

Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XIIe siècle

Oleg Grabar

## Citer ce document / Cite this document :

Grabar Oleg. Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XIIe siècle. In: Cahiers de civilisation médiévale, 11e année (n°42), Avril-juin 1968. pp. 181-190;

doi: https://doi.org/10.3406/ccmed.1968.1443

https://www.persee.fr/doc/ccmed\_0007-9731\_1968\_num\_11\_42\_1443

Fichier pdf généré le 24/03/2019



## Oleg GRABAR

## Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>

Parmi les difficultés majeures que pose l'étude des arts du Proche-Orient musulman se trouve être l'absence d'une périodisation valable qui aurait été acceptée par la majorité des savants et qui, même si elle était imparfaite, pourrait servir de cadre utile pour l'étude de monuments ou de problèmes précis². L'accord n'a pas encore été fait entre diverses catégories dynastiques, géographiques ou chronologiques possibles et bien des erreurs ont été commises dans l'interprétation des monuments par suite de la confusion qui règne encore dans ce domaine. La difficulté est particulièrement sérieuse pour le spécialiste d'un domaine voisin de l'art musulman — par exemple celui de l'art chrétien du moyen âge, — car il lui est généralement difficile de savoir quels objets, techniques ou bien motifs décoratifs, sont particuliers à une époque ou à une région nettement délimitées et quels monuments sont, par contre, typiques pour l'ensemble de la civilisation. Ce que Max van Berchem appelait jadis « l'index archéologique » des monuments musulmans nous échappe encore dans la majorité des cas. Par ailleurs, sauf quelques exceptions sur certaines desquelles nous reviendrons, nous manquons de système d'interprétation des monuments préservés. Les éléments précis que nous savons décrire — tel motif iconographique ou bien décoratif, telle unité architecturale — n'ont généralement pas été intégrés dans un langage cohérent dont les règles et l'histoire nous seraient connucs. Il est certes vrai que, sauf dans le cas spécial de la calligraphie<sup>3</sup>, le monde musulman a rarement transformé sa foi en thèmes artistiques précis; on n'y trouve pas la base plus ou moins canonique de thèmes iconographiques et d'interprétations spirituelles à partir de laquelle l'art chrétien du moyen âge se laisse définir. Les arts séculiers, qui à première vue semblent avoir été tellement plus développés dans le monde de l'Islam que les arts religieux, sont en général beaucoup plus difficiles à comprendre dans le détail, car leur utilisation et signification contemporaines tenaient souvent à des considérations uniques qu'il est difficile de débrouiller sans documentation littéraire. Et pourtant il est difficile d'imaginer a priori qu'aucun sens ne puisse être donné à l'énorme masse de motifs artistiques des monuments de l'art de l'Islam sans cette aide extérieure. Notre connaissance du détail de la production artistique du monde musulman et du cadre historique et social dans lequel cette production s'est développée est encore bien trop primitive et ce n'est qu'avec beaucoup de circonspection que l'on peut essayer de débrouiller certains fils conducteurs

et proposer une interprétation précise non seulement d'un moment artistique concret mais aussi

<sup>1.</sup> Ce travail est fondé sur une série de trois conférences faites pendant l'été 1966 au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale. La présentation qui suit a été simplifiée et ne fait que résumer les conférences. C'est ce qui en explique le caractère sché-

matique. De même, il a été nécessaire de réduire l'illustration à quelques documents essentiels.

2. Il faut cependant mentionner des ouvrages utiles, quoique incomplets et à bien des égards imparfaits, comme : E. KÜHNEL, Die Kunst der Islam, Stuttgart, 1962, trad. anglaise, Islamic Art and Architecture, Ithaca, 1966; K. Otto-Dorn, Kunst der Islam, Baden-Baden, 1964, trad. française et anglaise à paraître. L'excellente introduction générale de G. MARÇAIS, L'art de l'Islam (nombreuses éd. depuis 1946) est trop succincte pour servir aux fins qui nous intéressent.

<sup>3.</sup> J. SOURDEL-THOMINE, Écriture arabe, dans L'écriture et la psychologie des peuples, Paris, 1964.

des thèmes et motifs qui l'illustrent. Je voudrais de cette manière souligner qu'il ne s'agit dans cet exposé que d'une tentative d'explication et que de nombreux travaux de détail sont encore nécessaires pour transformer nos hypothèses en conclusions. Mais ce n'est peut-être qu'à partir d'hypothèses que notre connaissance et notre compréhension de l'art musulman feront des progrès. Le point de départ de notre étude et ce qui la rend possible c'est le fait apparent de changements considérables dans les arts musulmans à partir de 11504. La quantité d'objets préservés est à un tel point plus grande que pour les siècles précédents que l'on ne peut pas considérer le phénomène comme étant un accident, mais comme le résultat d'une production accrue. L'existence d'une grande masse d'objets permet aussi d'en proposer un classement plus valable que s'il ne s'agissait que de quelques fragments isolés. Les changements qui ont eu lieu apparaissent dans plusieurs techniques différentes que l'on a généralement tendance à étudier séparément et je tâcherai en premier lieu d'exposer les modifications qui sont intervenues dans l'art du métal, dans la céramique et dans l'art du livre. Mais ces modifications de techniques diverses possèdent aussi des caractéristiques communes et dans une deuxième partie je voudrais examiner ces caractères communs et essayer d'en tirer certaines conclusions. Une dernière remarque préliminaire serait que ces changements sont caractéristiques des arts de la deuxième moitié du XIIe et du XIIIe s. Aux environs de 1300, et en partie seulement sous l'influence de la conquête mongole, le patronage et le goût de l'Orient musulman seront modifiés et un art basé sur des besoins et des formules nouvelles sera créé. Il s'agit donc bien d'un phénomène limité dans le temps et, dans une certaine mesure, dans l'espace<sup>5</sup>. Il faudrait ajouter que, quoique le phénomène en question ait créé des styles artistiques tout à fait distincts, il n'est pas certain qu'il ait entièrement remplacé toutes les techniques et styles des siècles précédents. Mais c'est là un point de détail que nous laisserons de côté dans le contexte de cette étude<sup>6</sup>.

Quoique les objets en argent et en or aient certainement été communs autour des grandes cours princières du monde musulman, ces objets nous sont surtout connus par les textes. Le petit nombre d'objets préservés en rend l'histoire difficile à établir, sauf peut-être dans les cas de la série de plats et d'aiguières du type dit post-sassanide. Par contre, dès le VIIIe s. apparaissent les premiers exemples d'un art du bronze et du cuivre qui deviendra la technique caractéristique de l'art du métal dans les pays musulmans<sup>8</sup>. Pendant les premiers siècles les qualités principales de ces objets étaient la valeur sculpturale de leurs formes (surtout dans le cas d'objets zoomorphes) et la complexité plus ou moins grande d'un décor gravé. Or, au milieu du XIIe s. apparaît une technique qui n'est pas nouvelle en soi, mais dont l'utilisation était rare au cours des siècles précédents. Il s'agit de l'incrustation d'un objet en bronze ou en cuivre avec de l'argent et, plus rarement, avec de l'or ou du cuivre rouge. Le premier objet daté dans cette technique nouvelle est un écritoire, au Musée de l'Ermitage à Léningrad, qui porte la date de 11489. Cet objet, comme d'ailleurs la

<sup>4.</sup> Pour un aperçu général sur cette époque et sur son histoire, dans la mesure où elle influa sur les arts, voir mon introduction à l'exposition Persian Art before and after the Mongol Conquest (Ann Arbor, 1959).

<sup>5.</sup> Un cas particulier se pose autour de l'Égypte, dont les arts seront influencés par le phénomène dont nous parlons à partir du milieu du XIII<sup>8</sup> s. Mais il y a en Égypte le problème spécial de l'art fatimide dont certaines caractéristiques se rapprochent des arts que nous allons décrire et ont même pu les précèder. C'est là une période et une tradition artistique qu'il serait bon de reprendre

<sup>6.</sup> Ce maintien de techniques et de types plus anciens existe certainement dans la céramique et dans l'art du métal. Il faudrait

évidemment ajouter aussi les tissus et l'art du verre.
7. État de la question et bibliographie dans O. Grabar, Sasanian Silver, Univ. of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, 1967.
8. L'exposé général le plus récent est celui de E. KÜHNEL, Islamische Kleinkunst, Braunschweig, 1963; voir aussi D. Barrett, Islamic Metalwork in the British Museum, Londres, 1949.
9. L.T. GIUZALIAN, Un kalemdan en bronze de 1148, dans Pamiatniki Epohi Rustaveli, Leningrad, 1938. Une publication plus complète

du même objet par le même auteur paraîtra dans le t. VII d' « Ars Orientalis ».

plupart des objets datés les plus anciens, provient de la région de Herat en Iran oriental et il semble certain que les techniques nouvelles furent développées dans le Khorasan et puis transmises vers l'ouest. A partir du milieu du XIIº s. — et sans que les techniques plus anciennes aient nécessairement été abandonnées — les cuivres incrustés d'argent devinrent les objets en métal les plus typiques de l'art musulman jusqu'à la fin du XIIIº s. Divers ateliers et diverses écoles ont pu être établis¹º, mais il me semble encore difficile de savoir si des styles précis peuvent être associés avec ces ateliers et ces écoles ou s'il s'agissait simplement de familles de techniciens et d'artisans qui pouvaient adapter leur talent aux goûts de leurs patrons. Dans le cadre préliminaire des observations qui vont suivre, il me semble préférable de considérer tous ces objets dans leur ensemble.

L'intérêt principal de la technique de l'incrustation est qu'elle ne modifie pas la forme de l'objet mais en transforme la surface en permettant à la décoration de ressortir d'une manière beaucoup plus nette que sur les objets gravés. Il est donc légitime de conclure que, pour des raisons sur lesquelles nous allons revenir, une importance nouvelle fut donnée aux thèmes précis de la décoration des objets. Ces derniers représentent toute la gamme des besoins utilitaires de la vie courante : plats, écritoires, aiguières, chandeliers, coupes, bassins, encensoirs. Il s'agit donc d'une transformation v o u l u e de la surface des objets utilitaires par la décoration, dont les sujets acquièrent ainsi une importance primordiale.

Deux objets du Musée de Cleveland, un objet de l'Ermitage et un objet de la Freer Gallery of Art (Pl. I, II, III, fig. 1-7), peuvent servir d'illustration partielle de la richesse étonnante de cette décoration. On y trouve un cycle princier (prince trônant, musiciens, danseuses, acrobates, jeu de polo, combats, chasse), un cycle astrologique (mois et saisons, planètes, signes du zodiaque), un cycle de la vie courante (caravanes en voyage, repos, chasse populaire, labours), et même un cycle chrétien<sup>11</sup>. Il est certain que des études de détail plus poussées en découvriront d'autres encore, mais le fait capital est celui de l'animation de l'objet par un grand nombre de représentations de personnages et d'animaux dans diverses activités. Cette animation peut d'autant plus être considérée comme caractéristique de l'art du métal de cette époque qu'elle apparaît aussi dans les inscriptions (Pl. III, fig. 5) dont les lettres se transforment en personnages ou bien en animaux<sup>12</sup>.

Nous sommes aussi assez bien renseignés sur le patronage qui a créé ces objets en métal. La majorité des plus anciens, l'écritoire de l'Ermitage, daté en 1148, le chaudron de l'Ermitage, daté en 1163, une aiguière au Louvre, datée en 1190, ont été commandés par des marchands ou bien par des artisans, c'est-à-dire par des représentants de la bourgeoisie des villes. D'autres objets, surtout au XIII<sup>e</sup> s., ont été faits pour des princes. La grande majorité furent fabriqués en masse et accessibles à quiconque pouvait se les permettre. Si souvent ces objets portent le nom d'un prince, ce n'est certes pas qu'ils furent faits pour un prince précis mais simplement pendant son règne.

Même si les objets en métal étaient commandés et utilisés par des personnages d'origines sociales diverses, il n'en est pas moins vraisemblable que c'étaient des objets comparativement chers et il est curieux de noter par exemple que, à ma connaissance, aucun fragment de métal incrusté n'a été découvert au cours de fouilles. Les objets communs étaient ou bien en métal non décoré ou gravé ou bien en céramique. Or l'art de la céramique a, lui aussi, subi des changements importants aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Ces changements sont surtout apparents dans la céramique de l'Iran. En Mésopotamie, en Syrie et en Égypte les modifications qui se laissent identifier semblent avoir été influencées

<sup>10.</sup> Pour s'orienter dans ces problèmes voir surtout D.S. RICE, Inlaid Brasses from the workshop of Ahmad al-Dhaki al-Mawsili, dans « Ars Orientalis », t. II, 1957, surtout p. 319 et ss. On y trouvera d'excellentes notes bibliographiques.

11. En dehors des ouvrages déjà cités, voir la série d'articles de D.S. RICE, Studies in Islamic Metalwork, dans « Bull. School Orient.

<sup>11.</sup> En dehors des ouvrages déjà cités, voir la série d'articles de D.S. RICE, Studies in Islamic Metalwork, dans « Bull. School Orient. a. Afric. Stud. », à partir du t. XIV, 1952; ID., The Wade Cup, Paris, 1955; ID., The Seasons and the Labours of the Months, dans « Ars Orientalis », t. I, 1954; R. Ettinghausen, The Wade Cup, ibid., t. II, 1957; O. Grabar, Two Objects in Metal, ibid., t. IV, 1961. 12. RICE, The Wade Cup, p. 21 et ss.

par l'art de l'Iran, mais c'est là encore un sujet qui mérite une étude plus approfondie<sup>13</sup>. Du point de vue technique, la découverte la plus caractéristique fut celle du mina'i qui permet la fixation sur l'objet de plusieurs couleurs différentes. Ainsi donc la méthode nouvelle de cette époque, comme l'incrustation pour le métal, a fourni la possibilité d'augmenter la qualité des images. Cette technique, cependant, ne fut pas universellement acceptée et les méthodes plus anciennes de peintures sous glaçures et de reflets métalliques continuèrent à être utilisées et atteignirent une perfection technique inégalée. Le mina'i peut pourtant servir de symbole des changements de l'époque car toutes les techniques, même les plus simples, furent utilisées pour transformer la décoration de l'objet en utilisant systématiquement des sujets avec personnages. Finalement ce fut l'époque du développement d'une céramique de revêtement qui transforma l'architecture de l'Iran en particulier en un vrai festival de couleurs<sup>14</sup>. Les carreaux de revêtement eux aussi furent décorés de personnages.

Les sujets iconographiques de la céramique de cette époque sont beaucoup plus vastes que ceux des métaux, car leur caractère beaucoup plus commun et moins onéreux leur a permis de refléter des goûts beaucoup plus variés. On y retrouve certes les thèmes princiers et astrologiques des bronzes, mais on y découvre aussi un certain nombre de thèmes tirés des grandes légendes épiques de l'Iran (fig. 8), même, dans un cas précis (fig. 9), tout un épisode du Shah-nameh en bande dessinée, des événements contemporains, comme sur un plat célèbre de la Freer Gallery (fig. 10) décrivant la prise d'une forteresse par une bande de soldats dont les noms sont donnés, et enfin toute une série d'images montrant divers personnages méditant autour d'un lac ou dans un paysage schématique (fig. 11) ou bien jouant des instruments de musique. Beaucoup de ces images sont assez difficiles à décrire et donnent souvent l'impression d'un langage iconographique dont les termes exacts nous échappent (fig. 12). Nous y reviendrons plus bas. En attendant, il faudrait ajouter qu'à côté de la masse d'objets avec des représentations peintes, on trouve un certain nombre de sculptures en céramique, surtout des animaux, mais parfois aussi des personnages, telle une femme allaitant, ou même des modèles de maisons entières<sup>15</sup>.

Les céramiques sont plus rarement datées que les métaux et il est donc difficile d'établir avec précision l'époque exacte des changements de style et de sujets décoratifs. Les exemples les plus anciens qui sont datés proviennent des années autour de 1170. Il est vraisemblable cependant que les changements dans l'art de la céramique ont été graduels et les nouveautés qui y apparaissent sont à tel point semblables aux nouveautés de l'art du métal qu'il nous semble légitime de considérer le milieu du XII<sup>e</sup> s. comme étant le moment du changement.

Avec l'apparition d'un art de la miniature, les changements qui caractérisent l'art du livre en pays musulmans sont bien plus révolutionnaires. Quelques fragments anciens existent bien et divers textes suggèrent que des manuscrits illustrés n'étaient pas entièrement absents de l'art des cinq premiers siècles de l'Islam¹6. Il est vraisemblable, en particulier, que des ouvrages comme le roman de Kalilah et Dimnah, qui avaient une origine plus ancienne que l'Islam, avaient été pourvus d'illustrations dès le xe s. et il est possible, quoique nous soyons mal renseignés sur ce sujet, qu'il en ait été de même pour certains poèmes épiques persans. Rien, cependant, dans ce que nous savons

<sup>13.</sup> Quelques travaux préliminaires : J. SAUVAGET, Tessons de Rakka, dans « Ars Islamica », t. XIII/XIV, 1948 ; G. REITLINGER, The Interm Persiod in Persian Pottery, dans « Ars Islamica », t. V, 1938 ; Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia, dans « Ars Islamica », t. XV/XVI, 1948 ; P.J. RIIS et V. POULSEN, Hama, Les verreries et poteries médiévales, Copenhague, 1957.

<sup>14.</sup> D. WILBER, Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture, dans « Ars Islamica », t. VI, 1939.

15. En dehors du livre de Kühnel cité plus haut, la documentation la plus abondante et la plus accessible se trouve dans A.U. Popp, A Survey of Persian Art, Oxford, 1939; le gobelet de la Freer Gallery avec scènes du Shah-nameh a été étudié par Grace D. Guest, Notes on the Miniatures of a Thirteenth Century Beaker, dans « Ars Islamica », t. X, 1943; d'autres références seront données plus loin

<sup>16.</sup> T. Arnold et A. Grohman, The Islamic Book, Londres, 1929, pl. I et ss.; D.S. RICE, The Oldest Illustrated Arabic Manuscript, dans « Bull. School Orient. a. Afric. Stud. », t. XXII, 1959.

de l'art du livre avant le XIIe s., ne semble préparer le succès de livres illustrés qui allait se produire. Les manuscrits scientifiques, comme ceux de Galien ou bien de Dioscoride, qui avaient toujours eu des illustrations techniques, adoptèrent de vraies miniatures dont le but ne fut plus simplement de fournir un diagramme ou un moyen de vérification visuel des données du texte, mais des illustrations supplémentaires au texte sans valeur explicative immédiate<sup>17</sup>. Une image d'un manuscrit de Dioscoride (fig. 13) montre le cabinet d'un médecin, tandis que d'autres dépeignent un bateau ou bien des scènes de travaux aux champs et des paysages. La moindre occasion est utilisée pour créer des images qui n'apparaissent plus comme documents scientifiques, mais comme motifs décoratifs, comme si la valeur du manuscrit dépendait de l'existence d'images. Cet aspect des images se trouve confirmé par l'existence d'un grand nombre de frontispices avec thèmes princiers ou astrologiques.

Le changement qui apparaît dans les manuscrits scientifiques est important parce que la connaissance que nous avons par ailleurs du passé des manuscrits scientifiques permet d'apprécier le caractère révolutionnaire du goût nouveau. Mais, esthétiquement et historiquement, l'événement le plus important est l'apparition de cycles d'images autour d'une œuvre littéraire remarquable, les Magamat de Hariri. Cet ouvrage, composé au début du XIIe s., est un mélange unique d'aventures picaresques et de virtuosité linguistique utilisant d'une manière étonnante la richesse de la langue arabe. Ces exercices en « acrobatie verbale »18 eurent un succès immédiat et l'ouvrage devint un best-seller dans le monde cultivé de l'Islam. Six manuscrits illustrés en sont connus avant 126019. Nous reviendrons plus tard sur divers aspects de ces illustrations. L'important pour l'instant est d'indiquer que, de même que les manuscrits scientifiques reçurent des images qui ne peuvent en aucun cas être considérées comme contribuant à la compréhension du texte, de même les Magamat, connus et admirés pour leur qualité de style — c'est-à-dire pour des qualités verbales a priori intraduisibles en images, — servirent d'excuse à la formation de cycles d'images dont certaines sont de simples commentaires du texte écrit (fig. 14), tandis que d'autres nous offrent un panorama étonnant de la vie contemporaine (fig. 15).

Les manuscrits datés les plus anciens sont à la Bibliothèque Nationale, un Livre de la Thériaque, daté en 1199, et un exemplaire des Magamat (Arabe 6094), daté en 122220. Étant donné qu'un grand nombre de manuscrits ne sont pas pourvus de colophon et ont pu précéder les manuscrits datés, il est légitime de conclure que l'art de la miniature était déjà développé pendant les dernières décades du XIIe s. Dans l'état de nos connaissances il me semble difficile de le reporter plus haut. Une dernière remarque s'impose au sujet des manuscrits illustrés. La grande majorité en sont des manuscrits arabes composés dans des régions arabophones. En dehors de quelques textes scientifiques, il n'y a qu'un manuscrit illustré persan de cette époque<sup>21</sup>. Si l'on considère l'essor étonnant de la miniature persane à partir de la fin du XIIIe s. et l'importance des images d'origine littéraire sur les céramiques, cette lacune est curieuse et mérite d'être notée. Son examen dépasserait, cependant, le cadre de notre étude.

<sup>17.</sup> R. ETTINGHAUSEN, La peinture arabe, Genève, 1962, est maintenant l'ouvrage de base pour tous ces problèmes et pourvu d'une excellente bibliographie.

<sup>18.</sup> L'expression est de R. Blachère dans AL-HAMADHANI, Choix de Maqamat, Paris, 1957, p. 46.

19. Liste des manuscrits par Rice dans « Bull. School Orient. a. Afric. Stud. », t. XXII, p. 215; il faut y ajouter le manuscrit d'Istanbul découvert par R. Ettinghausen et publié par O. GRABAR, A newly discovered Manuscript, dans « Ars Orientalis », t. V, 1963.

20. B. FARÈS, Le Livre de la Thériaque, Le Caire, 1953.

21. A. ATES, Un vieux poème romanesque persan, dans « Ars Orientalis », t. IV, 1961; il serait juste d'ajouter qu'il existe un manuscrit persan plus ancien avec de nombreuses illustrations dans une collection privée et au Musée de Cincinnati; certains doutes ont été émis

au sujet de son authenticité et nous avons préféré l'écarter de notre discussion en attendant une étude officielle et complète.

\* \*

Ainsi, l'art de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> s. peut se définir par une explosion d'images dans trois techniques qui, jusqu'à cette époque, n'en avaient que fort peu. L'animation par les personnages de l'objet utilitaire ou du livre est donc bien un phénomène nouveau<sup>22</sup>. Je voudrais rappeler aussi que cette explosion coïncida avec une extension considérable du patronage des arts. Les inscriptions de certains cuivres le prouvent pour l'art du métal ; la céramique a toujours été une technique populaire à des niveaux sociaux différents; quant aux livres illustrés, le fait que les Magamat par exemple demandent une culture littéraire poussée suggère une fois de plus qu'ils furent surtout appréciés par la bourgeoisie cultivée des villes arabes et non pas par les princes. Ce double phénomène de l'animation de l'œuvre d'art et de l'extension du patronage est particulier aux XIIe et XIIIe s. Il survivra pendant un siècle dans l'Égypte et dans la Syrie des mamluks, mais, même si de grands chefs-d'œuvre comme le Baptistère de saint Louis<sup>23</sup>, ou bien comme le manuscrit des Maqamat de Vienne<sup>24</sup>, semblent continuer les thèmes et les idées du XIIIe s., ce sont là les derniers soubresauts d'un goût plus ancien, car, dès la fin du XIVe s., les personnages disparaissent des objets et les manuscrits illustrés se font rares. En Iran, s'il est vrai que la céramique et les bronzes maintiennent certains thèmes plus anciens jusqu'à la fin du XIIIe s., il n'en est plus de même au XIVe s., et ce sera le patronage princier qui créera le goût nouveau de la miniature persane.

Le phénomène dont nous parlons est donc bien circonscrit à une époque précise qui va du milieu du XIIe s. à la fin du XIIIe et il s'agit maintenant d'essayer de l'expliquer. Nous n'avons, à ma connaissance, aucun texte, ni aucune autre source extérieure aux monuments, qui permettrait de fournir une explication valable. Il nous faut donc nous pencher sur les monuments eux-mêmes et essayer d'en découvrir le secret. Tout en reconnaissant ce qu'il y a encore d'incertain dans l'explication qui va être proposée et combien de travaux de détail sont encore nécessaires pour la rendre acceptable, je voudrais signaler tout d'abord qu'elle est basée sur deux présuppositions de méthode. La première est qu'une explication d'images pour lesquelles il n'y aurait pas de sources extérieures n'est possible que grâce à l'existence d'une grande série d'exemples. Notre explication n'est donc pas basée sur tel ou tel objet précis, mais sur une considération de l'en semble des documents connus; une œuvre individuelle peut donc se trouver être une exception sans nécessairement invalider l'explication. La deuxième présupposition est celle d'intelligibilité, c'est-à-dire que les formes et les thèmes que nous pouvons définir avaient un sens pour les contemporains, même si ce sens nous échappe. En théorie, certes, l'existence de contre-sens et même de non-sens n'est pas en soi impossible. Les imitations d'inscriptions si courantes sur les céramiques en particulier peuvent servir d'exemple de motifs décoratifs dont l'origine avait certainement un sens précis, mais dont l'utilisation subséquente n'avait plus de sens linguistique<sup>25</sup>. Des exemples iconographiques existent aussi, surtout dans les manuscrits postérieurs des Maqamat<sup>26</sup>, dans certaines imitations des cuivres ou bien dans certaines céramiques populaires. Mais, tout en ayant conscience

<sup>22.</sup> Je voudrais rappeler ici le problème particulier de l'art fatimide en Égypte qui, à en juger par certains textes, par sa céramique, par ses bolseries, et par son influence sur les peintures de la Chapelle Palatine à Palerme a connu des cycles iconographiques fort développés avant 1150; voir U. Monneret de Villard, La pitture musulmane al soffitto della Cappella Palatina, Rome, 1950; R. Ettinghausen, Painting in the Fatimid Period, dans « Ars Islamica », t. IX, 1942. Il est possible qu'il faille exclure l'Égypte de notre règle.

<sup>23.</sup> D.S. RICE, The Baptistère de Saint Louis, Paris, 1953.

<sup>24.</sup> K. HOLTER, Die Galen-Handschrift und die Makamen des Hariri der Wiener Nationalbibliothek, dans « Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen in Wien », n.s., t. XI, 1937.

25. G. Miles a proposé que le terme « koufesque » soit donné à ces transformations décoratives des lettres (Byzantium and the Arabs,

 <sup>25.</sup> G. Miles a proposé que le terme « koufesque » soit donné à ces transformations décoratives des lettres (Byzantium and the Arabs, dans « Dumbarton Oaks Papers », t. XVIII, 1964.
 26. Cela est surtout vrai du manuscrit de Vienne et la chose sera démontrée, je l'espère, par l'étude générale de tous les manuscrits

<sup>26.</sup> Cela est surtout vrai du manuscrit de Vienne et la chose sera démontrée, je l'espère, par l'étude générale de tous les manuscrit illustrés des Maqamat que nous préparons.

de ces possibilités, il nous a semblé que le fait même de l'apparition soudaine de l'animation des œuvres d'art permet d'en maintenir l'intelligibilité. Notre analyse sera limitée à l'étude iconographique des images de cette époque. Les problèmes posés par les formes et surtout par l'origine des images demandent encore à être étudiés.

Les sujets de représentations sur les objets et dans les livres des XIIe et XIIIe s, peuvent être groupés en six cycles principaux. Tout d'abord, nous avons un cycle princier. Quoique certaines nouveautés aient pu y être introduites27, ce n'est certes pas un cycle nouveau et on le trouve déjà dans l'art des palais musulmans du VIIIe s.28. L'intérêt du cycle à notre époque est qu'il n'apparaît plus seulement comme illustration d'un art princier, mais d'un art pour les besoins d'un public plus vaste. Il est peu vraisemblable que les marchands qui avaient commandé des objets comme le chaudron de l'Ermitage (fig. 6 et 7) ou bien qui lisaient les manuscrits des Magamat s'adonnaient à la boisson, à la chasse ou à la guerre, même si l'on admet qu'ils aimaient contempler des danseuses et écouter de la musique. Ce n'est pas la vie de ceux qui possédaient ces objets qui y est décrite, et nous voudrions proposer de considérer les thèmes princiers comme étant une illustration concrète de thèmes abstraits comme le luxe, la richesse, le plaisir. L'art princier, connu depuis des siècles, apparaît donc comme une série de signes qui peuvent être utilisés à d'autres fins que celles pour lesquelles ils avaient été créés. En voici un exemple tiré d'un des manuscrits des Magamat (fig. 16). L'artiste, pourtant fortement innovateur qu'était al-Wasiti, a transformé le héros picaresque de l'histoire en prince, car il voulait le représenter en train de boire dans une taverne et seule l'iconographie princière avait un « signe » pour l'acte de boire en tant que plaisir. Dans ce cas précis il n'est pas exclu qu'al-Wasiti ait aussi cherché à être ironique et satirique. Le fait important est ailleurs. C'est que le thème iconographique princier avait acquis une valeur ambiguë, à la fois concrète et abstraite, à la fois acte de boire et représentation du plaisir ou du bien-être. Le personnage qui boit (ou qui est assis sur son trône) est une figure abstraite, mais peut aussi bien être interprétée en tant qu'individu concret. Parfois, comme dans la miniature des Magamat, c'est le contexte qui fournit l'interprétation voulue; dans d'autres cas, c'est une inscription<sup>29</sup>; parfois même c'était l'observateur contemporain qui interprétait en termes concrets ce que l'exécutant n'avait créé qu'en termes généraux. Le cycle princier apparaît ainsi comme ayant été formé d'un ensemble complet de « signes » précis dont le sens et l'utilisation ont été très variés.

Le deuxième cycle est un cycle astronomique ou astrologique. Comme le cycle princier, c'est un cycle aux origines anciennes. Il existe à la fois à un niveau scientifique et descriptif, comme dans les manuscrits sur les étoiles fixes et les constellations d'al-Sufi<sup>30</sup>, |à un niveau pseudo-scientifique comme dans les représentations des signes pseudo-planétaires<sup>31</sup> que l'on trouve sur certains monuments d'architecture et sur des objets, et finalement à un niveau folklorique où, qu'il s'agisse de symboles précis comme dans le groupe des représentations des mois ou encore des signes du zodiaque ou bien de symboles célestes plus généraux comme sur certains frontispices, un petit nombre de motifs se retrouvent constamment répétés. Le cycle astronomique demande à être étudié dans le détail mais sa signification générale nous semble claire et conforme à ce qu'elle a été depuis l'Antiquité : un symbole de bien-être et un vœu de bonne fortune.

Un troisième cycle d'images pourrait être appelé littéraire, car ses origines remontent dans la

31. W. HARTNER, The pseudo-planetary nodes of the Moon's orbit, dans Ars Islamica , t. V, 1938.

<sup>27.</sup> Par exemple le jeu de polo et peut-être certains thèmes de chasse. Il serait utile qu'un savant reprenne en détail toutes les

représentations de la chasse qui nous sont connues et les compare à ce qui peut être connu par les textes.

28. Il s'agit surtout des peintures et sculptures trouvées à Qusayr Amrah, à Qasr al-Hayr al-Gharbi et à Khirbat al-Mafjar.

29. Je pense à un exemple des frontispices du K. al-Aghani qui a été le sujet d'un long débat entre D.S. Rice et B. Farès ; voir D.S. RICE, The Aghani miniatures, dans « Burlington Mag. », t. XCV, 1953; B. FARÈS, Vision chrétienne et signes musulmans, dans « Mém. Inst. d'Égypte », t. LVI, 1962.

30. E. Wellesz, An early al-Sufi manuscript, dans « Ars Orientalis », t. III, 1957; ETTINGHAUSEN, La peinture arabe, p. 50.

majeure partie des cas à des faits connus ou transmis par la parole ou par l'écriture. Tels sont les thèmes épiques persans que l'on trouve sur les céramiques, et il est difficile de savoir si ces images remontent à des livres illustrés ou bien si elles sont simplement des traductions en termes visuels d'histoires racontées dans les bazars<sup>32</sup>. Il est fort vraisemblable qu'une certaine proportion d'images que nous ne comprenons pas pour l'instant dérive d'une littérature folklorique que nous connaissons mal. Le cas le plus remarquable de thèmes littéraires est évidemment celui des manuscrits illustrés où, de plusieurs manières différentes suivant les manuscrits, un cadre visuel est créé pour des sujets précis et connus. Un cas particulier de ces thèmes littéraires serait celui des sujets chrétiens sur les cuivres<sup>33</sup>.

Les scènes de la vie courante forment un quatrième cycle, caractéristique de certains manuscrits scientifiques aussi bien que des trois principaux manuscrits des Magamat à Paris (Arabe 5647), Léningrad et Istanbul. On retrouve ces scènes sur un petit nombre d'objets en métal<sup>34</sup> ou en céramique. Dans la plupart des cas, ces images de la vie de tous les jours à la ville ou à la campagne sont inconnues avant le milieu du XIIe s., et il est curieux de noter que bien souvent elles ont un caractère quelque peu ironique.

Une cinquième catégorie est plus difficile à définir. Je voudrais proposer de l'appeler un cycle d'images privées. Il s'agirait d'images semblables à nos photographies de famille, dans lesquelles les événements commémorés, et parfois même les poses et les compositions, ont un caractère culturel commun, mais la signification, émotionnelle ou autre, n'en serait accessible qu'à un petit nombre de contemporains. Un exemple de ce type serait celui du plat de la Freer Gallery avec son groupe de personnages aux noms donnés montant à l'assaut d'une forteresse. Il s'agit vraisemblablement d'un événement contemporain, mais d'un événement mineur, et l'objet semble avoir été une espèce de « souvenir » des « anciens » d'une campagne militaire de troisième ordre. Au revers, ce plat est décoré de représentations de héros épiques auxquels nos illustres inconnus se comparaient sans doute. Si la coïncidence des inscriptions identifiant une série de braves soldats nous permet de présenter cette hypothèse dans le cas du plat de la Freer Gallery, il serait peut-être dangereux de suggérer que toutes les images dont le sens nous échappe auraient été des images à caractère privé. Mais — et ceci d'autant plus qu'une étude à paraître bientôt, due à M. Giuzalian, du Musée de l'Ermitage, montrera comment l'encrier de 1148 à l'Ermitage a été une affaire de famille<sup>35</sup>, — la possibilité d'un tel cycle d'images privées n'est nullement exclue.

Finalement, nous avons affaire à un cycle d'images que, faute de meilleur terme, je proposerais d'appeler « méditatif ». C'est un cycle nouveau et qui a probablement de fortes attaches avec le cycle princier aussi bien qu'avec le cycle privé. L'interprétation nouvelle que l'on peut proposer de ce groupe d'images, lesquelles ne sont connues que par certaines céramiques persanes, est entièrement basée sur l'admirable analyse que M. Ettinghausen a faite d'un plat de la Freer Gallery of Art (fig. 12)36. Le savant auteur a pu montrer que chaque motif iconographique qui se laisse définir correspond à des images précises de la poésie mystique contemporaine. L'image entière peut ainsi être interprétée comme étant la représentation d'un personnage qui, après avoir abandonné ses soucis et ses désirs charnels symbolisés par le cheval, contemple une vision de l'âme unie à Dieu et transmet sa connaissance du divin à un groupe de suivants. M. Ettinghausen a bien montré

<sup>32.</sup> Il s'agit là d'un point de méthode d'interprétation de certains types d'images qui a été le sujet de nombreux débats dans l'art chrétien, mais sur lequel les historiens de l'art musulman ne se sont pas assez penchés.

<sup>33.</sup> Une étude en préparation sur quelques objets de la Freer Gallery permettra de mettre en lumière certains de ces problèmes. Voir en attendant J. Leroy, Les manuscrits syriaques à peintures, Paris, 1964, p. 63 et ss.

34. Cf. Rice, dans « Ars Orientalis », t. II, fig. 11-20; R. Ettinghausen, The Bobrinski Kettle, dans « Gazette des beaux-arts »,

<sup>1943;</sup> Early Realism in Islamic Art, dans « Studi Orientalistici G. LEVI DELLA VIDA », Rome, 1956.

<sup>35.</sup> A paraître dans « Ars Orientalis », t. VII.
36. R. Ettinghausen, The Iconography of a Kashan Luster Plate, dans « Ars Orientalis », t. IV, 1961.



Fig. 1.— CLEVELAND. Museum of Art. Plat (provenance : J.H. Wade Fund).



Fig. 2. CLEVELAND, Museum of Art. Plat. Détail.



Fig. 3. CLEVELAND. Museum of Art. Plat. Détail.



Fig. 4.— CLEVELAND, Museum of Art, Plat, Détail,

OLEG GRABAR

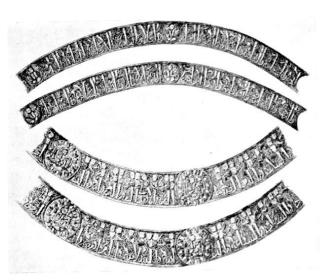


Fig. 5. — LENINGRAD, Musée de l'Ermitage, Inscriptions.



Fig. 6. LENINGRAD. Musée de l'Ermitage. Chaudron.

Fig. 7. WASHINGTON, Freer Gallery of Art. Gourde.



Fig. 8. NEW YORK, Metropolitan Museum of Art. Plat. (The Rogers Funds and Gift of the Schiff Foundation, 1957.)

Fig. 9. WASHINGTON, Freer Gallery of Art. Gobelet. (Arecl'autorisation de « The Smithsonian Institution », Freer Gallery of Art, Washington, D.C.)

PLANCHE V OLEG GRABAR

Fig. 10. - WASHINGTON, Freer Gallery of Art. Plat.
[(Arec Pautorisation de « The Smithsonian Institution », Freer Gallery of Art,
Washington, D.C.)



Fig. 11. NEW YORK, Metropolitan Museum of Art. Plat. (Gift of Horace Havemeyer, 1941.)

OLEG GRABAR PLANCHE VI

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 12 — WASHINGTON From Callery of Art. Plan

Fig. 12. — WASHINGTON. Freer Gallery of Art. Plat.

(Avec l'autorisation de « The Smithsonian Institution », Freer Gallery of Art, Washington, D.C.)

Fig. 13. WASHINGTON.
Freer Gallery of Art. Ms. de Dioscoride, De Materia Medica.
(Avec l'autorisation de « The Smithsonian Institution », Freer Gallery of Art, Washington, D.C.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 14. PARIS. Bibliothèque Nationale. Ms. *Maqamat* de Hariri. Arabe 3929, fol. 26.

(Cliché Bibliothèque Nationale, Paris.)

Illustration non autorisée à la diffusion

Fig. 15. PARIS. Bibliothèque Nationale. Ms. Magamat de Hariri, Arabe 5847, fol. 138.

(Cliché Bibliothèque Nationale, Paris.)

Fig. 16. — PARIS. Bibliothèque Nationale. Ms. Maqamat de Hariri. Arabe 5847, fol. 33.

que ce n'est pas la seule explication que l'on puisse proposer de cette image et qu'elle avait vraisemblablement cette même qualité d'ambivalence que nous avons suggérée pour le cycle princier. En soi, cependant, l'existence d'images inspirées par la poésie mystique s'expliquerait aisément en raison de l'énorme importance prise par les organisations des sufis dans la société de l'époque<sup>37</sup>.

Il nous reste à passer en revue une dernière catégorie de renseignements que l'on trouve sur les objets. Il s'agit des inscriptions. Ces inscriptions peuvent se diviser en quatre groupes principaux. Un premier groupe comprend simplement de bons vœux adressés à un possesseur anonyme. Ce sont les inscriptions les plus fréquentes et elles ne sont nullement particulières à cette époque. La seule chose importante à noter, c'est qu'on les trouve à la fois sur des objets de qualité secondaire et sur des objets de premier ordre. Ce serait une preuve du fait que presque tous ces objets, même les plus chers, étaient fabriqués d'une manière semi-industrielle.

Une deuxième série d'inscriptions comprend surtout des textes littéraires. C'est le grand mérite de M. Giuzalian d'en avoir lu un grand nombre et d'avoir pu montrer que dans beaucoup de cas ce n'est pas la tradition manus crite mais la tradition orale de ces textes que l'on retrouve sur les objets<sup>38</sup>.

Une troisième série semble assez rare, mais elle est admirablement illustrée par l'inscription d'une aiguière de 1182 à Tiflis. Cette inscription reproduit un poème en l'honneur de l'aiguière et de l'artisan qui l'a faite : « O ma chère et douce aiguière, qui donc en possède une autre comme toi ?... Regarde l'aiguière et ton âme revit, car c'est de l'eau fraîche qui en coule... Que la grâce divine vienne à celui qui a fait une pareille aiguière... »<sup>39</sup>. On pourrait interpréter ce type d'inscription comme correspondant aux images de type privé.

La dernière catégorie d'inscriptions semble être exclusivement persane et consiste en quatrains aux qualités poétiques souvent médiocres mais aux sentiments clairs. En voici deux exemples : « Avec ton âme j'ai accepté ton amour et je t'ai dit tous mes secrets ; depuis que je porte ton sceau sur ma langue, j'ai finalement contemplé l'univers tout entier » ; « Ta chevelure est aussi longue que mon chagrin (d'amour) ; dans chaque pli de ses boucles elle attire les cœurs ; tu m'as demandé qui possède ton cœur ; O âme du monde, je ne le dirai pas devant toi, c'est un ami qui le possède »40. Comme certaines des images, ces quatrains ont un caractère ambigu et peuvent être interprétés comme des déclarations à la fois érotiques et mystiques. Il n'y a pour ainsi dire pas d'exemple où l'inscription et l'image coïncideraient d'une manière nette et absolue et nous sommes obligés de conclure que, comme sur nos cartes de Noël, l'image et la parole écrite appartiennent à deux systèmes de communication différents et qu'il ne s'agit pas de traduction exacte d'un système à l'autre.

L'importance des inscriptions que l'on trouve sur ces objets me semble résider dans le parallélisme qui existe entre images et mots ou phrases. On y trouve des essais littéraires et des thèmes populaires, des motifs généraux et abstraits aussi bien que des termes précis et privés. On y retrouve même des idées ambiguës, comme sur les images. Une conclusion cependant ressort des inscriptions beaucoup plus clairement que des images. C'est qu'une grande proportion des cuivres, des céramiques, et peut-être même des livres illustrés, était utilisée non seulement pour le plaisir ou les besoins de l'acheteur, mais aussi pour être donnée comme cadeau à l'occasion de fêtes ou de

<sup>37.</sup> L'histoire sociale de l'époque n'étant pas faite, il serait vain de fournir une longue note bibliographique; voir F. TAESCHNER, Dis islamische Futuwwab ande, dans « Zeitschr. d. Deutsche Morgenlandgesellsch. », t. XII, 1934; C. CAHEN, Mouvements populaires, dans « Arabica », t. V et VI, 1958/9.

<sup>38.</sup> Série d'articles dans « Epigrafika Vostoka »; résumé et commentaires p. O. GRABAR dans « Ars Orientalis », t. II, 1957, p. 550-1.

<sup>39.</sup> L.T. GIUZALIAN, Aiguière de bronze de 1182, dans « Pamiatniki epohi Rustaveli », Léningrad, 1938.

<sup>40.</sup> M. BAHRAMI, Recherches sur les carreaux de revêtement lustré, Paris, 1937, p. 65 et ss.; Gurgan Faiences, Le Caire, 1949, passin.

cérémonies officielles ou privées. Avec l'extension du patronage des objets dont nous avons déjà parlé, nous avons donc affaire à une extension des fonctions de l'objet créé par les artistes et les artisans de l'époque.

**.**\*.

Essayons maintenant de résumer ce que nous avons décrit d'un point de vue technique d'abord et puis du point de vue de l'iconographie. Une série de changements majeurs dans les arts du livre, du feu et du métal peuvent être datés entre 1150 et 1200 et tendent à disparaître aux environs de 1300. Quoique sous des formes différentes d'une région à l'autre, ces changements ont caractérisé le Moyen-Orient tout entier. L'élément le plus original de ces changements est l'animation systématique des objets et des livres, comme si ce n'était que par la représentation de personnages dans diverses activités ou bien comme symboles qu'un objet ou un livre pouvaient acquérir leur valeur et leur prix. Diverses qualités des manuscrits aussi bien que des objets permettent aussi de conclure que le goût qui a créé ces changements ne fut pas un goût princier mais un goût bourgeois des villes et c'est en particulier dans les milieux urbains que se développèrent les mouvements mystiques à affinités sociales dont nous avons vu l'influence sur les images<sup>41</sup>. Par ailleurs les inscriptions et par extension certains cycles d'images indiquent que les objets, sinon les manuscrits, remplissaient non seulement un but utilitaire ou de plaisir personnel, mais aussi toute une série de fonctions dans les relations sociales de l'époque; ils sont comparables à nos propres cartes de vœux divers. L'hypothèse de travail — ce ne peut être une conclusion, sans un grand nombre d'études de détail pour l'étayer — que nous proposons donc serait celle-ci : les changements aux ramifications multiples que nous avons essayé de décrire en partie auraient été le résultat de l'accession de la bourgeoisie des villes du monde musulman — une bourgeoisie non seulement musulmane mais aussi chrétienne - à un niveau de richesse et de pouvoir culturel qui lui permit d'imposer des formes et des sujets nouveaux aux arts du Proche-Orient.

Bien des problèmes restent encore. Comment expliquer le fait que ce n'est qu'au milieu du XII<sup>e</sup> s. que ces changements se produisirent, alors que le développement de la bourgeoisie est bien plus ancien<sup>42</sup>? Quelles sont les origines des images que nous voyons? Pourquoi cette passion pour les thèmes à sujets figuratifs? Quels sont les styles de l'époque? Il faudra à l'occasion revenir sur toutes ces questions, mais en conclusion il n'est peut-être pas inutile de rappeler que c'est aussi dans les villes des Flandres et d'Italie qu'aura lieu la grande révolution des arts qui mènera aux diverses renaissances et que l'art gothique lui-même a un fort caractère urbain. A cet égard le phénomène musulman semble bien appartenir à un phénomène médiéval général et les méthodes valables pour l'Orient peuvent être valables aussi bien pour les arts de l'Occident. Ce qui différencie le fait musulman des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s. de l'Occident contemporain c'est qu'en fin de compte les changements révolutionnaires que nous avons esquissés y avortèrent et n'eurent qu'une influence secondaire sur la grande floraison artistique du XIV<sup>e</sup> s. et des siècles postérieurs.

<sup>41.</sup> Une étude préliminaire sur le goût bourgeois va paraître lors de la publication par A. Hourani et S.M. Stren de la conférence sur la Ville musulmane qui a eu lieu à Oxford en 1965.

<sup>42.</sup> Je pense surtout aux conclusions obtenues par S.D. Goitein par suite de ses études sur les fragments de la Geniza. On en trouvera de nombreux exemples dans ses Studies in Islamic History and Institutions, Leyde, 1966.