

Chapter X

La Place de Qusayr 'Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age*

La découverte, à la fin du siècle dernier, de peintures murales décorant le petit bain omeyyade de Qusayr 'Amrah dans la steppe alors arabique et maintenant jordanienne eut parmi les historiens de l'art un retentissement bien plus grand que ne le méritaient la qualité de ces peintures ni le contexte archéologique ou technique de leur découverte. Les islamisants furent surpris par la présence de représentations de tout genre dans l'art d'un monde jugé iconophobe et s'empressèrent de faire sortir une série de travaux sur le prétendu iconoclasme de l'Islam. La grande majorité de ces travaux sont encore essentiels à l'entendement d'un sujet qui ne sera jamais résolu. Les historiens de l'art antique ou chrétien pensèrent avoir trouvé à Qusayr 'Amrah un exemple de ce que l'art profane aurait été à une époque, le début du huitième siècle, dont il est presque absent. Par ailleurs, dans des cas précis comme les personnifications ou bien les représentations pseudo-scientifiques, Qusayr 'Amrah aurait conservé des motifs antiques disparus des centres plus importants et plus connus. C'est ainsi que les images de Qusayr 'Amrah entrèrent dans le corpus iconographique de Salomon Reinach et dans les premiers manuels d'art byzantin, ceux de Dalton et de Diehl.¹ Les princes omeyyades qui commandèrent ces peintures auraient simplement adopté le vocabulaire visuel d'un art profane prévalant en Méditerranée en y ajoutant peut-être un iranisme de service ou même quelques éléments d'origine plus lointaine, comme l'avait jadis proposé Ettinghausen.² Et, d'un point de vue formel plus général, il y avait le jugement de Herzfeld qui avait vu dans les peintures de Qusayr 'Amrah un jalon important dans la déhellénisation de l'art islamique, un processus qui se serait achevé avec les peintures de Samarra au neuvième siècle, du

* Premièrement publié dans *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988), pp. 75–84.

¹ Une bibliographie pour ainsi dire complète jusqu'à 1965 se trouve dans K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture* (Oxford, 1969), pp. 414–15. Pour ces derniers vingt ans, il faut consulter Creswell et autres, *A Bibliography of Architecture, Arts and Crafts of Islam*, Suppléments I et II (Le Caire, 1972 et 1984).

² R. Ettinghausen, *La Peinture Arabe* (Genève, 1962), p. 30.

1 Qusayr
‘Amrah, vue
extérieure



moins jusqu'aux renouveaux fatimides et ayyoubides des onzième et douzième siècles.³

Ces interprétations dérivent d'une position intellectuelle et méthodologique qu'il est essentiel de dégager. Chaque monument s'y trouve placé sur une courbe définissant le degré de ce qu'on pourrait appeler son "isomorphisme" avec l'art si riche et si varié de la basse antiquité. Ces courbes permettent des "renaissances" ou des "renouveaux," mieux étudiés dans les arts byzantins et occidentaux qu'islamiques, et éventuellement, du moins en Occident, ces courbes deviennent annonciatrices de la vraie et grande Renaissance. A un niveau très général d'une histoire universelle des arts, une interprétation de Qusayr 'Amrah du point de vue de ses relations avec l'Antique est peut-être valable mais elle est peu utile lorsqu'on cherche à comprendre pourquoi un minuscule bain isolé dans un coin perdu de la steppe (Fig. 1) aurait été transformé en festival d'images. Un historien au positivisme fanatique comme Creswell et quelques observateurs locaux avaient bien vu que le contexte chronologique et spatial purement local du petit bain omeyyade méritait d'être compris, mais ils hésitèrent à en tirer les conséquences appropriées.⁴

Toutes ces considérations resteraient purement théoriques sans les restaurations entreprises il y a maintenant plus de dix ans par une mission espagnole dirigée par M. Martin Almagro. Les résultats des travaux de la mission n'ont pas été complètement publiés, quoique le beau livre polyglotte

³ E. Herzfeld, "Die Genesis der islamischen Kunst," *Der Islam*, 1 (1910), pp. 106–8; *Die Malereien von Samarra* (Berlin, 1927), pp. 4–7.

⁴ Creswell, *Early Muslim Architecture*, pp. 402–4; F. Zayadine, "The Umayyad Frescoes," *Archaeology*, 31 (1978).



(texte espagnol, résumés en anglais, français, allemand et arabe) qui a paru en 1975 en donne l'impression.⁵ La construction d'une route et la permanence d'un gardien ont rendu le site facilement accessible. Mais ce qui est bien plus important, c'est que l'on y voit tout ce que l'on y verra. Car, à l'exception possible de renseignements recueillis pendant les travaux de restauration et restés inédits, les peintures telles qu'elles apparaissent sont devenues la totalité de la documentation visuelle à la disposition des savants. Ses lacunes resteront des lacunes, car, à l'encontre des arts religieux, les arts profanes ne [77] se répètent pas automatiquement et surtout pas d'une manière qui permette d'imaginer facilement les détails manquants. Le champ sémantique ou l'index archéologique, selon que l'on emprunte une expression d'André Grabar ou de Max van Berchem, des peintures de Qusayr 'Amrah en devient d'autant plus important à définir pour pouvoir répondre aux questions posées par l'existence même de Qusayr 'Amrah. Quelle place les peintures doivent-elles occuper dans l'histoire des arts profanes? Est-il juste d'y voir un exemple d'arts par ailleurs disparus? Ou

2 Qusayr 'Amrah, première salle, vue d'ensemble (angle nord-ouest)

⁵ M. Almagro et autres, *Qusayr 'Amrah* (Madrid, 1975); voir aussi le travail de J. M. Blázquez, "La Pintura helenística de Qusayr 'Amrah", *Archivo Español de Arqueología*, 56 (1983), dont le titre est révélateur.



3 Qusayr
'Amrah, première
salle, mur nord
avec l'abside
(ensemble)



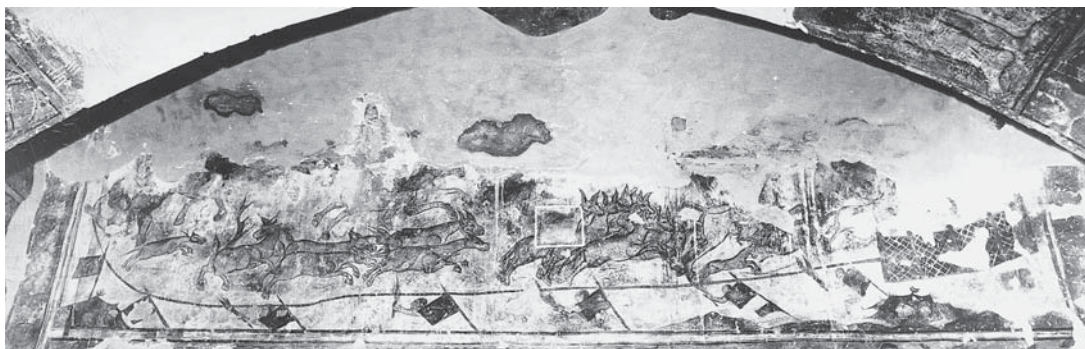
bien est-ce un cas tout à fait particulier qui n'a d'autre valeur et d'intérêt que lui-même? Une réponse définitive à ces questions demanderait l'analyse détaillée de l'ensemble des peintures du bain. Mais une ébauche de réponse est possible autour d'images pour lesquelles le répertoire des premiers siècles de notre ère est particulièrement riche. Tel est le cas des scènes de chasse comprises d'une manière assez large pour inclure la vaste majorité des scènes avec animaux.

Quatres scènes plus ou moins directement associées à la chasse ont été préservées. Toutes se trouvent dans la salle principale du bain – un mélange entre la salle du trône médiévale et *l'apodyterium* romain⁶ – entièrement recouverte de peintures dont presque toutes étaient invisibles depuis le début du siècle et où les restaurations ont été particulièrement réussies (Figs 2, 3).

Sur le mur est, au-dessus de trois images séparées dont la célèbre représentation des Six Rois (Fig. 4), une longue bande de plus de sept mètres sur une hauteur qui a au moins un mètre et demi est consacrée à la représentation d'une battue d'onagres ou de chevaux sauvages (Figs 5 à 9). La scène est facile à reconstituer. À côté d'un campement de bédouins dont on aperçoit les tentes à l'extrême droite (Fig. 6) et à l'extrême gauche,

4 Qusayr 'Amrah, première salle, mur est (ensemble) et arche centrale

⁶ O. Grabar, *La Formation de l'Art islamique* (Paris, 1987), pp. 219–20.

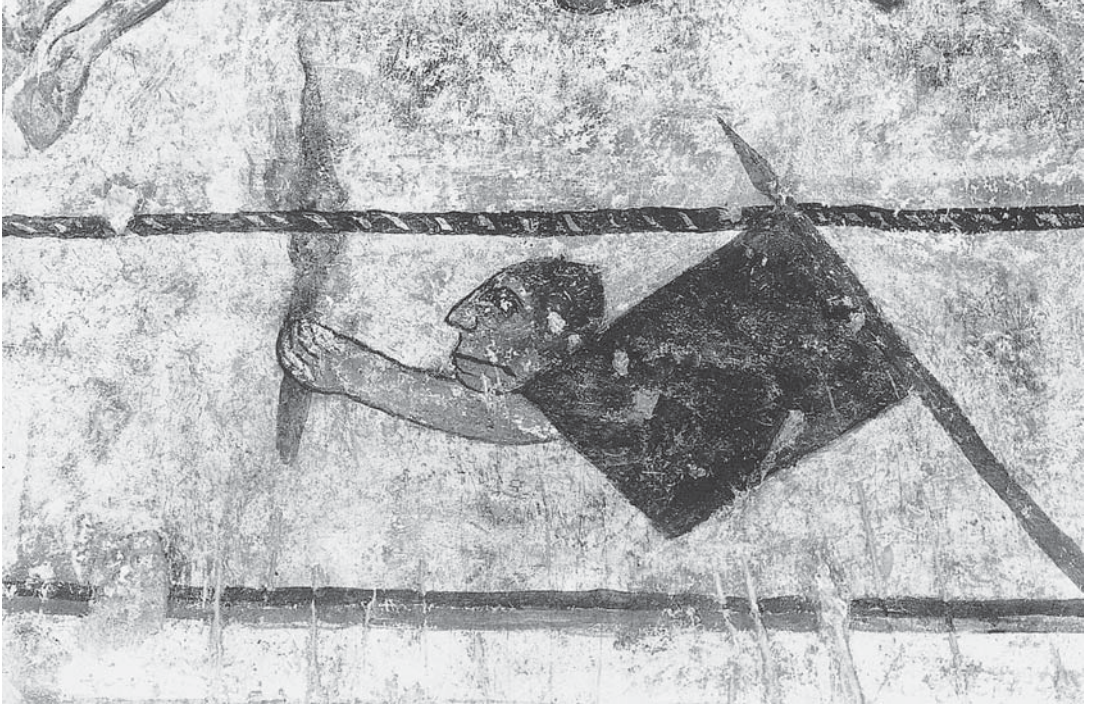


5 Qusayr
'Amrah, première
salle, mur est,
détail: scène de
battue



6 Qusayr
'Amrah, scène de
battue, détail

un filet a été tendu entre une série de grands pieux et recouvert lui aussi d'une teinture noire, comme celle des tentes. Le filet est rattaché à une corde posée à terre, mais qui, à un signal donné sera relevée par des personnages cachés derrière des morceaux de tissu attachés à des piquets qui avaient vraisemblablement été plantés en terre (Fig. 7). Les personnages ne sont représentés que par une tête et un bras tenant un instrument



bizarre que je m'explique comme servant à faire passer la corde une fois que l'enclos [78] a été monté. Les animaux (Figs 8 et 9) sont poussés vers l'enclos par des cavaliers dont trois sont en partie visibles. Deux galoppent parmi les onagres, le troisième est tombé à terre à l'extrême gauche de la scène. La scène est vivante et animée, schématique dans la composition et la représentation des gens et des choses, mais d'une certaine vigueur dans l'observation des animaux en mouvement.

Les deux scènes suivantes se font face sur les murs sud et nord de la nef ouest. Elles sont beaucoup moins bien préservées, quoique leur sens général semble clair. Sur l'une (Fig. 10), dans un enclos temporaire semblable à celui de la scène précédente, six personnages sont occupés à tuer des onagres et peut-être un chameau. Il est possible qu'il ne s'agisse que de les maîtriser pour les marquer d'un fer, mais l'hypothèse moins agréable d'une boucherie semble être confirmée par la troisième scène (Fig. 11), qui [80] montre clairement deux personnages aux jambes nues en train d'éviscérer et d'écorcher des animaux déjà tués. Le cadre semble être une clairière naturelle ou, plus vraisemblablement, une étable recouverte de grandes feuilles. Le quatrième et dernier exemple, d'un style plus rude et nettement moins réussi, ne montre aucun personnage, mais seulement des chiens attaquant des bovins aux têtes plutôt paisibles (Fig. 12). Il s'agirait ou bien de l'attaque d'un troupeau par des chiens sauvages ou bien d'une attaque de bovins sauvages. Cette deuxième hypothèse est la plus vraisemblable, car des références dans

7 Qusayr
'Amrah, scène de
battue, détail



8 Qusayr 'Amrah, scène de battue, détail

la poésie arabe de l'époque implique l'existence de vaches sauvages.⁷ On pourrait certes ajouter à ces quatre scènes les animaux paisibles arrangés en quinconce sur le plafond de la deuxième pièce du bain (Fig. 13) ou bien le combat mal préservé d'un lion avec un taureau dans la première salle. Les animaux en quinconce sont en général comparés, et à juste titre, avec une célèbre mosaïque d'Antioche, tandis que le combat du lion et du taureau fait partie des grands thèmes que l'art iranien propagea dans le reste du monde. Il est facile d'expliquer ces deux images comme étant des copies, peut-être modifiées dans tel ou tel détail, de modèles courants. Autrement dit, rien de nouveau n'est proposé ni pour le modèle, ni pour Qusayr 'Amrah. Au mieux, pourrions-nous ergoter sur la nature du modèle; était-ce un tissu ou un livre? Mais le principe même de la transmission d'images à partir d'images [81] n'est plus à démontrer lorsqu'une composition ou un motif apparaissent aussi fréquemment que les animaux en quinconce et le lion-et-taureau.

Or, mes quatre premiers exemples de chasse sont remarquables par le fait que je ne leur ai trouvé aucun modèle dans l'immense répertoire des scènes de chasse qui décorèrent les palais, villas, et autres habitations de Piazza Armerina, le Palais impérial de Constantinople et les palais allant

⁷ Il s'agit des odes de Labid et d'Imrulqays. Voir K. Abu-Deeb, "Toward a structural analysis," *International Journal of Middle Eastern Studies*, 6 (1975).



d'Espagne à la Syrie.⁸ Certains détails comme les vêtements des bouchers ou les enclos temporaires se retrouvent certes, mais ces détails sont, jusqu'à preuve du contraire, trop minimes et trop rares pour rendre l'existence de modèles vraisemblables. Plusieurs autres détails me semblent confirmer cette conclusion. Par exemple, chacune de ces scènes est très facile à expliquer dans le contexte immédiat de la région. Il s'agissait d'une culture de nomades dont les tentes noires étaient déjà du type que l'on retrouve aujourd'hui. Les animaux sauvages étaient encore monnaie courante dans la steppe et on les attrapait pour les apprivoiser ou bien pour s'en nourrir. La spécificité de l'image et la possibilité quasi-automatique de situer l'événement figuré dans le contexte immédiat de la représentation rend tout modèle imagé externe superflu. On peut en fait aller plus loin et suggérer que dans chaque cas c'est un événement concret et local qui est représenté. C'est ainsi que j'explique le cavalier tombé de la première scène: il s'agissait [82] de quelque chose qui était arrivé récemment. Il suffisait de donner quelques indications minimales pour que l'événement soit rappelé à la mémoire et fasse partie d'un souvenir collectif ou individuel qu'un commanditaire inconnu, vraisemblablement un prince omeyyade (l'inscription parle bien d'un *amir*), voulut perpétuer.

9 Qusayr 'Amrah, scène de battue, détail

⁸ I. Lavin, "Antioch Hunting Mosaics," *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963).



10 Qusayr
'Amrah, première
salle, mur sud de
la nef ouest, détail



II Qusayr
'Amrah, première
salle, mur nord de
la nef ouest, détail



12 Qusayr
'Amrah, première
salle, mur ouest,
détail

L'exemple des scènes de chasse n'est qu'un cas particulier d'observations sur des séries d'images provenant de Qusayr 'Amrah. Dans chaque série on trouverait un contraste curieux entre des sujets pour lesquels on trouve tout de suite un modèle approprié, par exemple la représentation d'un prince dans l'alcôve principale du bain, et d'autres qui sont imaginaires et fantaisistes ou bien s'expliquent comme référence à des événements locaux.

Il y a ainsi dans ces peintures un premier niveau de tension dans la typologie des images, une tension entre des clichés visuels d'origines diverses et des images locales et donc uniques. Un deuxième niveau de tension est iconographique; des motifs officiels et formels (prince trônant, les Six Rois, princesse sous une tente,⁹ danseuses chastes, musiciens) côtoient des scènes de nudité, des détails pornographiques, des copies d'objets de provenance diverses, même peut-être la traduction en images de thèmes littéraires, en somme des motifs entièrement privés. Et puis il y a une tension d'expression entre les sujets que le ou les peintres, vraisemblablement des Syriens ou des Palestiniens formés à la tradition antique et byzantine, savaient traduire en images parce qu'ils entraînent dans le potentiel de leurs compétences, et les motifs qui étaient au-delà de leurs moyens, comme par exemple les vaches et les chiens de notre Fig. 12. Ces tensions reflètent la personnalité de celui qui

⁹ J'en donnerai un exemple dans une étude à paraître dans les *Mélanges Dominique Sourdel*.



13 Qusayr 'Amrah, deuxième salle, plafond

transforma un minuscule bain en une espèce d'album photo-[83]graphique de sa vie personnelle, en témoignant de ses connaissances, de ses souvenirs, et peut-être même d'une certaine idéologie princière, quoique le côté unique du personnage l'emporte sur son idéologie.¹⁰

Pour répondre à la question de la valeur et de l'importance de Qusayr 'Amrah pour l'historien de l'art du Moyen Age, il faudrait dire tout d'abord que chaque image risque d'avoir une signification différente. De ce point de vue, Qusayr 'Amrah et ses peintures n'ont d'intérêt que dans la mesure où nous pouvons retrouver ou reconstituer le système visuel ou le langage auxquels telle image aurait appartenu. Tel est le cas, par exemple, du plafond astronomique. Mais le fait qu'une telle généralisation est parfois possible n'implique en aucun cas le reste des images. Car, d'un autre point de vue, Qusayr 'Amrah est un objet unique avec un sens synchronique précis qui s'élabore à partir d'observations de détail comme celles que nous avons faites sur les scènes de chasse. Dans cette perspective, Qusayr 'Amrah est moins une œuvre d'art profane qu'une œuvre d'art privée où la présence du commanditaire est plus visible et plus importante à définir que celle de l'artiste.

¹⁰ Pour cette idéologie, voir Grabar, *Formation*, surtout les chapitres 2 et 5.

