fustāṭ », ou encore d'Ibn al-Šiwāz al-Šāmī. Ces noms dévoilent ainsi une grande mobilité des

64. Watson 1983.

65. Rabbat 1998, p. 31.

66. Je n'ai pas vu l'inscription ; voir Jenkins 1988, p. 68.

67. Il les appelle Šāmī I et Šāmī II : Abel 1930, p. 28-30.

68. Fouquet 1900, p. 55.

69. Philon 1980, fig. 470.

70. 'Abd el-Rāziq 1970, p. 85.

71. Goitein 1967, p. III.

72. Abel 1930, p. 12, sans image associée toutefois. Une même lecture a été faite sur un tesson publié (Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 78, pl. XL, fig. 2-2bis). Cette lecture serait incomplète et il faudrait y voir « *awlād al-faḥūrī al-Misriyyin* », « les fils du potier du Caire », et non pas « *awlād al-faḥūrī al-Mağribī* » ; voir 'Abd el-Rāziq 1970, p. 80.

73. Abel 1930, p. 104 ; Vezzoli 2015, p. 213.

74. Pour des exemples, voir Goitein 1967, p. 180-183. Une possible lecture « Badūr, fils de son maître/patron » est aussi proposée sur une lampe abbasside ; voir al-Khouly 2001, p. 193.

75. Watson 2004, p. 189, E8.

76. Sur cette question dans un cadre occidental, voir par exemple Burri 2018.

artisans au sein de la sphère arabo-musulmane à l'époque mamelouke⁷⁷. Dans notre recensement, on compte au moins vingt potiers, sur les soixante-dix-neuf du corpus, qui s'identifient à l'aide de leur *nisba*, c'est-à-dire avec une relation géographique.

Les Égyptiens sont au nombre de deux : 'Umar al-Asyūṭī et Šaraf al-Abwānī. Les Fustāṭī sont également deux : Sār, le potier de Fustāṭ, et al-Miṣrī. Les étrangers, au contraire, sont en grand effectif, avec un al-Barani, plusieurs Syriens (un Šāmī, un Ibn al-Šiwāz al-Šāmī), des Persans (al-ʿAḡamī), un Hurmuzī et deux Irāqī (al-Baḡdādī et al-ʿIrāqī). Un tesson signé par al-Ustād al-Miṣrī a été trouvé à Damas⁷⁸.

D'autres *nisba*-es de potiers, moins explicites, renvoient aussi à une notion de déplacement : Ġaybī pourrait ainsi être un « absent⁷⁹ ». Enfin, Qurunfalī est un nom d'origine turque.

Les artisans itinérants sont connus dans tout le pourtour méditerranéen⁸⁰. Ils sont liés et en partie responsables de la circulation des idées et des techniques depuis le tout début de l'époque islamique⁸¹. Qui, du pot ou du potier, a voyagé en premier n'est pas notre propos ici ; toutefois, on estime que la technique même de la glaçure, vraisemblablement venue de la Chine des Tang, est arrivée en Égypte *via* l'Irak⁸². Plus tard, pour expliquer la fabrication du lustre, la théorie du déplacement des potiers a clairement été avancée⁸³. Pour l'époque mamelouke, les productions à motif bleu sous glaçure transparente ont des décors fortement inspirés de ceux des porcelaines chinoises⁸⁴. Une des motivations du flux migratoire des potiers était l'espoir de meilleurs revenus, ce qu'ils pouvaient obtenir en suivant tel prince ou en se rapprochant d'une ville ou d'une capitale où les chances de réussir étaient plus grandes et où les arts pouvaient être patronnés⁸⁵. Les conditions de ces déplacements professionnels ne sont toutefois pas claires : les artisans étaient-ils attendus dans les villes d'accueil ou dans certains ateliers ? Partaient-ils seuls, avec leur famille, ou seulement avec les fils en âge de travailler⁸⁶ ? Qu'advenait-il des ateliers qu'ils quittaient ? Ces derniers continuaient-ils à fonctionner en produisant les commandes, vivrières ou à la mode ? Bénéficiaient-ils de la renommée de l'artisan parti ? Du point de vue administratif, les hommes voyageaient notamment avec un laissez-passer officiel (*barā'a*). Les conditions devaient être relativement libres, car les documents de la Genizah du Caire

77. On restera au sein de cette sphère et on ne prendra pas en compte des artisans du Moyen-Orient partis vers l'Europe au xvi^e siècle (Caiger-Smith 1973).

78. Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 79.

79. Fouquet 1900, p. 50.

80. Belmont 2000.

81. Voir le titre de l'article de Mason et Tite (1994).

82. Northedge 2001 ; Gayraud 2006. Le plat signé par Abū Naṣr de Baṣra, déjà cité plus haut, est le résultat de tous ces échanges et de cette émulation.

83. Watson 2021.

84. Carswell 1985, p. 29-35 ; Millner 2015, p. 63-87 ; Vezzoli 2019, p. 831-833.

85. On parle ici bien entendu des arts décoratifs : on suppose que les potiers qui réalisaient des jarres utilitaires non décorées étaient moins sujets à de tels voyages.

86. Les marchands voyagent seuls ; voir Ragheb 1996.

mentionnent de manière désinvolte des voyages dans des pays lointains ou de longs voyages⁸⁷. Il apparaît aussi que les communautés s'entraidaient et que les gens se recommandaient à certaines personnes, sans doute pour faciliter les démarches pendant le voyage et une fois arrivés à bon port⁸⁸.

En voyageant, les artisans ont ainsi fait évoluer leur nom (et donc leur signature). Ġaybī, avec sa longue carrière, en est un excellent exemple. Il débute à Damas, où il réalise quelques coupes⁸⁹ et surtout des carreaux⁹⁰ : il crée notamment une série de six carreaux pour le complexe de Ġars al-Dīn – achevé un an avant sa mort, en 826/1424. Ceux-ci ont la particularité d'être signés « 'Amal Ġaybī al-Tawrīzī⁹¹ » : le potier y revendique son origine de Tabriz. Ġaybī aurait donc été actif à Damas au moins pendant les deuxième et troisième décennies du xv^e siècle. Migrant à Fustāt – où il signe alors « Ġaybī le Syrien⁹² » –, il y aurait terminé sa vie. Près d'un tiers de ses productions sont signées avec une *nisba* : elle a son importance chronologique et renvoie sans doute au début de sa carrière, quand il se réclame d'une ville. Les hypothèses divergent concernant sa signature « Ġaybī » : sa réputation doit alors être faite, il a son identité propre, à moins que son nom ne désigne alors son atelier au sens large (voir *infra*). Son fils, actif également au Caire, participe à la décoration de la mosquée al-Sayyida Nafisa (du nom de l'érudite, 145-208/762-824) : il y signe « Ibn Ġaybī al-Tawrīzī⁹³ ». Le rappel à Tabriz peut se comprendre de plusieurs manières : Ibn Ġaybī se spécialise dans les carreaux⁹⁴ et il veut rappeler que son père a lui aussi débuté sa carrière ainsi et qu'il était originaire de Tabriz. Il peut aussi renvoyer à d'autres ateliers dirigés par des *ustādān-i Tabrīz*, les « maîtres de Tabriz », contemporains du début du xv^e siècle⁹⁵.

On constate le même phénomène, c'est-à-dire une signature qui évolue, dans le cas de Šaraf. Ce dernier signe de son nom simple (« Šaraf ») quand il travaille à Abwān, puis s'identifie comme « al-Abwānī » quand il s'installe à Fustāt⁹⁶, et peut-être aussi à Alexandrie⁹⁷. Selon le géographe Yāqūt al-Rūmī (c. 1179-1229), il existe trois Abwān en Égypte : une ville de tisserands

87. Goitein 1960, p. 32 : « *The more astonishing are the casual remarks of these people about travel to distant countries and long journey.* » Voir aussi Goitein 1971, p. 384.

88. Goitein 1960, p. 32.

89. Par exemple : New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1973.79.1 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452422>). Abel (1930, p. 17-18) a cru lire sur une coupe la signature de « Ġaybī, fils du Tabrizi », ce qui l'avait autorisé à dire que Ġaybī venait d'une famille de potiers. La lecture est aujourd'hui révisée : il s'agit de celle du fils de Ġaybī de Tabriz.

90. Il signe alors sur un carreau « Aḥmad al-Tawrīzī, aussi connu comme Ġaybī » ; voir De Giosa 2016, p. 164.

91. Voir Kanda 2017 pour quelques carreaux et leurs références. Un panneau, de style, de composition et de technique très proches, est conservé au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 2011.156a, b ; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457726>).

92. Démontré par Jenkins (1984, p. 110).

93. Jenkins 1984, p. 110.

94. Il réalise aussi d'autres formes, comme la lampe de mosquée conservée au Metropolitan Museum of Art de New York (inv. 91.1.95 ; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444448>).

95. Blessing 2019.

96. 'Abd el-Rāziq 1967, p. 30.

97. Trois tessons ont été trouvés à Kôm el-Dikka, à Alexandrie, mais rien n'indique s'ils proviennent de dépotoirs domestiques ou artisanaux ; voir Marzouk 1957.

dans la région de Damiette, une autre dans le haut Şa‘īd et enfin un village proche de Bahnasā⁹⁸. Aḥmad ‘Abd el-Rāziq propose de voir dans cette dernière localité la moderne Abwān az-Zabādī (28° 23’ 55,2” N – 30° 43’ 36,7” E), située à environ 20 km au sud-sud-est de Bahnasā. Justement, Bahnasā, l’Oxyrhynchos antique, est connue à l’époque mamelouke pour être une ville potière où on réalise du *sgraffito*⁹⁹ – aucune structure de cuisson dédiée à cette production n’y est toutefois connue à ce jour¹⁰⁰. Par ailleurs, puisque ce n’est pas que la ville, mais la région qui est productrice de céramiques, il est tout à fait vraisemblable qu’Abwān, ou Abwān az-Zabādī, ait bien été une ville de potiers.

3.3. Les confessions des potiers

L’*ism*, en tant que premier référent du nom, fournit certaines informations sociétales. Sur les vingt-huit occurrences du corpus, Iwaz, ‘Alī, Aḥmad, Ḥusayn, Mūsa, ‘Umar, al-Ġāzī, Ganīn, Ġazāl, Darwīš, Budayr, Ayyūb, sont autant de noms usités à l’époque mamelouke et par la population musulmane.

Certains potiers se déclarent clairement chrétiens, à l’exemple des abbassides Abū Naṣr al-Baṣrī ou Ibrāhīm al-Naṣrānī. Carl Lamm a audacieusement suggéré que « Muslim ibn al-Nuṣayr », une unique occurrence de signature de Muslim, soit à lire « Fils du Petit Chrétien¹⁰¹ ». Certains *ism*-s sont chrétiens, notamment Abolo, nom dérivé d’Apollon, dont les occurrences (sous la forme Apollō) sont présentes dans les textes¹⁰². D’autres artisans auraient introduit des croix dans leur signature, comme Abū l-Faṭḥ al-Naġġār¹⁰³. Certains chercheurs ont également interprété l’œuvre de Šaraf al-Abwānī comme celle d’un chrétien, car on pourrait voir des croix dans quelques décors – A. Abel tient cette information d’un ancien conservateur du Musée arabe du Caire¹⁰⁴, mais d’aucuns réfutent l’hypothèse¹⁰⁵. Oleg Grabar a sans doute raison quand il propose que certains motifs iconographiques chrétiens faisaient partie des éléments décoratifs disponibles dans le monde musulman¹⁰⁶. Mais ce ne sont pas tant les signatures qui sont chrétiennes que les productions et leurs destinataires. En effet, certaines scènes présentent une iconographie savante qui suggère une connaissance fine du

98. ‘Abd el-Rāziq 1967, p. 28-29.

99. Gayraud 1997, p. 266.

100. Des fouilles menées de 1985 à 1987 ont révélé que la ville, déjà connue pour sa production d’époque romano-byzantine (Subias 2020, p. 87-88), avait gardé cette spécialité au moins jusqu’au début de l’époque islamique, puisqu’un four daté de la fin du x^e et du début du xi^e siècle y a été identifié (Harvey Pincis, al-Zahem [éd.] 2006, p. 49).

101. Lamm 1941, p. 47-48, n. 35.

102. Papaconstantinou 2001. Ils sont présents dans la toponymie aussi, à l’instar de Kôm Abou Billou (ancienne Térénothis).

103. Abel 1930, p. 16 (l’information n’est toutefois pas illustrée).

104. Abel 1930, p. 16.

105. ‘Abd el-Rāziq 1967, p. 27-28, pl. VIII.

106. Le répertoire iconographique chrétien « *simply became one of the possible options in the standard imagery available within the Muslim world* » (Grabar 2001, p. 241).

sujet de la part du potier décorateur¹⁰⁷. Le plus bel exemple est celui de la coupe représentant la Descente de Croix (fig. 7), dont les trois fragments sont conservés dans trois musées différents¹⁰⁸.

Jusqu'ici, le recensement n'indique aucun nom de potier de confession juive. Leur présence est toutefois attestée par les documents de la Genizah¹⁰⁹. Les décors des coupes, outre la magnifique déposition du Christ, sont souvent les mêmes, preuve que la production dépend surtout d'un goût du temps, et non pas de celui des communautés. Si des artisans de confessions différentes ont pu intervenir à différents stades de la réalisation d'œuvres d'art¹¹⁰, ils ont aussi pu travailler conjointement. Ateliers et guildes¹¹¹ ont pu être mixtes ; les employés prenaient alors leurs jours de congé selon leur religion¹¹². Ces associations présentaient l'avantage d'étendre les jours d'ouverture des officines dans l'année.

4. L'artisanat potier : des métiers spécialisés et contrôlés

4.1. Des métiers et des tâches spécialisées

Une série de *laqab*-s reflète la spécialisation des métiers. On rencontre ainsi un ajusteur (al-Muhandim), un polisseur (al-Razzāz), un poète (al-Šā'ir), un peintre/graveur (Naqqāš) et un autre peintre (Duhayn), noms que l'on identifierait ici volontiers à des extensions de compétences. L'un aurait pu avoir des talents dans la composition des scènes, un autre aurait recopié des poèmes ou des formules sur les coupes. Ces épithètes, et bien d'autres, illustrent à quel point les métiers de la céramique sont variés, tant sur le plan de la tâche ou de la technique que des types de poteries réalisés : ainsi, le *fahḥār*, le *fāḥūrī* ou encore le *fāḥurānī* sont plutôt en charge des terres cuites architecturales ; le *qaddār* s'occupe des récipients, notamment dédiés à l'export ; le *kūzī* réalise des gargoulettes ; le *quḍūrī*, des casseroles et des marmites¹¹³, etc. La hiérarchisation et la spécialisation au sein de l'atelier se retrouvent ici, notamment avec les tâches du *maddār*, qui prépare les argiles, ou du *ša'āb*, qui répare¹¹⁴. Ces branches de métiers s'expriment aussi dans l'urbanisme : les artisans se regroupent par activités dans les mêmes quartiers, qui prennent alors leur nom ; on connaît ainsi une « rue des potiers » à Fustāt¹¹⁵.

107. Le degré de détail évoque également la proximité des peintres décorateurs avec des enlumineurs.

108. Les fragments sont conservés au musée d'Art islamique du Caire (inv. 13173), au Walters Art Museum de Baltimore (inv. 48.2734) et au Benaki Museum d'Athènes (inv. 832).

109. Goitein 1967, p. 110-111.

110. Snelders 2010, p. 90-91.

111. Lewis 1937, p. 26.

112. Goitein 1967, p. 85. Les ateliers embauchent également des hommes appartenant à différentes ethnies, mais ces distinctions ne sont pas visibles dans la hiérarchie interne ; voir Shatzmiller 1994, p. 327-328.

113. Shatzmiller 1994, p. 118.

114. Shatzmiller 1994, p. 118.

115. Ibn Duqmāq renvoie à plusieurs toponymes liés aux potiers de Fustāt ; voir Milwright 1999, p. 505. Voir aussi Goitein 1967, p. 83-84.

4.2. Contrôles qualité, contrôles quantité

La spécialisation des métiers suggère un contrôle des productions. Ce dernier pouvait se matérialiser par des signes que l'on trouve sous nombre de céramiques mameloukes. Réalisées au pinceau et à l'encre bleue ou noire, ces marques illisibles prennent la forme de points, de ronds ou de tirets, dont le nombre et l'agencement varient¹¹⁶. La récurrence de plusieurs griffes ne laisse aucun doute sur le fait qu'elles n'appartiennent pas au décor, mais qu'il s'agit plutôt de marques de contrôle, qualité ou quantité (fig. 8-10), laissées tant par des potiers analphabètes que par des ouvriers spécialisés dans le processus de création et/ou de décoration des coupes. Ces signes ne sont pas sans rappeler les estampilles (des ronds) sur des objets produits dans la seconde moitié du XIX^e siècle à Asyūt¹¹⁷, certains pots et couvercles de tabatières étant marqués de un à dix petits poinçons.

Quelle que soit leur signification, ces signes peints étaient réalisés en un ou plusieurs petits coups de pinceau. C'est le cas du *bism* (fig. 11), un signe qui renvoie sans doute moins « au nom de » qu'à une identité¹¹⁸. D'autres marques, entre lettres et signes, pourraient correspondre à des tentatives de certains potiers d'écrire leur nom. C'est le cas d'un symbole « ح » en particulier (fig. 12) : D. Fouquet l'assimile à la lettre *ḥā'*, mais sans plus d'éléments pour le prouver¹¹⁹. Vingt-huit occurrences au moins de ce signe sont connues, lui conférant donc une signification délibérée.

Un autre signe distinctif est le « ٥ ٧ » : cinq occurrences existent, dont deux sur des objets conservés aux KMKG-MRAH de Bruxelles. D. Fouquet a cherché à y voir un sens, avec la possible lecture « *tāla* », à comprendre « celui qui redresse la tête », « l'orgueilleux¹²⁰ ». Mais il propose aussi une autre interprétation : la représentation de deux crosses de polo, deux *ḡūkān*, telles qu'on les voit sur les blasons mamelouks¹²¹. Cette hypothèse est plus séduisante, d'autant qu'elle fait le lien avec un sport dont les Mamelouks étaient friands et qui symbolisait le milieu princier et militaire¹²². La position du signe sur les poteries n'est bien entendu pas comparable au symbole du blason du « porte-mail¹²³ », *ḡūkāndār*, ou de sa maison, qu'on retrouve à l'intérieur des coupes en *sgraffito*¹²⁴, et son interprétation reste donc sujette à caution. Effectivement, à bien comparer les cinq exemplaires, les deux moitiés du signe sont très différentes l'une de l'autre, et leur symétrie n'est pas toujours de mise : il pourrait donc s'agir d'un tout autre signe (fig. 13-14).

116. Pour quelques exemples archéologiques, voir Byliński 1993.

117. Lot IS.2022.0171 des KMKG-MRAH de Bruxelles. Pour une présentation préliminaire du lot et de la production d'Asyūt au XIX^e siècle, voir Marchand 2024.

118. Fouquet 1900, p. 57.

119. Fouquet 1900, p. 66.

120. Fouquet 1900, p. 79.

121. Mayer 1933, p. 8 (fig. 7), 16-17.

122. 'Abd el-Rāziq 1974, p. 107-130.

123. 'Abd el-Rāziq 1974, p. 129.

124. 'Abd el-Rāziq 1974, fig. 11.

Tout comme les signes lapidaires, qui ne sont sans doute pas seulement de simples signatures, les marques peintes sous les coupes mameloukes revêtent probablement des significations multiples : marques personnelles ou collectives, relatives au statut social de l'artisan, contrôle qualité/quantité, marques de travailleurs journaliers¹²⁵, etc.

5. Un artisan, un atelier, une renommée ?

5.1. *Noms d'artisans, noms d'atelier ?*

L'existence d'apprentis qui pouvaient signer du nom du maître a été suggérée plus d'une fois : « Les signatures et marques que portent les pièces de Gaibī revêtent vingt-deux formes différentes. Ce qui revient à dire qu'il y eut dans la fabrique de ce maître, très productif, si l'on songe que ses œuvres remplissent plus du tiers de notre catalogue, un grand nombre d'ouvriers reproduisant sa signature avec plus ou moins de bonheur¹²⁶. » En l'absence d'une scrupuleuse étude comparative des signatures¹²⁷, il est délicat de confirmer cette hypothèse. Sachant qu'elles ont toutes été apposées à main levée, à un instant *t*, sur une surface irrégulière, elles sont soumises à une grande variabilité¹²⁸. Certaines lectures sont également rendues difficiles par l'apposition de la glaçure translucide sur la peinture. Elles sont donc parfois assez inégales, comme illustré par les planches de D. Fouquet¹²⁹.

L'idée que derrière le nom d'un maître se cache tout un atelier n'est pas nouvelle : elle se retrouve dans d'autres artisanats médiévaux. Ce phénomène existe potentiellement depuis l'époque fatimide : S. Blair et Jonathan Bloom ont proposé de voir dans la signature moulée d'Abū Naṣr une évocation de l'atelier¹³⁰. Et si un homme peut cacher un groupe, c'est aussi parce qu'il faut considérer l'atelier comme une identité collective. Les collaborations en son sein se retrouvent également dans d'autres artisanats¹³¹. Il ne faut pas pour autant séparer systématiquement la signature de l'homme, car les cas sont en réalité assez peu nombreux et concernent les potiers pour lesquels un nombre important d'œuvres sont recensées : Ġaybī (191 créations recensées), et peut-être Ġazāl (71), al-Hurmuzī (39), 'Aġamī (39) ou encore al-Šāmī (36). Les autres cas ne se rencontrent pas assez : soixante et un noms apparaissent ainsi moins de dix fois.

125. Voir Esquieu, Hartmann-Virnich (éd.) 2007, p. 350-352, pour le cas européen. Les signes lapidaires existent aussi dans l'architecture omeyyade (Souto 2002) et mamelouke (Orabi 2020).

126. Abel 1930, p. 17. Fouquet (1900, p. 47) le suggère aussi en mentionnant l'importance de la fabrique. Voir aussi Kanda 2017.

127. À l'exemple de la méthode SHOE (Standard Handwriting Objective Examination) mise en place par Sedeyn (1999). La méthode a été appliquée à l'étude de manuscrits par Élise Franssen et Judith Olszowy-Schlanger ; voir Bauden, Franssen (éd.) 2020, p. 10.

128. Kanda (2017, p. 45) se risque ainsi dangereusement à reconnaître la main du maître Ġaybī parmi plusieurs.

129. Fouquet 1900, pl. I pour la variabilité de la signature de Ġaybī, par exemple.

130. Blair, Bloom 1999, p. 51.

131. Notamment chez les bronziers ; voir Mols 2006, p. 153.

5.2. Une plus-value pour les commanditaires ?

Des études modernes ont voulu voir dans les signatures une volonté de mise en avant artistique¹³². Est-ce la raison pour laquelle Muslim a signé deux fois dans un bol¹³³ ? Cette marque a certes son importance esthétique, car les « fausses signatures » existent aussi. Les KMKG-MRAH de Bruxelles conservent ainsi quelques exemples de sinogrammes fantaisistes qui imitent les *mianhao*, ou formules porte-bonheur, sous des imitations de bleu et blanc d'époque mamelouke (fig. 15).

Sur la longue durée, le recensement des signatures sur différents supports confirme que la pratique existe depuis longtemps et que la renommée seule du potier n'explique pas le fait d'endosser les productions. La réputation de certains artisans était telle que Bengt Peterson a ainsi suggéré « *to regard Ghaibi and his workshop, as well as the related ateliers, as an Egyptian phenomenon with that international tinge which was a feature of the time*¹³⁴ ». Ainsi, se réclamer d'une région dont viennent d'autres artisans réputés pour une production est une excellente autopromotion. L'ajout d'une *nisba* (al-Tawrīzī, al-Šāmī, al-Miṣrī, etc.) confère alors à l'objet une plus-value, tant pour le commanditaire que pour l'artisan. La promotion est supplémentaire quand l'artisan se présente aussi comme le fils de son père. Le *laqab* témoigne des compétences, et la *nisba* peut ajouter un peu d'exotisme¹³⁵. Cela expliquerait peut-être la répartition artificielle entre artisans « étrangers » (treize noms) et « locaux », du Caire ou d'Asyūt (seulement au nombre de six¹³⁶).

La valorisation de l'objet est manifeste dans un cas d'époque fatimide : une coupe signée par deux maîtres d'ateliers, Muslim et Ġa'far¹³⁷. L'association de deux maîtres (peintres et/ou potiers) est étonnante, surtout pour des créations au décor certes élégant, mais peu élaboré. On suppose qu'il s'agissait de commandes spécifiques. Bien entendu, les partenariats existent entre les artisans, motivés le plus souvent par des raisons financières¹³⁸. Y. Rāḡib a proposé que la différence de taille entre les deux signatures reflète la différence des statuts (le maître Ġa'far et l'élève Muslim), mais cette assertion semble tout à fait gratuite¹³⁹.

132. Lapidus 1967, p. 276, n. 47 : « [...] a sign of pride and individuality out of keeping with the guild spirit as we know it for the West. » Repris récemment dans Walker B. 2004, p. 37.

133. Jenkins 1968, cat. 1 (Le Caire, musée d'Art islamique, inv. 10876/2).

134. Peterson 1980, p. 65.

135. La signature d'un potier 'ajami est tout aussi exotique que les étoffes persanes des cadeaux diplomatiques ; voir Muhanna 2010, p. 191.

136. Nous avons exclu artificiellement Ġaybī du nombre compte tenu de sa surreprésentation et de son évolution dans le temps.

137. Philon 1980, p. 169.

138. Goitein 1967, p. 169-179. La collaboration de deux artisans apparaît aussi sur des lampes moulées (al-Khouly 2001, p. 194) : faut-il y voir le potier et le facteur du moule ? Pour la métallurgie, voir Allan 1996, p. 205-206.

139. Rāḡib 2013, § 65.

6. Conclusion : la signature, reflet de l'atelier

Longtemps, la signature a eu la valeur d'un certificat de qualité et de style du maître, une démonstration de son excellence technique et le gage de la qualité des matériaux. Pourtant, l'homme restait dans l'ombre. Cette étude de cas a permis de remettre l'artisan au travail dans l'atelier et de réviser les usages de la signature, dont les fonctions changent selon l'époque et le contexte.

La signature sur céramique à l'époque médiévale est un fait complexe qui semble généralisé, au moins pour la région syro-égyptienne. Sa localisation sur l'objet, par exemple, évolue en fonction des séries. À l'époque abbasside, le nom est moulé; il appartient au décor tout en étant reproductible à l'infini sur plusieurs supports. Les lustres fatimides sont signés de manière visible dans le fond du récipient, au cœur du décor, mais aussi parfois sous le pied des coupes. Les *FFS* sont, semble-t-il, uniquement signés sous le pied. De même, les potiers égyptiens et syriens mamelouks du *xiv^e* siècle signent sous le pied des coupes à décor bleu sous glaçure, comme c'est le cas sur les porcelaines qu'elles copient, alors que les *sgraffiti* sont majoritairement griffés dans le bol, à la marge du décor. Ici, sachant que les destinataires sont désignés dans le décor du bol, la signature a du sens quand elle est à proximité immédiate. Une exception toutefois : la coupe des KMKG-MRAH de Bruxelles qui est signée à l'encre sous le pied (fig. 16).

Les données étudiées dans le présent article ne valent que pour les ateliers et pour les potiers urbains ou péri-urbains (Fusṭāṭ, Asyūṭ); rien, pour ces époques, ne fait état des noms et des conditions de travail dans les campagnes mameloukes (Abwān). Curieusement, certaines villes, Fusṭāṭ en premier, puis Damas, sont très souvent mentionnées, alors que d'autres sont éclipsées¹⁴⁰.

Reflet de l'atelier et donc reflet de son temps, la signature, surtout à l'époque mamelouke, traduit plusieurs phénomènes :

Elle engage un homme, non pas un style céramique. Les potiers, tout comme les ateliers, ne sont pas spécialistes d'un style : en effet, plusieurs artisans du *xiv^e* siècle sont connus pour avoir réalisé des décors au *sgraffito* et en bleu sous glaçure. C'est le cas d'al-Šayḥ al-Šan'a, de Ġāzī, d'al-Faqīr, d'al-'Irāqī¹⁴¹ et peut-être d'al-Miṣrī¹⁴² et d'Aḥmad¹⁴³. En plus de ces différentes techniques, les potiers utilisaient plusieurs palettes au sein d'un même style¹⁴⁴.

140. L'homonymie toponymique entre les grandes villes et les régions (Miṣr/*miṣr*; al-Šām/Bilād al-Šām) masque malheureusement certains ateliers, contribuant ainsi à la surreprésentation des officines urbaines. Cela explique aussi le fait que nous n'ayons recensé aucun potier al-Dimašqī.

141. 'Abd el-Rāziq 1970, p. 68-69, 75, 78-79, 83-84.

142. Selon Abel (1930, p. 12-13).

143. Fouquet 1900, p. 77; 'Abd el-Rāziq 1970, p. 65, s'il s'agit bien d'Aḥmad al-Asyūṭī. Pour un article sur les *sgraffiti* d'Asyūṭ, voir 2019 عبد الناصر ياسين.

144. Ġaybī est connu pour ses décors en bleu, mais il en a aussi signé quelques-uns en vert (notamment inv. IS.F.1101 des KMKG-MRAH de Bruxelles).

La signature est un fait personnel et social. Les potiers peuvent être identifiés par tous les différents éléments du nom arabe : l'*ism* (p. ex. Aḥmad), avec ou sans son *nasab* (p. ex. Muslim ibn al-Dahhān), la *kunyā* (qui commence par « Abū ») et/ou la *nisba* (p. ex. Ḥusayn al-Šāmī). Des individus, selon les occasions, en associent plusieurs (p. ex. Aḥmad Tabrīzī Mašhūr bi-Ġaybī). D'autres, enfin, privilégient leur *laqab* (profession, titre ou surnom). Si l'*ism*, la *kunyā*, le *nasab* et la *nisba* sont très codifiés, le *laqab* nous offre plus de surprises : on rencontre ainsi un trait de caractère¹⁴⁵ (p. ex. al-Kaslān, « le Paresseux »), un attribut social (p. ex. al-Faqīr, « le Pauvre¹⁴⁶ ») ou encore une particularité physique (p. ex. oul Rikk, « le Mince »). Les surnoms liés au monde animal ne sont pas en reste, puisqu'on connaît ainsi al-Ġazāl, « la Gazelle », Ġuzayl, « la Petite Gazelle¹⁴⁷ », al-'Uġayl, « le Petit Chameau », ou encore Quṭayṭa, « le Petit Chat ».

De tous ces éléments (fig. 17), c'est l'*ism*, la première composante du nom, qui est surtout utilisé (trente-quatre occurrences sur les soixante-dix-neuf potiers mamelouks). Au contraire, la *kunyā* n'est utilisée que deux fois : c'est un fait logique si on la considère comme le nom public ou d'adresse des hommes. L'utiliser directement suggère que l'on connaît la personne. Certaines *kunyā*-es étant abstraites ou symboliques, il serait délicat de les interpréter dans une telle étude. Le *nasab* est utilisé douze fois, dont sept concernent le fils d'un autre potier. Les vingt *nisba*-es illustrent la mobilité des artisans au sein de la sphère arabo-musulmane. Toutefois, sachant que la *nisba* se transmet parfois sur plusieurs générations (c'est le cas pour Ibn Ġaybī de Tabriz), il est difficile de suivre précisément la carrière de certains hommes. Enfin, les vingt-neuf *laqab*-s fournissent des titres, des positions, des tâches spécifiques au sein des ateliers.

Au terme de cette présentation, l'étude onomastique est maintenant à faire. Quelques questions se posent déjà, notamment celle de l'emploi des articles dans les noms. La différence entre « un Étranger » et « l'Étranger » s'expliquerait par la grammaire persane¹⁴⁸ : s'il s'agit bien du même artisan, on pourrait donc introduire une dimension chronologique à sa signature, « à la persane » quand il œuvre encore dans la région, puis arabisée quand il travaille au Caire. Ġazāl est-il aussi d'origine iranienne, étant donné qu'il écrit son nom avec et sans l'article ? Je n'ai pas cherché à traduire tous les noms de ces potiers ; les *nisba*-es et les *laqab*-s font sens parce qu'ils illustrent surtout des origines et des spécialités. Toutefois, une étude plus complète mériterait d'être menée. Enfin, sans surprise, tous les noms que l'on identifie sont masculins. Les femmes n'avaient pas leur place dans les industries manufacturières¹⁴⁹.

145. Un peintre de manuscrit est appelé « le Gaucher » (al-A'sar) ; voir Blair 2015, p. 242.

146. Ce *laqab* devait être assez usuel, car il se rencontre aussi chez les ouvriers métallurgistes ; voir Mols 2006, p. 154. 'Abd el-Rāziq (1970, p. 79) y voit, comme pour la formule « esclave », une épithète d'humilité.

147. Le lien (filiation ou formation) entre ces deux hommes a été formulé, de manière gratuite sans doute, par Bey Bahgat et Massoul (1930, p. 78).

148. Sauvaget 1948.

149. Bien que les contextes changent beaucoup selon les lieux et les époques. Les femmes sont surtout impliquées dans la fabrication textile et dans la transformation alimentaire ; voir Shatzmiller 1994, p. 350.

La signature sur céramique n'est pas un fait politique. Le pouvoir mamelouk s'est largement appuyé sur le patronage et sur le mécénat culturel pour exprimer ses opinions et ses intentions politiques, notamment par le biais de l'architecture¹⁵⁰ et des arts des métaux¹⁵¹. Ce n'est pas exactement le cas pour les arts de la céramique, car les noms des souverains ne sont pas inscrits sur les productions. Même sur les vaisselles incisées dans l'engobe, ce sont les blasons des élites militaires qui sont représentés, et les régnants sont désignés par des qualificatifs élogieux uniquement. Le terme *'amal* se retrouve généralement sur les œuvres des arts mineurs et non patronnés, alors que l'expression *šana'a* pourrait avoir été réservée à des productions plus fines ou à des commandes – c'est sans doute le cas des productions d'Abū Zayd¹⁵². Quelques autres lustres iraniens sont au contraire inscrits de *kataba-s* : ces potiers étaient sans doute plus assimilés à des enlumineurs ou à des copieurs de manuscrits¹⁵³.

La signature participe à la chaîne opératoire. Elle apparaît en même temps que les premières glaçures pour les distinguer des séries de masse non émaillées. À l'époque fatimide, des peintres signent simplement « *'amal* », sans ajouter leur nom¹⁵⁴, et avec un *ṣaḥḥa*¹⁵⁵, interprété « J'ai réussi » ou encore « Bon à cuire¹⁵⁶ ». Cette hypothèse est intéressante : l'inscription est tout d'abord pragmatique et cachée sous le pied des bols fatimides. Écrite avec le même pinceau et la même peinture que les motifs internes, elle est apposée une fois le décor terminé, sous la pièce. Elle est donc la dernière étape de la chaîne opératoire avant cuisson. La formule disparaît à l'époque mamelouke, mais elle s'inscrit dans la lignée des marques de contrôle de qualité et de quantité.

150. Fernandes 1997.

151. Mols 2006, p. 158-163.

152. Blair 2008, p. 159.

153. Blair 2008, p. 162.

154. Voir par exemple Philon 1980, fig. 314, 316, 334.

155. Philon 1980, fig. 317.

156. Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 22, pour la première lecture, révisée par Wiet (1936, p. 178).

Bibliographie

- عبد الناصر ياسين 2019
عبد الناصر ياسين، « مكتشفات جديدة من الفخار المظلي المملوكي
.AnIsl 53, 2019, p. 265-298 « بجبل أسبوط الغربي ».
- ABDEL NABY, DIXNEUF 2013
H.M.S. Abdel Naby, D. Dixneuf, *Islamic Pottery: Part 1 – Catalogue of the Faculty of Arts Museum, Alexandria University*, EtudAlex 28, Alexandrie, 2013.
- ABD EL-RAZEK 2016
M. Abd el-Razek, « Potter "Ibn Aggag": Artistic Archaeological Study Based on a New Signature », BCE 26, 2016, p. 277-283.
- ‘ABD EL-RĀZIQ 1967
A. ‘Abd el-Rāziq, « Documents sur la poterie d’époque mamelouke. Sharaf al Abawāni », AnIsl 7, 1967, p. 21-33.
- ‘ABD EL-RĀZIQ 1970
A. ‘Abd el-Rāziq, *La poterie glacée de l’époque mamelouke d’après les collections égyptiennes*, thèse de troisième cycle, université Paris Sorbonne, 1970.
- ‘ABD EL-RĀZIQ 1974
A. ‘Abd el-Rāziq, « Deux jeux sportifs en Égypte au temps des Mamlūks », AnIsl 12, 1974, p. 95-130.
- ABEL 1930
A. Abel, *Gaibī et les grands faïenciers égyptiens d’époque mamelouke. Avec un catalogue de leurs œuvres conservées au musée d’Art arabe du Caire*, Le Caire, 1930.
- ALLAN 1996
J.W. Allan, « Muhammad ibn al-Zain: Craftsman in Cups, Thrones and Window Grilles? », Levant 28, 1996, p. 199-208.
- BALLET 2020
P. Ballet, *Figurines et société de l’Égypte ptolémaïque et romaine*, Antiqua 17, Paris, 2020.
- BAUDEN, FRANSSSEN (éd.) 2020
F. Bauden, É. Franssen (éd.), *In the Author’s Hand: Holograph and Authorial Manuscripts in the Islamic Handwritten Tradition*, Islamic History and Civilization 171, Leyde, Boston, 2020.
- BEHRENS-ABOUSEIF 1995
D. Behrens-Abouseif, « Muhandis, shād, mu’allim: Note on the Building Craft in the Mamluk Period », Der Islam 72/2, 1995, p. 293-309.
- BEHRENS-ABOUSEIF 2011
D. Behrens-Abouseif, « Craftsmen, Upstarts and Sufis in the Late Mamluk Period », BSOS 74/3, 2011, p. 375-395.
- BELMONT 2000
A. Belmont, « Les artisans itinérants dans les campagnes françaises sous l’Ancien Régime », dans M. Mousnier (éd.), *L’artisan au village dans l’Europe médiévale et moderne. Actes des XIX^e Journées internationales d’histoire de l’abbaye de Flaran, 5-7 septembre 1997*, Flaran 19, Toulouse, 2000, p. 315-333.
- BESSARD 2020
F. Bessard, *Caliphs and Merchants: Cities and Economies of Power in the Near East (700–950)*, Oxford, 2020.
- Bey BAHGAT 1914
A. Bey Bahgat, « Les fouilles de Foustât. Découverte d’un four de potier arabe datant du XIV^e siècle », BIE 8, 1914, p. 233-245.
- Bey BAHGAT, MASSOUL 1930
A. Bey Bahgat, F. Massoul, *La céramique musulmane de l’Égypte*, Le Caire, 1930.
- BLAIR 1998
S.S. Blair, *Islamic Inscriptions*, Édimbourg, 1998.
- BLAIR 2005
S.S. Blair, « What the Inscriptions Tell Us: Text and Message on the Ivories from al-Andalus », dans K. von Folsach, J. Meyer (éd.), *The Ivories of Muslim Spain: Papers from a Symposium Held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003*, The Journal of the David Collection 2, Copenhagen, 2005, I, p. 75-99.
- BLAIR 2008
S.S. Blair, « A Brief Biography of Abu Zayd », Muqarnas 25, 2008, p. 155-176.
- BLAIR 2015
S.S. Blair, « Place, Space and Style: Craftsmen’s Signatures in Medieval Islamic Art », dans Eastmond (éd.) 2015, p. 230-248.
- BLAIR, BLOOM 1999
S.S. Blair, J. Bloom, « Signatures on Works of Islamic Art and Architecture », DamMitt 11, 1999, p. 49-66.

BLESSING 2019

P. Blessing, « The Blue-and-White Tiles of the Muradiye in Edirne: Architectural Decoration Between Tabriz, Damascus, and Cairo », *Muqarnas* 36, 2019, p. 101-129.

BONGIANINO 2014

U. Bongianino, « "And Their Figures and Colors Should Be Different": Incised and Carved Glazed Wares from Fustât (9th–12th Century) in the Martin Collection (International Museum of Ceramics in Faenza) – Part I », *Faenza*, 2014/2, p. 28-48.

BONGIANINO 2015

U. Bongianino, « "And Their Figures and Colors Should Be Different": Incised and Carved Glazed Wares from Fustât (9th–12th Century) in the Martin Collection (International Museum of Ceramics in Faenza) – Part II », *Faenza*, 2015/2, p. 8-31.

BONGIANINO 2017

U. Bongianino, « "And Their Figures and Colors Should Be Different": Incised and Carved Glazed Wares from Fustât (9th–12th Century) in the Martin Collection (International Museum of Ceramics in Faenza) – Part III », *Faenza*, 2017/1, p. 9-25.

BURRI 2018

S. Burri, « La saisonnalité des techniques. L'exemple de la levée du liège dans le massif des Maures à la fin du Moyen Âge », dans S. Burri, M. Ouerfelli (éd.), *Artisanat et métiers en Méditerranée médiévale et moderne*, Aix-en-Provence, 2018, p. 139-168.

BYLIŃSKI 1993

J. Byliński, « Marks and Signatures of Artists on Medieval Islamic Pottery from Kom el-Dikka in Alexandria », dans N. Swelim (éd.), *Alexandrian Studies in Memoriam Daoud Abdu Daoud*, BSAA 45, Alexandrie, 1993, p. 55-68.

CAIGER-SMITH 1973

A. Caiger-Smith, *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1,000 Years in Maiolica, Faience & Delftware*, Londres, 1973.

CARBONI, WHITEHOUSE 2001

S. Carboni, D. Whitehouse, *Glass of the Sultans*, catalogue d'exposition, Corning, Corning Museum of Glass, 24 mai-3 septembre 2001, New York, Metropolitan Museum of Art,

2 octobre 2001-13 janvier 2002, Athènes, Benaki Museum, 20 février-15 mai 2002, New York, Corning, Athènes, New Haven, 2001.

CARSWELL 1985

J. Carswell, *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World – Catalogue of an Exhibition at the David and Albert Smart Gallery, The University of Chicago, October 3–December 1, 1985*, Chicago, 1985.

CONTADINI 1998

A. Contadini, *Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1998.

DÉCOBERT, GAYRAUD 1982

C. Décobert, R.-P. Gayraud, « Une céramique d'époque mamelouke trouvée à Tōd », *AnIsl* 18, 1982, p. 95-104.

DE GIOSA 2016

S.L. De Giosa, « Decorative Tiles in Egypt and Greater Syria During the Reign of Sultan Qaytbay (r. 1468–1496) », dans A. Ohta, J.M. Rogers, R. Wade Haddon (éd.), *Art, Trade and Culture in the Islamic World and Beyond: From the Fatimids to the Mughals – Studies Presented to Doris Behrens-Abouseif*, Londres, 2016, p. 159-167.

EASTMOND (éd.) 2015

A. Eastmond (éd.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, New York, 2015.

ERISTOV, CUVIGNY 2021

H. Eristov, H. Cuvigny, « Le Faune et le préfet. Une chambre peinte au Mons Claudianus », *BIFAO* 121, 2021, p. 183-254.

ESQUIEU, HARTMANN-VIRNICH (éd.) 2007

Y. Esquieu, A. Hartmann-Virnich (éd.), « Les signes lapidaires dans la construction médiévale. Études de cas et problèmes de méthode », *BullMon* 165/4, 2007, p. 331-358.

FILI 2006

A. Fili, « La représentation et la réalité sociale du travail de potier dans la société marocaine entre le xiv^e et le xix^e siècle, à travers la documentation écrite », dans M. Hamon (éd.), *Le travail avant la révolution industrielle. Actes du 127^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques « Le travail et les hommes », Nancy, 2002*, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques 127/7, Paris, 2006, p. 281-290.

- FERNANDES 1997
L. Fernandes, « Mamluk Architecture and the Question of Patronage », *MSRev* 1, 1997, p. 107-120.
- FORAND 1971
P.G. Forand, « The Relation of the Slave and the Client to the Master or Patron in Medieval Islam », *IJMES* 2/1, 1971, p. 59-66.
- FOUQUET 1900
D. Fouquet, *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, 1900.
- FRANÇOIS 1999
V. François, *Céramiques médiévales à Alexandrie. Contribution à l'histoire économique de la ville*, *EtudAlex* 2, Le Caire, 1999.
- GAYRAUD 1997
R.-P. Gayraud, « Les céramiques égyptiennes à glaçure, IX^e-XII^e siècles », dans G. Démians d'Archimbaud (éd.), *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI^e congrès de l'AIECM2, Aix-en-Provence, 13-18 novembre 1995, Aix-en-Provence, 1997*, p. 261-270.
- GAYRAUD 2006
R.-P. Gayraud, « La réapparition des céramiques à glaçure en Égypte », dans B. Mathieu, D. Meeks, M. Wissa (éd.), *L'apport de l'Égypte à l'histoire des techniques : méthodes, chronologie et comparaisons. Actes de colloque, Le Caire, Institut français, septembre 2003*, *BiEtud* 142, 2006, p. 101-116.
- GOITEIN 1960
S.D. Goitein, « The Unity of the Mediterranean World in the "Middle" Middle Ages », *StudIsl* (P) 12, 1960, p. 29-42.
- GOITEIN 1967
S.D. Goitein, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, vol. I: *Economic Foundations*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1967.
- GOITEIN 1971
S.D. Goitein, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, vol. II: *The Community*, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1971.
- GRABAR 2001
O. Grabar, « The Crusades and the Development of Islamic Art », dans A.E. Laiou, R.P. Mottahedeh (éd.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World: Conference Proceedings, Dumbarton Oaks, 1997*, Washington, 2001, p. 235-245.
- GRUBE 1994
E.J. Grube, *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art 9, Londres, Oxford, 1994.
- GUICHARD 2008
C. Guichard, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles. Identités, réputation et marché de l'art », *Sociétés & représentations* 25, 2008, p. 47-77.
- HARVEY PINCIS, AL-ZAHM (éd.) 2006
A. Harvey Pincis, H. al-Zahem (éd.), *The Kuwait Excavations at Bahnasā/Oxyrhynchus (1985-87): Final Report*, Koweït, 2006.
- JENKINS 1968
M. Jenkins, « Muslim: An Early Fatimid Ceramist », *BMMA* 26/9, 1968, p. 359-369.
- JENKINS (éd.) 1983
M. Jenkins (éd.), *Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection*, Londres, 1983.
- JENKINS 1984
M. Jenkins, « Mamluk Underglaze-Painted Pottery: Foundations for Future Study », *Muqarnas* 2, 1984, p. 95-114.
- JENKINS 1988
M. Jenkins, « Sa'd: Content and Context », dans P. Soucek (éd.), *Content and Context of the Visual Arts in the Islamic World: Papers from a Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen*, Institute of Fine Arts, New York University, 2-4 April 1980, *MAFA* 44, University Park, 1988, p. 67-75.
- KANDA 2017
Y. Kanda, « Revisiting the So-Called Ghaybi Workshop: Toward a History of Burji Mamluk Ceramics », *Orient* (Tokyo) 52, 2017, p. 39-57.
- AL-KHOULY 2001
M. al-Khouly, « Nouvelles lampes inscrites de la période omeyyade », dans Villeneuve, Watson (éd.) 2001, p. 193-196.

- LAMM 1941
C.J. Lamm, *Oriental Glass of Mediaeval Date Found in Sweden and the Early History of Lustre-Painting*, Stockholm, 1941.
- LANE 1947 (éd. 1957)
A. Lane, *Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia* (1947), Londres, 1957 (3^e éd.).
- LAPIDUS 1967
I.M. Lapidus, *Muslim Cities in the Later Middle Ages*, Cambridge (Mass.), 1967.
- LEWIS 1937
B. Lewis, « The Islamic Guilds », *The Economic History Review* 8/1, 1937, p. 20-37.
- MARCHAND 2024
J. Marchand, « Pipes en stock. Une caisse de matériel ottoman redécouverte au musée Art et Histoire de Bruxelles », dans C. Cannuyer (éd.), *L'architecte dans les civilisations orientales. Jacques Vanschoonwinkel in honorem*, AOB 37, Bruxelles, 2024, p. 351-364.
- MARCHAND, LE BOMIN 2022
J. Marchand, J. Le Bomin, « Signed by Valerius: An Early Imperial Wall Painting from the Fort of Deir el-Atrash in the Egyptian Eastern Desert », *JRA* 35/2, 2022, p. 713-742.
- MARZOUK 1957
M.A. Marzouk, « Three Signed Specimens of Mamlūk Pottery from Alexandria », *ArsOr* 2, 1957, p. 497-501.
- MASON, TITE 1994
R.B. Mason, M.S. Tite, « Islamic Pottery: A Tale of Men and Migrations », *Museum International* 183, vol. 46/3, 1994, p. 33-37.
- MAYER 1933
L.A. Mayer, *Saracenic Heraldry: A Survey*, Oxford, 1933.
- MAYER 1959
L.A. Mayer, *Islamic Metalworkers and Their Works*, Genève, 1959.
- MEINECKE 1982
M. Meinecke, « Zur sogenannten Anonymität der Künstler im islamischen Mittelalter », dans A.J. Gail (éd.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz, 1982, p. 31-45.
- MILLNER 2015
A. Millner, *Damascus Tiles: Mamluk and Ottoman Architectural Ceramics from Syria*, Munich, Londres, New York, 2015.
- MILWRIGHT 1999
M. Milwright, « Pottery in the Written Sources of the Ayyubid-Mamluk Period (c.567-923/1171-1517) », *BSOS* 62/3, 1999, p. 504-518.
- MOLS 2006
L.E.M. Mols, *Mamluk Metalwork Fittings in Their Artistic and Architectural Context*, Delft, 2006.
- MOSTAFA 1948
M. Mostafa, « Two Fragments of Egyptian Lustre Painted Ceramics from the Mamlouk Period », *BIE* 31, 1948, p. 377-382.
- MUHANNA 2010
E.I. Muhanna, « The Sultan's New Clothes: Ottoman-Mamluk Gift Exchange in the Fifteenth Century », *Muqarnas* 27, 2010, p. 189-207.
- NORTHEDGE 2001
A. Northedge, « Thoughts on the Introduction of Polychrome Glazed Pottery in the Middle East », dans Villeneuve, Watson (éd.) 2001, p. 207-214.
- ORABI 2020
R. Orabi, « Masons' Marks in Aleppo: A Study of a Defensive Tower in Old Aleppo – Using 3D Laser Scanning and Photogrammetry for Identification and Classification », *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 19, 2020, <https://doi.org/10.1016/j.daach.2020.e00154>.
- PAPACONSTANTINO 2001
A. Papaconstantinou, *Le culte des saints en Égypte, des Byzantins aux Abbassides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et coptes*, Paris, 2001.
- PETERSON 1980
B. Peterson, « Blue and White Imitation Pottery from the Ghaibi and Related Workshops in Medieval Cairo », *BMFEA* 52, 1980, p. 65-88.
- PETRY 2022
C.F. Petry, *The Mamluk Sultanate: A History*, Cambridge, 2022.
- PHILON 1980
H. Philon, *Benaki Museum Athens: Early Islamic Ceramics – Ninth to Late Twelfth Centuries*, Londres, 1980.
- PICHOT, ŞENOL 2014
V. Pichot, K. Şenol, « The Site of Akademia: The Amphora Workshop of Apol(l)ônios – First Excavation Campaign (July–August 2012) », *BCE* 24, 2014, p. 225-239.

- PUIG 2007
M.-C. Puig, « Des signatures de potiers et de peintres de vases à l'époque grecque archaïque et de leurs interprétations », dans *Tekhnai/artes, Metis* 5, Paris, Athènes, 2007, p. 27-50.
- RABBAT 1998
N. Rabbat, « Architects and Artists in Mamluk Society: The Perspective of the Sources », *Journal of Architectural Education* 52/1, 1998, p. 30-37.
- RAGHEB 1996
Y. Ragheb, « Les marchands itinérants du monde musulman », dans *Voyages et voyageurs au Moyen Âge. Actes du 26^e congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Limoges-Aubazine, mai 1995*, Histoire ancienne et médiévale 39, Paris, 1996, p. 177-215.
- RĀĠIB 2013
Y. Rāġib, « Esclaves et affranchis trahis par leur nom dans les arts de l'Islam médiéval », dans C. Müller, M. Roiland-Rouabah (éd.), *Les non-dits du nom : onomastique et documents en terres d'Islam. Mélanges offerts à Jacqueline Sublet*, PIFD 267, Beyrouth, 2013, p. 247-301, <https://books.openedition.org/ifpo/5764>.
- RAYMOND 1973
A. Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIII^e siècle*, vol. I, PIFD 95, Damas, 1973.
- ROXBURGH 2000
D.J. Roxburgh, « Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting », *Muqarnas* 17, 2000, p. 119-146.
- SAHILLIOĞLU 1985
H. Sahillioğlu, « Slaves in the Social and Economic Life of Bursa in the Late 15th and Early 16th Centuries », *Turcica* 17, 1985, p. 43-112.
- SAUVAGET 1948
J. Sauvaget, « Une signature de potier persan sur un tesson d'al-Fuṣṭāṭ », *ArsIsl* 13, 1948, p. 148-149.
- SCANLON 1967
G.T. Scanlon, « Fuṣṭāṭ Expedition: Preliminary Report 1965 – Part II », *JARCE* 6, 1967, p. 65-86.
- SEDEYN 1999
M.-J. Sedeyn, *Introduction à l'examen objectif des écritures manuscrites. Méthode SHOE (Standard Handwriting Objective Examination) à l'usage des médecins, sociologues, chercheurs, experts en écritures*, Meyreuil, 1999.
- SHATZMILLER 1994
M. Shatzmiller, *Labour in the Medieval Islamic World*, Islamic History and Civilization 4, Leyde, New York, Cologne, 1994.
- SNELDERS 2010
B. Snelders, *Identity and Christian-Muslim Interaction: Medieval Art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*, OLA 198, Louvain, Paris, Walpole, 2010.
- SOUTO 2002
J.A. Souto, « Stonemason's Identification Marks as a Prosopographical Source: The Case of Umayyad al-Andalus », *Medieval Prosopography* 23, 2002, p. 229-245.
- SPANU 2015
M. Spanu, « Un mortarium con bollo doliare urbano da Narmouthis (Medinet Madi) », *AnPap* 27, 2015, p. 177-183.
- SUBÍAS 2020
E. Subías, « Further Reflections on the Byzantine Fortress at Oxyrhynchos: Martyrial and Funerary Church, Monastery and Arab Fort », dans P. Buzi (éd.), *Coptic Literature in Context (4th–13th cent.): Cultural Landscape, Literary Production, and Manuscript Archaeology – Proceedings of the Third Conference of the ERC Project "Tracking Papyrus and Parchment Paths: An Archaeological Atlas of Coptic Literature – Literary Texts in Their Geographical Context ('PAThs')"*, Rome, 2020, p. 77-92.
- VAN RAEMDONCK (éd.) 2015
M. Van Raemdonck (éd.), *En harmonie. Art du monde islamique au musée du Cinquantenaire*, Tielt, 2015.
- VEZZOLI 2011
V. Vezzoli, « The Fustat Ceramic Collection in the Royal Museums of Art and History of Brussels: The Mamluk Assemblage », *BMRAH* 82, 2011, p. 119-168.

VEZZOLI 2015

V. Vezzoli, « Céramique de Fustat et carreaux architecturaux », dans Van Raemdonck (éd.) 2015, p. 197-217.

VEZZOLI 2019

V. Vezzoli, « Precious Objects for Eminent Guests: The Use of Chinese Ceramics in Mamluk Cairo – The Fustat Ceramic Collection from the Royal Museums of Art and History (Brussels) », dans F. Bauden, M. Dekkiche (éd.), *Mamluk Cairo: A Crossroads for Embassies – Studies on Diplomacy and Diplomatics*, Islamic History and Civilization 161, Leyde, Boston, 2019, p. 823-842.

VILLENEUVE, WATSON (éd.) 2001

E. Villeneuve, P.M. Watson (éd.), *La céramique byzantine et proto-islamique en Syrie-Jordanie (IV^e-VIII^e siècle apr. J.-C.)*. Actes du colloque tenu à Amman les 3, 4 et 5 décembre 1994, BAH 159, Beyrouth, 2001.

VIVIERS 2006

D. Viviers, « Signer une œuvre en Grèce ancienne. Pourquoi ? Pour qui ? », dans J. de La Genière (éd.), *Les clients de la céramique grecque. Actes du colloque de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, 30-31 janvier 2004*, CVA Cahiers 1, Paris, 2006, p. 141-153.

WALKER A. 2015

A. Walker, « Pseudo-Arabic "Inscriptions" and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas », dans Eastmond (éd.) 2015, p. 99-123.

WALKER B. 2004

B.J. Walker, « Ceramic Evidence for Political Transformations in Early Mamluk. Egypt », *MSRev* 8/1, 2004, p. 1-114.

WATSON 1983

O. Watson, « Abū Ṭāher », *Encyclopædia Iranica* I/4, Londres, Boston, Henley, p. 385-387.

WATSON 2004

O. Watson, *Ceramics from Islamic Lands*, Londres, Koweït, 2004.

WATSON 2021

O. Watson, « "Migration Theory" in Islamic Pottery », dans R. Hillenbrand (éd.), *The Making of Islamic Art: Studies in Honour of Sheila Blair and Jonathan Bloom*, Édimbourg, 2021, p. 372-387.

WEISS (éd.) 1985

H. Weiss (éd.), *Ebla to Damascus: Art and Archaeology of Ancient Syria – An Exhibition from the Directorate-General of Antiquities and Museums of the Syrian Arab Republic*, catalogue d'exposition, Baltimore, Walters Art Museum, septembre 1985-septembre 1987, Washington, 1985.

WIET 1936

G. Wiet, « Deux pièces de céramique égyptienne », *ArsIsl* 3/2, 1936, p. 172-179.

WILLIAMS 2022

G. Williams, *Syene VI: A Center on the Edge – Early Islamic Pottery from Aswan*, BABA 24, Gladbeck, 2022.

YOUSSEF 2007

H. Youssef, « Le décor épigraphique sur les moyens d'éclairage à l'époque mameluke en Égypte », *Abgadiyat* 2, 2007, p. 63-91.

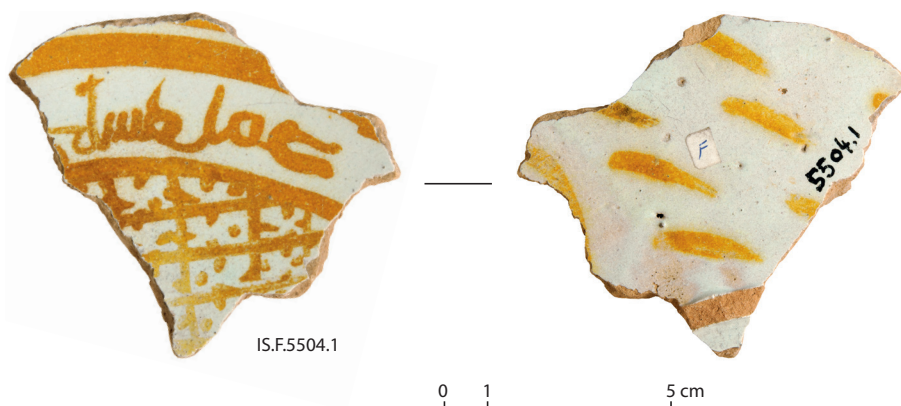


Fig. 1. Coupe à décor au lustre signée par Muslim (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.5504.1).
© ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



IS.F.5435.5



Fig. 2.

- a. Vue intérieure de la coupe à décor au lustre (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.5435.5). © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
b. Inscription «sa'd» à l'extérieur. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



IS.F.2016.0125.047



0 1 5 cm

Fig. 3. Exemple de décor pseudo-épigraphique sur un plat à décor incisé sous glaçure (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.2016.0125.047).
Signé par l'artiste. Signatures et marques sur les fragments de la coupe à décor au lustre, des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles.
© IFAO 2026
Ansl en ligne
<https://www.ifao.egnet.net>

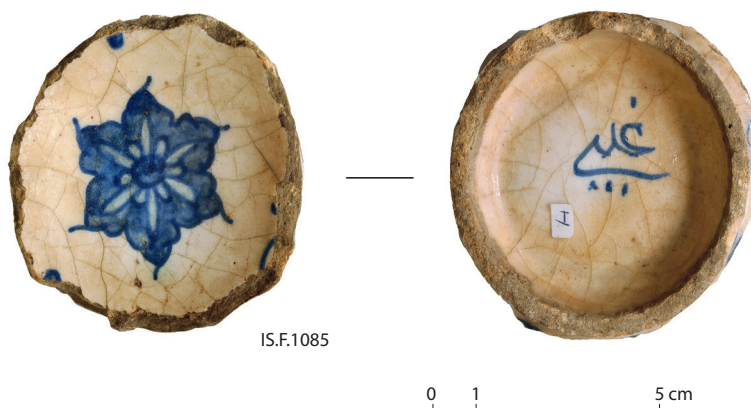


Fig. 4.
a. Vue intérieure d'une coupe signée par Ġaybī (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1433).
© ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
b. Signature de Ġaybī sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

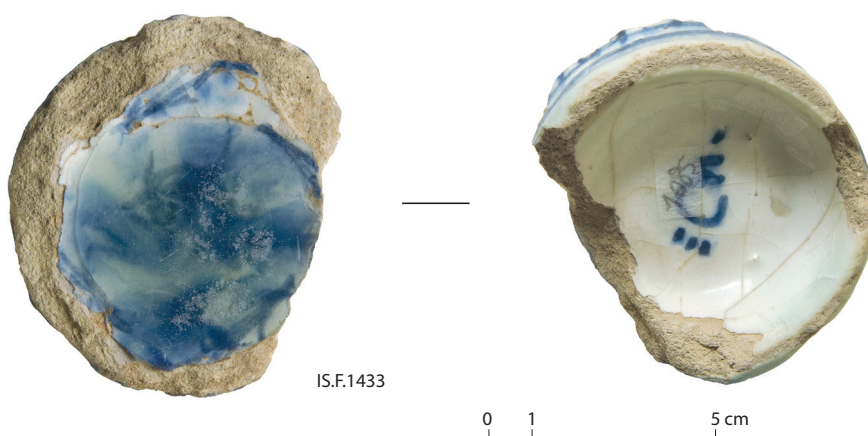


Fig. 5.
a. Vue intérieure d'une coupe signée par Ġaybī (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1085).
© ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
b. Signature de Ġaybī sous le pied, avec ligature verticale. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

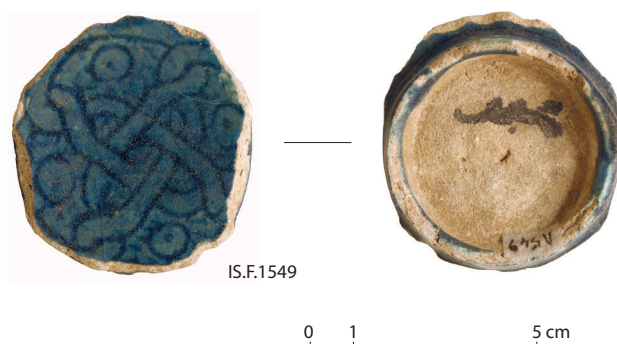


Fig. 6.
a. Vue intérieure d'une coupe de type FFS (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1549).
© ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

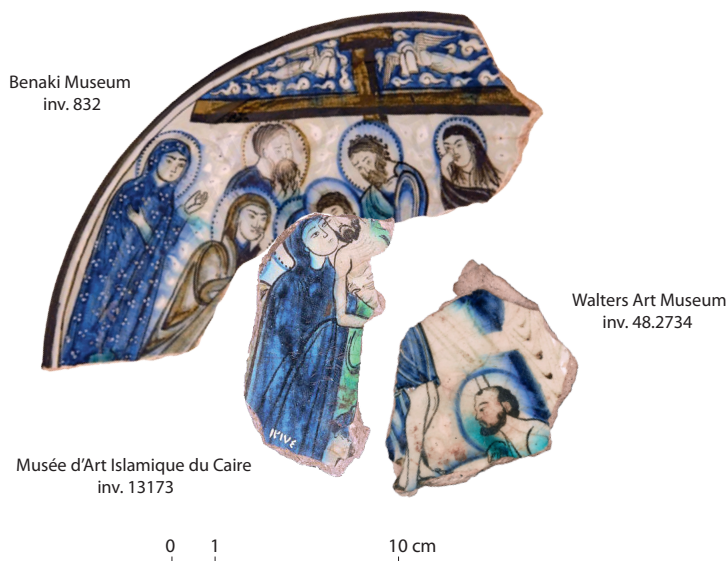


Fig. 7. Reconstitution de la coupe représentant la Descente de Croix (d'après musée d'Art islamique du Caire inv. 13173, Walters Art Museum de Baltimore inv. 48.2734 et Benaki Museum d'Athènes inv. 832). CC-BY Julie Marchand/ULB & KMKG-MRAH, Bruxelles.

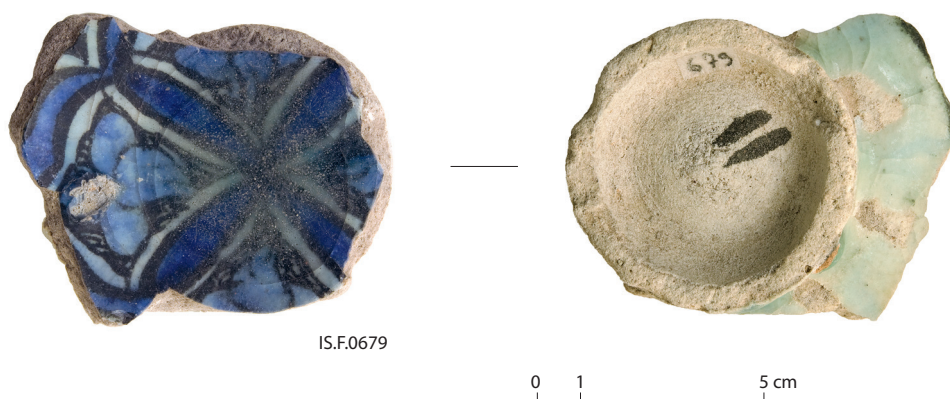


Fig. 8.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.0679).
© ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
- b. Marque sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



Fig. 9.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.0804).



Fig. 10.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.0780). © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
b. Marque sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

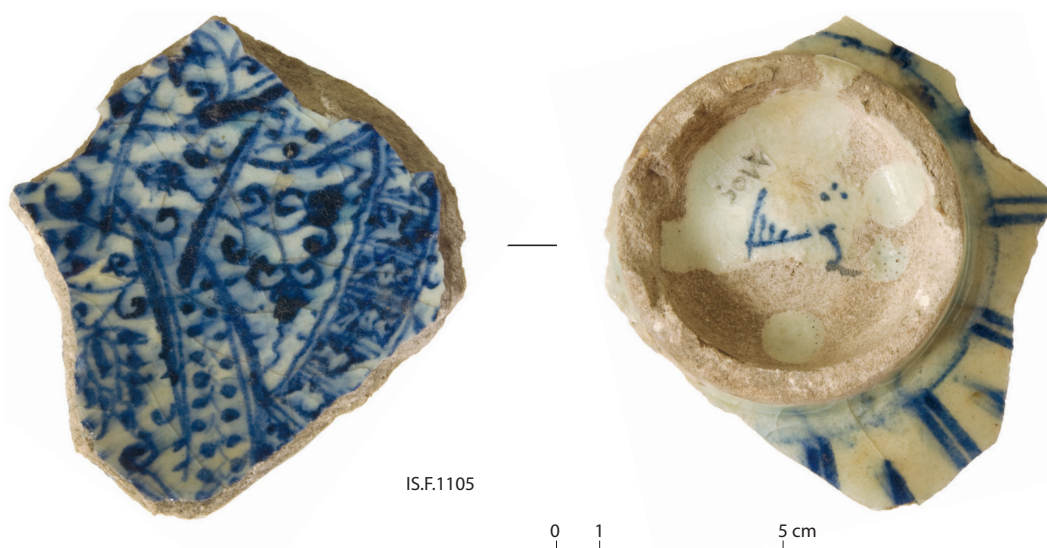


Fig. 11.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1105). © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
b. Marque sous le pied : signe « bism ». © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

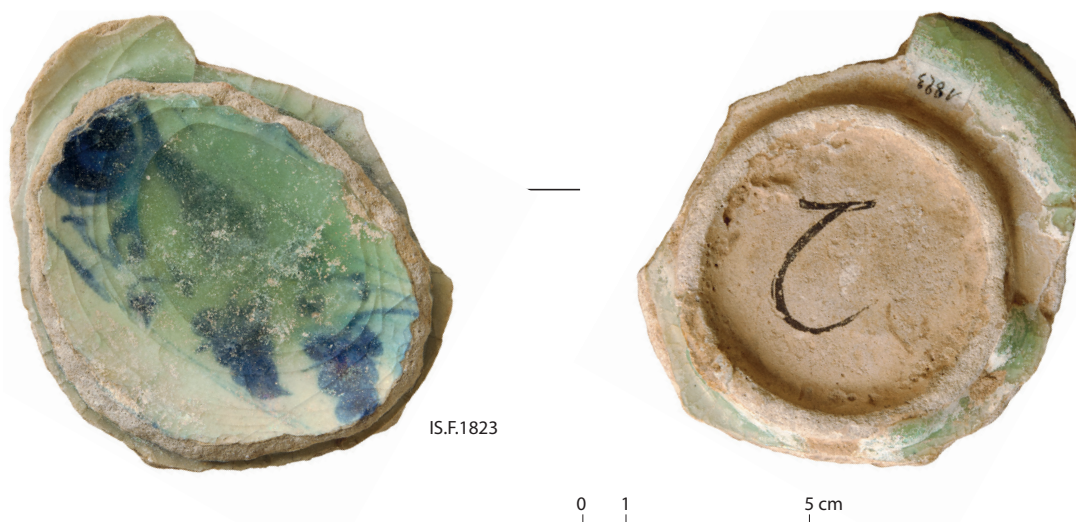


Fig. 12.

- a. Raté de cuisson : deux coupes collées l'une dans l'autre, vue intérieure (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1823).
 © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
- b. Marque « ح » sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



Fig. 13.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1132). © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
- b. Signe « ط » sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



Fig. 14.

- a. Vue intérieure d'une coupe marquée (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.1133). © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
 b. Signe « تا » sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



Fig. 15.

- a. Vue intérieure d'une coupe imitant la porcelaine chinoise (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.5617.2).
 © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
 b. Pseudo-sinogrammes. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.

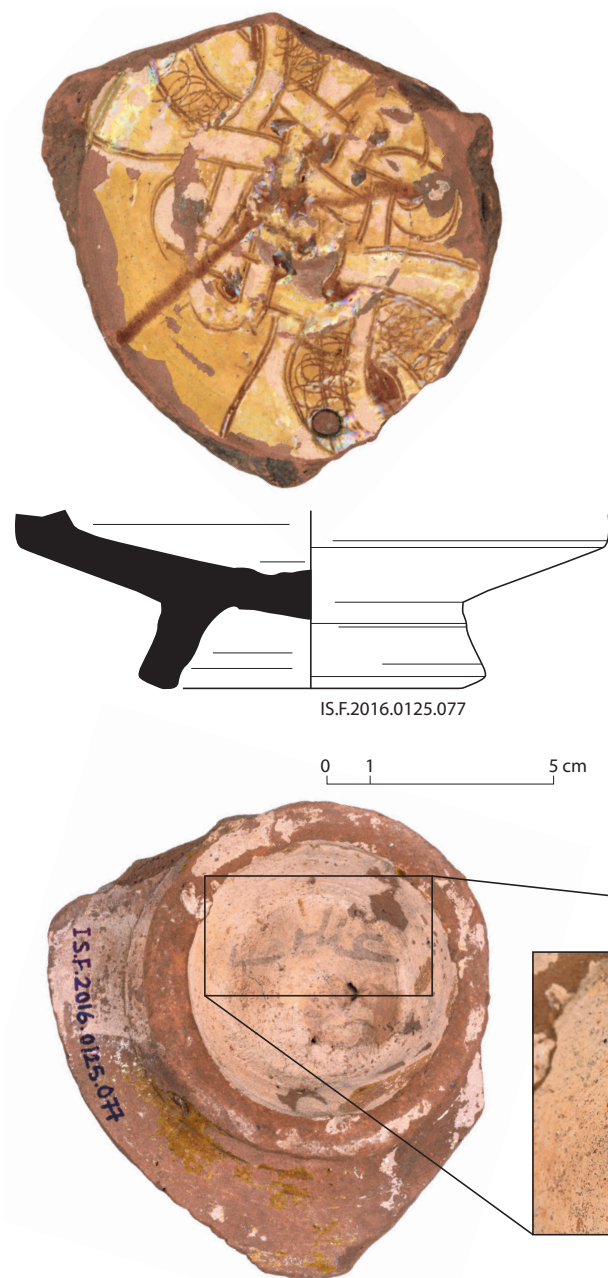
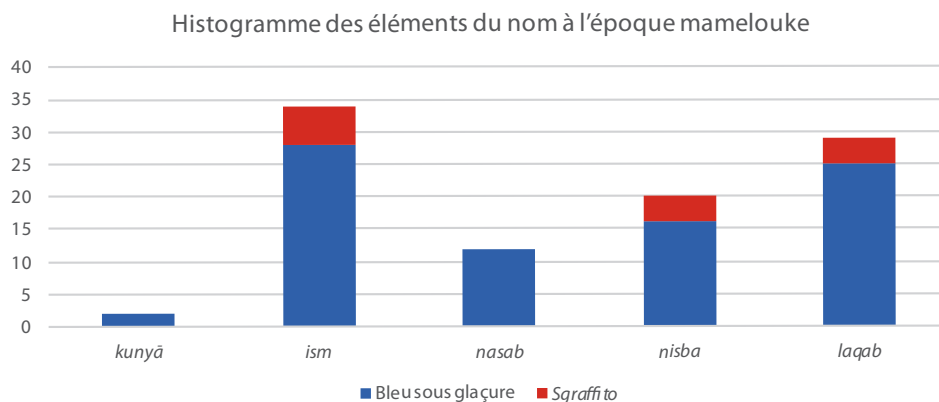


Fig. 16.

- a. Vue intérieure d'une coupe en *sgraffito* (KMKG-MRAH, Bruxelles, inv. IS.F.2016.0125.077).
 © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.
- b. Signature de Ġanīn à l'encre, sous le pied. © ImageStudio, KMKG-MRAH, Bruxelles.



Lustre fatimide												
Nom	Date	Nombre recensé	Aux MRAH	ʿAmal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laqab
Abū [...]	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1						I				Abū [...]
Abū al-Faraġ ou Abū al-Farī ou Abū al-ʿAzīz	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1						I				Abū al-Faraġ ou Abū al-Farī ou Abū al-ʿAzīz
Abū Ḥalīd	Seconde moitié du x ^e siècle	1						I				Père de Ḥalīd
Aḥmad			I	I					I			Aḥmad
Ibn [Gha]fur Aḥmad	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1							I	I		Ibn [Gha]fur Aḥmad
Aḥmad al-Sayyid	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	2	I	I					I			I le Chef Aḥmad
ʿAlī	Fin du ix ^e – début x ^e siècle	1	I	I					I			ʿAlī
ʿAlī al-Bayṭār bi-Miṣr	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	2	I	I					I			I ʿAlī le vétérinaire du Caire
ʿAlī al-Y[...]	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1	I	I					I			ʿAlī al-Y[...]
ʿArīf		1							I			ʿArīf
Bayṭār	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	3							I			I? Bayṭār
Banū Ruzz(?)	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1								I		? Nom collectif?
Fawz	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1							I			Fawz

Tableau 1. Portiers fatimides ayant réalisé des céramiques à décor au lustre.

Lustre fatimide															
Nom	Date	Nombre recensé	Aux MRAH	‘Amal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laqab	Traduction	Commentaire	Référence
Gāfar al-Baṣrī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1	I	I					I		I		Ġa‘far de Basra		Jenkins 1988, p. 68
	Hasan								I				Ḥasan		Contadini 1998, p. 81
	Ḥusayn	1			I				I				Ḥusayn	S'agit-il de la même personne ?	Philon 1980, fig. 573
	Ḥusayn al-Ṣamī	1							I		I		Ḥusayn le Syrien		Lamm 1941, p. 56
Ibn Ḥaldān	Fin du ix ^e – début x ^e siècle	4								I			Fils de Ḥaldān		Philon 1980, fig. 298
Ibn Nāẓif al-Amrī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1	I	I						I	I		Fils de Nāẓif al-Amrī	Nom commun de tribu	Philon 1980, fig. 422
Ibn al-Sāġī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1								I			Fils de Sāġī		Philon 1980, fig. 477
Ibrāhīm bi-Miṣr	Fin du ix ^e – début x ^e siècle	1	I	I					I				Ibrāhīm du Caire		Jenkins 1988, p. 68
Luṭfi		1							I				Luṭfi		Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 60
al-Mu‘allim	xi ^e siècle	1										I	le Maître		Philon 1980, fig. 564
Muḥammad	xi ^e siècle	1							I				Muḥammad		Philon 1980, fig. 484
Mukram ou Mukarram	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1							I				Mukram ou Mukarram		Philon 1980, fig. 376
Muslim / Muslim Ibn al-Dahhān bi-Miṣr / Muslim ibn al-Nuṣair / Muslim Ibn al-Dahhān	fin x ^e – Fin du-xi ^e siècle	46	I	I			Chrétien ?		I	I			Muslim		Jenkins 1968

Nom	Date	Nombre recensé	Aux MRAH	‘Amal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Isim	Nasab	Nisba	Laqab	Traduction	Commentaire	Référence
Lustre fatimide															
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	3							I			Muslim + Gaʿfar	Muslim + Gaʿfar		Philon 1980, p. 169
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī		1				Esclave ?			I			Muṭraf	Muṭraf	Il se présente comme le frère de Muslim	Jenkins 1988, p. 68
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	2	I	I				I				I	Šarīf Abū l-ʿUṣṣāq		Philon 1980, fig. 391-392
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī	x ^e siècle	1							I				Sulaymān, l’élève de Ibn Ḥaldān		Watson 2004, p. 189, E8
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	1							I ?				?		Philon 1980, fig. 421
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī	Fin du x ^e – mi-xi ^e siècle	2	I	I					I				Ṭabīb		Philon 1980, fig. 425
Abū l-ʿUṣṣāq al-Muṭraf al-Ḥaldānī		1							I				Yūsuf		Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 60

Nom	Date	Nombre recensé	Aux MRAH	ʿAmal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laaqab	Traduction	Commentaire	Références
Fustat Fatimid Sgraffito															
ʿAbd	xi ^e -xii ^e siècle	1	I			Esclave?			I				ʿAbd		KMKG-MRAH, inv. IS.F.1549
Bahīn	xi ^e -xii ^e siècle	1							I				Bahīn		Philon 1980, fig. 595
ʿImād	xi ^e -xii ^e siècle	1							I				ʿImād		Bongianino 2015, p. 15, fig. 9
Mubārak	xi ^e -xii ^e siècle	1							I				Mubārak		Bongianino 2015, p. 15
Muqbil	xi ^e -xii ^e siècle	2							I				Muqbil		Abdel Naby, Dixneuf 2013, fig. 15
Saʿād	xi ^e -xii ^e siècle	2							I				Saʿād		Abdel Naby, Dixneuf 2013, fig. 13
Saʿīd	xi ^e -xii ^e siècle	1							I				Saʿīd		Bongianino 2015, p. 15
Ṣalaf	xi ^e -xii ^e siècle	1							I				Ṣalaf		Bongianino 2015, p. 15

Tableau 2. Portiers fatimides ayant réalisé des céramiques de type *Fustat Fatimid Sgraffito*.

Sgraffito mamelouk												
Nom	Date	Nombre recensé	Aux MRAH	Amal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laqab
ʿUmar al-ʿAsyūṭī	xiv ^e siècle	1		I					I		I	ʿUmar dʿAsyūṭ
ʿAlmad al-ʿAsyūṭī	xiv ^e siècle											ʿAlmad dʿAsyūṭ
ʿAlī	xiv ^e siècle	3	I						I			ʿAlī
al-Faḥūrī al-Kaslān	xiv ^e siècle	1		I								I le Potier paresseux
al-Faḥīr	xiv ^e siècle	1									I	I al-Faḥīr
Ḡanūn	xiv ^e siècle	1	I						I			Ḡanūn
Ḡāzī	Fin du xiv ^e siècle	1							I			Ḡāzī
al-ʿIraḳī	xiv ^e siècle	1		I							I	I LʿIrakien
al-Misrī	xiv ^e siècle	3									I	I lʿÉgyptien
Mūsa	xiv ^e siècle	1		I					I			Mūsa
al-Rāʾīs	xiv ^e siècle	1										I le Chef
Šaraf al-Abwānī	xiv ^e siècle	19		I			Chrétien, d'après le conservateur du Musée arabe en 1930		I		I	Šaraf dʿAbawan
al-Šayḥ al-Šanʿa	xiv ^e siècle	1									I	I le Maître de métier

Il s'agit du même individu : appelé Omar dans ʿAbd el-Rāziq 1967, p. 21 ; puis Ahmed dans ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 65

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 71 ; KMKG-MRAH, inv. IS.F.1477

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 80

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 78

KMKG-MRAH, inv. IS.F.2016.0125.077

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 75

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 83

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 61

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 74

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 73

ʿAbd el-Rāziq 1967

ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 68

Tableau 3. Potiers mamelouks ayant réalisé des céramiques à décor en sgraffito.

Nom	Datation	Nombre recensé	Aux MRAH	ʿAmal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laqab	Traduction	Commentaire	Références
Bleu sous glaçure transparente															
Abbas ibn ʿAbbās, fils de...		1							I	I			ʿAbbās, fils de...		Fouquet 1900, p. 73
Abolo		1	I				Chrétien, car il introduit une croix dans sa signature	I	I				Abolo		Fouquet 1900, p. 80
Abū l-Faṭḥ al-Naǧǧār		1										I	Abū l-Faṭḥ le charpentier		Abel 1930, p. 28
Abū lʿIzz	Seconde moitié du xv ^e siècle	22	2					I				I	Abū lʿIzz		Fouquet 1900, p. 80
al-ʿAǧamī	Premier quart du xv ^e siècle	27	7	I	I						I		lʿÉtranger	Abel y voit deux individus	Abel 1930, p. 22
Aǧamī		12	I								I		(un) Étranger		
Aḥmad	xiv ^e siècle	3							I				Aḥmad		Fouquet 1900, p. 77
Aḥmad ibn ʿAlī al-Ǧaḍʿirī	xv ^e siècle	1							I	I		I	Aḥmad, fils dʿAlī le potier		ʿAbd el-Rāziq 1970, p. 85
ʿAwlād al-Faḥūrī	Fin du xiii ^e siècle	1		I	I							I	les Enfants du potier	Lecture doureuse	Abel 1930, p. 12
Ayyūb	xiv ^e siècle	2							I				Job		Fouquet 1900, p. 72-73
al-Baǧdādī		1									I		Celui de Bagdad		Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 78
al-Buqaylī	Première moitié du xiv ^e siècle	1										I	Petit Épicier		Abel 1930, p. 21
al-Barānī	xiv ^e siècle	1		I							I		lʿÉtranger		Fouquet 1900, p. 70
Barīr		1							I				Barīr		Mostafa 1948, p. 381
Budayr	Milieu du xv ^e siècle	2							I				Petite Pleine Lune		Abel 1930, p. 35
Darwīš	Seconde moitié du xiv ^e siècle	4							I				Darwīš		Abel 1930, p. 19-20

Tableau 4. Potiers mamelouks ayant réalisé des céramiques à décor bleu sous glaçure transparente.

Nom	Datation	Nombre recensé	Aux MRAH	‘Amal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Lqaḥab	Traduction	Commentaire	Références
Dahayn	Début du xv ^e siècle	2							I			I	Petit Peintre		Abel 1930, p. 18
al-Faqīd	Seconde moitié du xiv ^e siècle	5							I			I	al-Faqīd		Fouquet 1900 (lecture « Fakīd ») ; Abel 1930, p. 18 (lecture « Faqīr ») ; ‘Abd el-Rāziq 1970 (lecture « Faqīr »)
al-Faqīr									I				al-Faqīr		
al-Faṭḥ		1							I			I	al-Faṭḥ		Fouquet 1900, p. 56
Ġalīb		1							I			I	Ġalīb		Abdel Naby, Dixneuf 2013, fig. 75
Ġaybī / Aḥmad Tabrīzī	Milieu du xiv ^e siècle	191	41	I	I (à cause de la quantité)		Chrétien ?		I			I	Aḥmad el-Tabrīzī, connu comme Ġaybī		Fouquet 1900, p. 46
al-Šāmī / al-Tawrīzī															
Ġazāl	Milieu du xiv ^e siècle	71	8		I				I				la Gazelle		Fouquet 1900, p. 52
al-Ġazāl		3													
Ġāzī	Seconde moitié du xiv ^e siècle	3							I			I	Ġāzī		Abel 1930, p. 26
Ibn Ġāzī															
Ġuzayl	Seconde moitié du xiv ^e siècle	1								I		I	Fils de Ġāzī		
al-Ḥabbāz	Milieu du xiv ^e siècle	5											Petite Gazelle		Bey Bahgat, Massoul 1930, p. 78
Ibn al-Ḥabbāz													le Boulanger		Abel 1930, p. 20
Ḥādim al-fuqqāra	xiv ^e siècle									I			Fils du boulanger		
Ḥādim al-fuqqāra												I	Ḥādim al-fuqqāra		Abel 1930, p. 18

Tableau 4. Potiers mamelouks ayant réalisé des céramiques à décor bleu sous glaçure transparente (suite).

Nom	Datation	Nombre recensé	Aux MRAH	‘Amal	Atelier à Fustat	Statut	Confession	Kunyā	Ism	Nasab	Nisba	Laqab	Traduction	Commentaire	Références
Naqāš	Milieu du XIV ^e siècle	3	1									1	le Peintre / le Graveur		Fouquet 1900, p. 58
al-Miṣrī		3		1 (à cause de son nom ?)							1		l'Égyptien / le Cairete		Fouquet 1900, p. 70
al-Mu‘allim	Milieu du XIV ^e siècle	5		1								1	le Professeur		Fouquet 1900, p. 76
al-Muhandim	Milieu du XIII ^e siècle	6										1	l'Ajusteur / Celui qui a de l'ordre / Celui qui arrange avec symétrie		Fouquet 1900, p. 78
al-Qallās	XIV ^e siècle	1							1					Plusieurs significations du nom possible selon Fouquet	Fouquet 1900, p. 56
Qutayṭa		1							1				Petit Chat		Mostafa 1949, p. 380
al-Razzāz	Milieu du XV ^e siècle	6		1					1				le Polisseur		Abel 1930, p. 34
oul Rikk		1		1								1	le Mince ?		Fouquet 1900, p. 60
Riṣq		1		1					1				Riṣq		Berlin, Museum für Islamische Kunst, inv. I. 96
al-Ša‘īr	Milieu du XV ^e siècle	32	4	1	1				1			1	le Poète		Fouquet 1900, p. 74
al-Šamī	Début du XV ^e siècle	36	3	1							1		le Syrien	Abel y voit deux individus	Abel 1930, p. 28
Šār (?), al-Faḥūrī al-Miṣrī	Fin du XIII ^e siècle	3	1		1				1		1		Šār, le potier de Fustat		Van Raemdonck (éd.) 2015, p. 213 ; Abel 1930, p. 12

Tableau 4. Potiers mamelouks ayant réalisé des céramiques à décor bleu sous glaçure transparente (suite).

