

Chapter XI

L'Art Omeyyade en Syrie, Source de l'Art Islamique*

L'expression "art omeyyade" est généralement utilisée pour recouvrir les monuments fort nombreux datés ou datables entre 680 et 750 de notre ère et localisés en Syrie, au Liban, en Palestine et en Transjordanie. C'est la région que la tradition arabe et islamique a appelé le *bilad al-Shâm*, la moitié occidentale du Croissant Fertile. Il s'agissait en fait d'un état d'être culturel traditionnel plutôt que d'une terre aux frontières précises et claires. Pour des raisons sur lesquelles je reviendrai en conclusion, les monuments de la même période qui proviennent d'Iraq ou d'Égypte ne sont généralement pas inclus parmi les œuvres d'art omeyyade. Tout comme les monuments syriens, cependant, ceux d'Iraq, d'Égypte, ou le petit nombre datable au premier siècle de l'hégire qui proviennent d'Iran, de la Mésopotamie du Nord ou du Maghrib font tous partie de ce que l'on a appelé l'art islamique. Cette distinction entre un art omeyyade qui aurait été limité aux monuments de Syrie et un art islamique plus inclusif est-elle justifiée, ou bien est-elle simplement le résultat d'une de ces nombreuses confusions taxonomiques dont l'histoire des arts et des cultures est pleine, confusions rarement créées par les monuments eux-mêmes mais plutôt par les idéologies et préjugés de ceux qui étudient la culture ou les arts, et, encore plus, de ceux qui interprètent la science et les connaissances archéologiques ou autres pour les besoins des sociétés qui les entourent?

Il n'appartient vraisemblablement pas à un colloque scientifique de débattre ce genre de questions d'historiographie ou de politique culturelle. Mais il est bon de les garder en tête pour mieux situer les problèmes plus précis qui vont m'occuper.

Il est en fait tout à fait normal d'associer les monuments de cette époque en Syrie avec la dynastie régnante des Omeyyades, la seule dynastie, dans toute l'histoire de l'Islam, à avoir plus ou moins maintenu son emprise sur le monde immense, des Pyrénées aux frontières de l'Inde et de la Chine, tombé

* Premièrement publié dans *Actes du Colloque international Lyon – Maison de l'Orient Méditerranéen*, ed. P. Canivet and J.-P. Rey-Coquais (Paris, 1992), pp. 188–93. Le texte écrit est, à quelques détails près, celui qui fut lu à l'Institut du Monde Arabe.

aux mains des Arabes musulmans. Il est, cependant, moins certain que ce qui semblerait normal soit aussi légitime et justifié. Car les monuments de l'art dit omeyyade, les contextes sociaux et culturels dans lesquels ils apparaissent, et surtout les interprétations qui en ont été proposées posent toute une série de problèmes et de difficultés que je me propose de passer en revue sous trois rubriques, chacune basée sur un paradoxe ou, [189] tout au moins, une contradiction dans l'évidence même ou bien dans l'entendement que nous en avons:

1. Pourquoi y a-t-il tant de monuments omeyyades en Syrie, lorsque les monuments du siècle précédent et surtout des siècles suivants se mesurent au compte-goutte?
2. Pourquoi y a-t-il tant de monuments profanes, alors que l'histoire des arts avant le septième siècle est presque entièrement celle des arts chrétiens et du Christianisme et celle des siècles suivants l'histoire des mosquées?
3. (et ce sera là le sujet principal des remarques qui suivent) Est-il vraiment possible d'interpréter ces monuments à la fois comme l'expression ou une des expressions des arts du Haut Moyen Age ou de l'Antiquité tardive autour de la Méditerranée et également comme les premiers pas d'un art nouveau et d'une attitude nouvelle envers les arts?

Avant de passer à ces questions, je voudrais établir le point de vue auquel je me place, en partie pour les besoins de ces remarques et en partie par choix professionnel, pour réfléchir aux monuments du premier siècle de l'hégire. Ce ne sera pas l'optique de l'archéologue concerné par *tout* ce qui reste de la culture matérielle d'un lieu ou d'une époque. Ce n'est pas non plus l'option de l'historien qui cherche à établir et puis à élucider dans le temps des événements concrets ou généraux, les hommes qui y participèrent et les facteurs, immédiats ou profonds, qui les expliquent. Mon point de vue sera celui de l'historien de l'art, ce qui implique deux choses. D'une part il y a une vie, une ontologie et une langue des formes qui sont en partie indépendantes des circonstances qui les ont créées. D'autre part, chaque instant culturel, chaque *chronotope* identifié par la place et le temps d'un monument préservé ou même comme abstraction, fait des choix esthétiques (tel objet ou telle manière de décorer sont beaux ou plaisent davantage) ou bien des choix de luxe plutôt que de goût (l'or fait plus "riche" que le bronze et les mosaïques sont plus chères que la peinture).

L'explication de ces choix est la trame du discours de l'historien de l'art. Ces distinctions et ces définitions auront, vous le verrez, leur importance dans les conclusions que je vous proposerai.

Voyons tout d'abord pourquoi y a-t-il tant de monuments en Syrie entre les dernières décennies du septième siècle et le milieu du huitième. Une seule nouvelle ville fut créée dans les vieilles terres du *bilad al-Sha'm*, Ramlah en Palestine, mais la frontière avec l'Anatolie chrétienne et surtout la vallée



I Qusayr
'Amrah: Vue
extérieure

de l'Euphrate moyen se couvrent d'établissements, urbains ou autres, nouveaux, dont l'exploration ne fait que commencer. Des changements urbains importants, quoique peu étudiés, sont certains pour Damas, Jérusalem, Hama, et Bosra et vraisemblables pour beaucoup d'autres centres anciens. Une vingtaine de mosquées sont plus ou moins connues, dont les deux plus célèbres sont celles de Damas et de Jérusalem. Il y a l'extraordinaire et unique sanctuaire de la Coupole du Rocher admirablement posée sur un octogone aux faces parfaitement identiques et avec ses 240 mètres carrés de mosaïques restaurées certes, mais en gros omeyyades par leur programme décoratif et par leur style original. Et puis il y a ce que l'on a appelé les "châteaux" omeyyades, une quarantaine (leur nombre exact est sujet à caution et dérive de jugements et de décisions archéologiques qui ne sont pas de mon ressort aujourd'hui) de résidences installées à l'intérieur ou aux alentours de grandes propriétés foncières, de grands axes routiers, de centres d'élevage, et peut-être d'entreprises semi-industrielles. La grande majorité de ces "châteaux" n'étaient que de grosses fermes ou de simples résidences, mais dans cinq cas certains (Khirbat al-Mafjar, Khirbat Minyah, Qusayr 'Amrah, Mshatta, Qasr al-Hayr Ouest) et trois cas problématiques (Jabal Says, Qasr al-Hayr Sharqi, Anjarr) une superstructure de fonctions artisanales (presseoirs), commerciales (caravansérail), ou de plaisir (bains) aussi bien que de décoration (peintures, mosaïques, sculptures) fut ajoutée au simple habitat. Le décompte exact de la présence omeyyade en Syrie n'a jamais été fait et se complique lorsqu'on prend en considération les églises et autres établissements fondés par des non-Musulmans après 680 et les objets, moins rares qu'on ne le pense, attribuables à l'époque omeyyade. Par ailleurs les références écrites sont également nombreuses dans les textes arabes, syriaques, grecs, arméniens



2 Qusayr
'Amrah: Vue
intérieure: façade
sud

et géorgiens et méritent une attention qui n'a été accordée jusqu'à présent qu'aux textes arabes en prose. Si l'on pense simplement en termes économiques de chantiers en marche et d'objets vendus ou transités par le *bilad al-Shām*, nous avons certainement affaire à des centaines de cas démontrables, dont une vingtaine sont ou avaient été des œuvres d'art exceptionnelles.¹

Il y a, me semble-t-il, deux explications principales et complémentaires pour ce nombre si considérable de fondations ou d'utilisations significatives sous les Omeyyades. La plus importante est ce que l'on appellerait aujourd'hui le phénomène pétrolier, c'est-à-dire la présence soudaine d'un nouveau mécénat nanti de ressources financières énormes. Au huitième siècle, comme à toutes les époques depuis les Achéménides, sinon les Assyriens, les "faiseurs de choses" (architectes, artisans, orfèvres, peintres, décorateurs de tout genre) ou bien les revendeurs de choses, les marchands d'objets d'art ou de souvenirs historiques, se précipitent là où se trouvent les bailleurs de fonds. L'autre explication est l'existence d'une idéologie associée à la fortune. Je reviendrai sur certains aspects précis de cette idéologie. Pour l'instant il suffit d'en saisir un élément essentiel: le besoin simultané de s'identifier comme "autre" et

¹ On trouvera des descriptions sommaires de tous ces monuments ainsi que les références bibliographiques nécessaires dans K. A. C. Creswell, *A Short Account of Early Islamic Architecture*, rev. James W. Allen (Scolar Press, Aldershot, 1989). Pour des interprétations voir Oleg Grabar, *La Formation de l'Art Islamique* (Paris, 1987).



nouveau, donc différent, et, en même temps d'être accepté par le monde tel qu'il existe. Les princes de la dynastie régnante et la pléiade des grands gouverneurs et des grandes familles qui les entouraient avaient les moyens matériels et le besoin psychologique de faire valoir leur richesse et leur puissance pour toutes sortes de raisons allant de la politique générale aux particularités individuelles de chacun. Mais, étant à la tête d'une communauté qui se définissait comme nouvelle et comme différente de tout ce qui la précédait, l'expression de la richesse et du pouvoir se devait de trouver des formes originales.

C'est ainsi, dans l'hypothèse que je propose, la richesse des princes omeyyades et de leur entourage qui expliquerait la quantité d'œuvres d'art omeyyades et de témoins archéologiques que l'on peut leur attribuer. Et c'est le contexte idéologique de la richesse *et* de l'identification islamique qui expliquerait le nombre de monuments profanes, d'habitations, de bains, de palais, plutôt que de monuments religieux ou sectaires réservés, par définition, à un groupe déjà unifié par le mode de vie et les règles de conduite sinon par la politique. Dans toutes les autres régions des premiers siècles de l'Islam (en Iraq, en Ifriqiah, en Égypte, au Khorasan) les monuments profanes qui existent comme le *dar al-'imarah* de Kufah sont pauvres en art et il faut attendre le neuvième siècle pour trouver de vrais équivalents aux palais omeyyades de Syrie, et encore en nombres restreints et sans l'exubérance des grands monuments de la première dynastie de

3 Qusayr 'Amrah: Salle principale, ensemble du mur nord



4 Qusayr
'Amrah: Salle
principale, détail:
travaux des
champs ou joutes

l'islam. Dans la Syrie du huitième siècle, une région encore chrétienne et à la fidélité incertaine, la visibilité du pouvoir était essentielle. A l'opposé de l'Iraq où dominaient les mouvements religieux et où l'islamisation fut [190] relativement rapide, la Syrie des Omeyyades exigea une présence séculière plutôt que pieuse, car cette présence devait être comprise par les non-Musulmans encore plus que par les fidèles et c'est ainsi un art profane qui domina. La formule suivante résumerait mon argument pendant près d'un siècle (de 661 à 750, et certainement à partir de 690 lorsqu'Abd al-Malik organise le pouvoir de la dynastie): la Syrie, le *bilad al-Shām*, pour la première (et dernière) fois de son histoire, était capitale d'empire et en épousait les conséquences.

Dans cette perspective, comment devons-nous comprendre l'art des Omeyyades? Il est facile d'y voir simplement un exemple de l'art méditerranéen avec quelques bizarreries locales. Les mosaïques de la Grande Mosquée de Damas appartiennent directement à une tradition de représentations architecturales que l'on trouve à Salonique au siècle précédent ou bien à Antioche et qui descend en filiation directe et relativement bien établie de la peinture romaine du premier siècle. Du point de vue des formes, il n'y a rien d'islamique dans ces mosaïques, rien qui n'aurait pu être fait pour une église chrétienne ou un palais byzantin. Il y a certes l'absence de représentations d'êtres animés, mais ces représentations ne sont pas plus obligatoires dans l'art chrétien qu'elles ne sont exclues de l'art islamique.

Dans la Coupole du Rocher, les mêmes arguments sont valables. On y trouve certes des combinaisons inusitées de motifs – bijoux et plantes, sujets iraniens et méditerranéens – mais ces combinaisons ne sont pas exclues du langage de l'art byzantin ni incompatibles avec ses habitudes et ses traditions.

A Qusayr 'Amrah, il y a certes des sujets – les Six Rois par exemple – qui ne peuvent être qu'omeyyades, mais cette conclusion n'est vraie que pour la précision iconographique des détails, car ce type d'image officielle n'est nullement invraisemblable dans plusieurs des traditions pré-islamiques. La majorité des sujets dépeints dans ce bain si original ainsi que leur style un peu grossier sont plus faciles à définir comme des exemples d'art provincial dont les images refléteraient d'une manière plus ou moins réussie les grands thèmes d'un "centre" historique ou culturel, tout en y ajoutant des particularités inspirées par la situation locale.²

On se trouverait, dans le cas de Qusayr 'Amrah, en présence d'un phénomène semblable à la relation entre les mosaïques de pavement tunisiennes et celles, par exemple, d'Antioche, c'est à dire un exemple de monument, dont l'ambition n'était pas à la mesure de la compétence de ses créateurs.

On peut se demander s'il y avait en fait un vrai "centre", dans le sens sociologique ou géographique du terme, dont Qusayr 'Amrah aurait été le reflet. Le seul candidat possible serait Byzance, une hypothèse peu vraisemblable. Peut-être pourrait-on démontrer à partir de Qusayr 'Amrah le phénomène beaucoup plus intéressant de l'existence pour les arts princiers du Haut Moyen Age de centres mythiques plutôt que réels, d'un monde *rumi*, "chrétien" (ou plus tard dans l'imagination islamique *sini*, "chinois") avec des Césars-*qaysars* ou des Kisras-Chosroès que l'on inventait à partir d'objets et de tissus, comme on inventait Constantinople, Rome, ou Ctésiphon comme villes imaginaires. Le style des peintures de Qusayr 'Amrah s'expliquerait, comme en Occident à partir des Carolingiens et surtout de l'art roman, par la translation en termes de peinture monumentale des motifs des tissus coptes ou bien des argenteries iraniennes. Ainsi, même si l'existence des peintures de Qusayr 'Amrah à l'endroit précis où elles se trouvent dans la steppe jordanienne, ne s'explique que par le fait des princes omeyyades, la typologie de Qusayr 'Amrah – peintures provinciales évoquant [191] l'imaginaire d'un monde royal éloigné et probablement mythique – n'a rien de particulièrement islamique ou même omeyyade.

Qasr al-Hayr Ouest et Khirbat al-Mafjar, les deux derniers exemples dont je voudrais parler, sont beaucoup plus compliqués, mais là aussi il est relativement facile de montrer que presque tous les thèmes des arts représentationnels ou

² Les peintures restaurées n'ont pas encore été publiées. Voir M. Almagro et autres, *Qusayr Amra* (Madrid, 1975); Oleg Grabar, "La Place de Qusayr 'Amrah dans l'art profane," *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988), et "Une inscription grecque," *Mélanges Dominique Sourdel* (à paraître).

bien ornementaux que l'on y trouve ont leurs ancêtres ou parallèles immédiats dans les diverses traditions de la Méditerranée post-Antique, et de l'Iran, surtout dans ses formes soghdiennes d'Asie Centrale. Les mêmes filiations et parallélismes pourraient se faire autour des techniques employées et des styles les plus courants dans ces deux palais. La coexistence de ces motifs dans un seul bâtiment est certes nouvelle et ne s'explique que par l'existence d'un monde omeyyade et d'un nouvel alignement des grandes régions de l'Asie occidentale et de l'Afrique du Nord. Mais si le *fait* historique de l'Islam explique ces nouvelles configurations visuelles, l'Islam en soi ne semble pas en avoir été la cause. Au contraire. Bien peu de thèmes, styles, et motifs de ces palais si riches semblent avoir été retenus par la tradition islamique postérieure. La seule exception à cette règle semble être la géométrie des mosaïques de pavement et surtout des panneaux en plâtre qui recouvraient les murs en pierre, une manière de décorer nouvelle pour la Syrie. On peut trouver des antécédents antiques à la géométrie de l'ornement en général comme à beaucoup de motifs individuels, mais ce qui semble original c'est un système de thèmes et variations à partir de rotations et de compressions qui semblent indiquer une réflexion sur la géométrie plane. Or ce genre de réflexion n'est, à ma connaissance, pas attesté dans la science avant le dixième siècle, le siècle de son apparition dans les arts d'Iraq et du Khorasan. Je ne connais pas d'exemples de cette géométrie en Méditerranée juste avant la fin du septième siècle.

Des études de détail sur des exemples comme le fragment d'origine palmyrénienne trouvé à Qasr al-Hayr ou comme les princes habillés en byzantin ou en sassanide montreraient facilement que les artisans qui ont copié tout cela pour les princes omeyyades introduisirent des détails dans le drapé ou bien dans les proportions des corps qui sont absents des modèles originaux. Aucune de ces modifications ne peut être expliquée par des caractéristiques ou bien des doctrines exprimées par ou associées avec l'Islam. La sensualité un peu vulgaire des représentations peintes et sculptées dériverait, à mon sens, des préférences d'un mécénat sans grande tradition artistique. Même la présence d' "orientalismes" iraniens ne requiert nullement le fait historique des Omeyyades, car le prestige de snobisme et l'apport visuel, réel ou mythique, de l'Iran ou même de la Chine existaient déjà dans l'Antiquité tardive. Il est bon de rappeler que le grand savant qu'était René Dussaud pensait que la mosquée de Damas était une église, et le seul aspect "islamique" de la Coupole du Rocher est son extérieur multicolore, vraisemblablement à l'imitation des soieries suspendues sur la Ka'abah de La Mecque.³

On pourrait ainsi conclure que ces juxtapositions déjà identifiées par Herzfeld et Schlumberger, entre autres, comme caractéristiques de l'art omeyyade ne sont que des exemples de l'art de la fin de l'Antiquité méditerranéenne rendus possibles par la richesse et les aspirations du nouveau

³ Oleg Grabar, "The Meaning of the Dome of the Rock in Jerusalem," Derek Hopwood, ed., *Studies in Arab History* (Oxford, 1990).



5 Qusayr
'Amrah: Salle
principale, détail:
femme à la
piscine

6 Qusayr
‘Amrah: Salle
principale, mur
est: moine
chrétien (?)



mécénat omeyyade, de même que certains monuments contemporains de Jeddah ou d'Abu Dhabi serviront d'exemples pour l'histoire universelle de l'architecture de la fin du vingtième siècle. En fait, les manuels de Salomon Reinach, de Diehi, de Dalton, comme les grandes hypothèses de Strzygowski, de Riegl, d'André Grabar et de Kurt Weitzmann utilisaient, de manières plus ou moins réussies pour l'historiographie de la fin du vingtième siècle, l'art des Omeyyades comme illustration de la grande *koiné* visuelle [192] de la fin de l'Antiquité dont les exemples profanes ont presque entièrement disparu dans le monde chrétien.⁴

⁴ Carl Nordenfalk, *Die Spätantike Zierbuchstaben* (Stockholm, 1970), pp. 16–17 a écrit cette phrase curieuse: "Vielleicht lassen sich die Jahrhunderte zwischen dem Aufstieg



Nous pourrions simplement en rester là et satisfaire deux critères d'interprétation. Comme toujours, diraient certains, la science occidentale rejette l'identité culturelle des arts autres que les siens et accapare un phénomène discret dans les maillons d'une manière universelle des valeurs et des compétences artistiques. Le critère n'en reste pas moins valable. Dans le passé comme aujourd'hui, à bien des égards les arts n'ont pas de patrie et le seul objectif de l'historien des arts, par exemple ceux de la Syrie, est de persuader ses collègues occidentalistes ou byzantinologues du fait que les distinctions et les oppositions si profondes à un niveau politique et religieux ne jouent pas dans les arts qui suivent un tout autre rythme de développement. Les révolutions culturelles prennent beaucoup plus de temps que les changements économiques ou même politiques. Des groupes profondément antagonistes peuvent parler les mêmes langues et porter les mêmes vêtements. Cela est possible justement parce qu'il y a un langage des arts visuels indépendant de celui des croyants ou des poètes. Et puis ce critère accepte lui aussi la notion de l'inévitabilité de l'Antique, surtout avec ses prolongements iraniens. L'autre critère d'interprétation qui serait satisfait par mes arguments est un critère développé à partir de l'historiographie islamique du Moyen Age. Pour cette dernière, les princes omeyyades n'étaient pas de vrais et bons

7 Qusayr
'Amrah: Salle
principale, voûte
sud: détail des
travaux de
construction



8 Qusayr 'Amrah: Salle principale, écoinçon sud: musicien et danseuses

musulmans, mais les héritiers de cette *sirah qaysar wa kisra*, “mode de vie de César et de Chosroès”, que la tradition pieuse rejette, ou bien encore les habitués du *mulk*, de la royauté honnie par la foi. Leurs monuments, si pleins d’images et de richesse visuelle, sont, presque par définition, des actes de blasphème.

En fin de compte, cependant, cette manière de voir les arts des Omeyyades simplement comme *une* interprétation d’une Antiquité universelle n’est pas entièrement valable. Elle est juste dans la mesure où elle permet d’expliquer pourquoi et comment telle ou telle forme apparaît dans une mosquée ou dans un palais. On peut l’approfondir et trouver des explications uniques et individuelles pour des masses de petits (ou grands) détails que nous ne comprenons pas encore mais dont l’élucidation augmentera l’aspect unique et discret de chaque monument. Cette élucidation privatisera les arts et la connaissance des arts, encore un phénomène où l’idéologie économique contemporaine rejoint notre manière de connaître le passé. Dans cette perspective, les grandes explications “universelles” deviennent, à l’étude, des masses d’événements concrets. Le choix entre l’universel et le concret est fait par celui qui regarde et, à la manière de la critique contemporaine des arts, il est peut-être juste que chacun trouve, même dans les arts du passé, ce qu’il veut y chercher.

Deux aspects de l’art des Omeyyades et de la réflexion musulmane contemporaine sur les arts ne seront pas, toutefois, expliqués par cette

manière de comprendre les arts. L'un de ces aspects est symbolisé par la réforme monétaire d'Abd al-Malik qui crée des monnaies sans iconographie mais avec un texte. On peut ne pas considérer ces monnaies comme des œuvres d'art et je ne suis pas de ceux qui y voient les premiers pas d'un art calligraphique pour l'écriture arabe, mais elles entrent dans la langue visuelle de l'époque. Elles encadrent la vie courante tout comme les premières inscriptions des tissus. Ce qu'elles font en fait c'est d'éliminer entièrement la possibilité d'un choix d'interprétation – tel qu'il est possible pour les mosaïques de la Mosquée de Damas – et être immédiatement reconnaissables comme différentes [193] des monnaies byzantines ou sassanides; elles sont donc clairement arabes et musulmanes.

Sans être des oeuvres à fins esthétiques, elles modifient le contexte culturel par lequel on regarde et on comprend.

L'autre aspect nouveau est le début d'un débat sur la représentation d'êtres animés, pas seulement d'images. Le contenu de ces débats n'est pas important pour mon propos. Ce qui importe c'est que le caractère du mécénat des Omeyyades et les opportunités qui leur furent ouvertes par leur richesse ont obligé la culture islamique naissante à trouver son attitude envers les arts visuels, car cette culture rencontra sous les Omeyyades le monde des arts – le monde de choix esthétiques et de besoins visuels – qui lui était jusqu'alors presque inconnu, qui était absent en Arabie et assez peu développé en Iraq.

A ces deux niveaux, celui d'une langue visuelle et d'une réflexion sur la nature de la représentation et de l'art, l'époque des Omeyyades a créé les premiers éléments d'une culture artistique et d'un discours sur les arts qui se devait d'être différent de ce qui l'entourait et de ce qui l'avait précédé. L'importance et l'intérêt de l'époque omeyyade pour l'histoire des arts islamiques résident ainsi moins dans ses monuments d'art, si nombreux et si passionnants qu'ils soient, que dans les questions plus profondes qu'elle souleva sur les fonctions mêmes de l'art dans la vie des hommes.

