MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

ANNALES ISLAMOLOGIQUES

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

AnIsl 40 (2006), p. 107-137

Nadia Ali

Qusayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.

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

9782724711264	*La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l'Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 40*	

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

Nadia ALI

Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau : aspects pratiques de la fabrication d'une image

Cet article a pour objet l'examen d'une peinture murale de l'époque omeyyade provenant de la salle de réception de Quṣayr ʿAmra (730) [1], un bâtiment construit dans la région de la Balqāʾ (actuellement en Jordanie) et attribué à al-Walīd II [2] (qui fut calife de 743 à 744). La fresque représente un personnage trônant au-dessus d'un paysage nilotique. Depuis sa découverte, c'est le problème de son interprétation qui a suscité le plus de discussions. Les études se sont toujours fondées sur le contenu thématique (identification des objets, des personnages et de l'événement représentés) et ont développé deux approches : le plus souvent, ce sont les modèles des traditions artistiques préislamiques (romano-byzantines ou sassanides) qui ont servi à l'identification du thème iconographique [3]. La peinture a donc été rapprochée des représentations d'empereurs byzantins ou sassanides, du Christ Pantocrator ou d'Adam trônant [4], sans que soient précisés les points de ressemblance et de dissemblance. Plus récemment, les sources littéraires arabes ont été mises à contribution dans le but de replacer l'image dans le contexte culturel omeyyade. Le thème a été finalement interprété par G. Fowden comme la représentation du prince al-Walīd II, peint sous les traits d'Adam afin de signifier qu'il était comme Adam un « *ḫalīfat-Allāh* [5] ». Les résultats conflictuels de ces deux approches démontrent les limites de la méthode iconographique et le caractère particulièrement aléatoire des interprétations aussi documentées soient-elles. Les thèmes iconographiques constituent une base peu sûre parce qu'ils ne sont pas clairement identifiables et parce qu'ils sont propices à la surinterprétation. La méthode iconographique se heurte au fait que, dans bien des cas, on se trouve en présence de représentations picturales où plusieurs modèles et plusieurs sources littéraires pourraient s'appliquer avec un droit égal et proposer des identifications légitimes. Dans ces cas, comment déterminer des « principes correcteurs » capables de confirmer les identifications iconographiques proposées ? C'est parce que l'imagination vole mal dans le vide qu'il convient d'adopter une nouvelle approche.

[1] Les études les plus récentes sur ce site sont : Vibert-Guigue, *La peinture omeyyade* et Fowden, *Quṣayr ʿAmra*.

[2] Musil, *Kuṣejr ʿAmra*, p. 149 ; Grabar, *Ceremonial and Art*, p. 256 ; Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 31.

[3] À propos d'une peinture de Quṣayr ʿAmra, représentant une femme au bain identifiée à Vénus, voir par exemple Vibert-Guigue, *La peinture omeyyade*, p. 251.

[4] Blazquez, « Las pinturas helenisticas », p. 158-159 ; Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 30.

[5] Fowden, *Quṣayr ʿAmra*, p. 127 à 174.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 *Annales islamologiques 40—2006*
Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le problème de l'identité culturelle de l'iconographie omeyyade suppose une question préalable à laquelle aucune étude n'a été consacrée : Quels sont les conditions et les procédés de fabrication d'un décor à une époque donnée ? Les travaux sur l'iconographie omeyyade ont ignoré ce domaine parce que les sources textuelles et matérielles sont inexistantes. En effet, on ne sait rien sur l'identité des artisans de Quṣayr ʿAmra, sur la manière dont ils travaillaient et sur les rapports qu'ils entretenaient avec le commanditaire. Il existe cependant d'autres moyens d'investigation. J'ai été sensibilisée aux questions de la fabrication par le séminaire de poétique arabe dirigé par Cl. Audebert [6] et par les travaux portant sur l'oralité [7]. Ces travaux de poétique ont mis en évidence la présence dans les poèmes arabes d'éléments structurants de base et de « formules » (schèmes textuels réutilisables) qui permettent de rendre compte de façon satisfaisante des procédés de fabrication d'un poème. A priori éloignées de nos préoccupations, ces études nous ont pourtant fourni des modèles méthodologiques que nous avons ajustés à notre discipline en les confrontant aux rares travaux en histoire de l'art qui ont adopté une approche formelle et structurelle [8]. Cette méthode présente l'avantage d'attirer l'attention sur les conditions réelles de la fabrication [9].

Nous consacrerons une première partie à « l'occasion formelle », c'est-à-dire la forme architecturale, et la fonction de l'espace décoré envisagées du point de vue de leur impact sur le choix et sur l'organisation des motifs. Dans une seconde partie, nous proposerons une analyse comparative dont l'objectif est double : d'une part mettre en lumière les analogies structurelles entre la peinture omeyyade et les traditions artistiques préislamiques et d'autre part définir la nature et le mode de transmission des modèles préislamiques susceptibles d'avoir joué un rôle dans le processus de création de l'iconographie omeyyade. Enfin, nous présenterons les éléments d'identification contextuelle fournis par les inscriptions découvertes sur le site et le matériel archéologique de l'Arabie préislamique.

L'OCCASION FORMELLE

Pour les artisans peintres, les surfaces de Quṣayr ʿAmra se présentent comme des « tâches » à remplir par des formes adéquates et disponibles et à partir des habitudes pratiques de leur métier. Les principales contraintes qui conditionnent leur travail peuvent être définies par ce qu'O. Pacht appelle « l'occasion formelle », c'est-à-dire la forme architecturale et la fonction de l'espace à décorer [10]. Définir l'occasion formelle de la peinture omeyyade permet d'envisager les circonstances réelles de sa fabrication en postulant l'hypothèse d'un lien structurel entre d'une part le thème iconographique choisi et la fonction de l'espace, et d'autre part, entre la forme de la surface à décorer et le choix des motifs.

[6] Audebert, « Réflexions », nos 5 et 6 p. 17 à 29 ; no 9, p. 5 à 18 ; Le séminaire sur la poétique arabe dirigé par Cl. Audebert se déroule à la MMSH à Aix en Provence.

[7] Zwettler, *The Oral Tradition*; Zumthor, *Introduction*, en particulier p. 116-119.

[8] Bien que les études en histoire de l'art soient dominées depuis E. Panofsky par l'approche iconographique (mise en relation du contenu d'une œuvre et son contexte « culturel »), quelques travaux ont cependant utilisé un traitement morphologique des œuvres d'art particulièrement fructueux : Focillon, *La vie des formes* ; Réau, « L'influence de la forme », p. 85-102 ; Pacht, *Questions de méthode*.

[9] Cette méthode présente également l'avantage de rendre disponible à la comparaison des matériaux aussi différents que la poésie et les arts plastiques.

[10] Pacht, *Questions de méthode*, p. 48 à 52.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les influences de l'architecture sur le décor peint

Forme et fonction du bâtiment principal

Quṣayr ʿAmra est un édifice composé d'une salle tripartite à structure basilicale et de bains proprement dits. La découverte d'hypocaustes et de vasques dans les bains indique que cette structure balnéaire a fonctionné. Il est en revanche plus difficile de déterminer la fonction exacte de la grande salle tripartite accolée (10 m de côté). L'absence de réservoir a exclu l'idée d'une habitation permanente. La proximité des bains a conduit J. Sourdel à identifier la salle à un espace de déshabillage et de repos, l'équivalent de l'apodytérium des bains romains [11]. Mais sa forme basilicale est différente de celle des apodytériums et à notre connaissance, aucune basilique chrétienne n'a été dotée d'un système balnéaire aussi développé. C'est en se fondant sur ces particularités et sur la richesse du décor qu'O. Grabar et J. Sauvaget ont émis l'hypothèse aujourd'hui admise d'une salle de réception, une sorte de *majlis al-lahw* [12]. C'est dans ce lieu que le propriétaire aurait reçu les courtisans, les poètes et les chefs de tribus locaux.

Le problème de la résidence se pose cependant. Où logeaient le propriétaire et sa famille ? G. Fowden a récemment envisagé la possibilité d'une utilisation saisonnière (au moment des saisons humides). D'après lui, l'absence de vestige d'une résidence bâtie et de réservoir nécessaire à la collecte des eaux indique que les utilisateurs logeaient à l'extérieur, peut-être dans des tentes. De plus, la proximité de points d'eau fréquentés par des animaux migrateurs conduit G. Fowden à considérer Quṣayr ʿAmra, non seulement comme un lieu de réception doté de bains, mais comme un pavillon de chasse, *mutaṣayyad* [13].

Forme et fonction particulière de l'espace qui accueille la peinture analysée

L'alcôve ou l'espace du trône

Un renfoncement haut de 4 m et large de 2,46 m est situé au bout de la travée centrale, face à l'entrée. La peinture se trouve sur le mur du fond (sud) de ce petit espace. Sa forme voûtée et sa situation présentent quelques analogies avec les absides ou les alcôves des édifices chrétiens. Dans le cas d'une église, l'abside terminale abrite l'autel et l'officiant, alors qu'à Quṣayr ʿAmra, il s'agirait d'un espace réservé au prince. Dans son analyse sur la fonction du *miḥrāb* à l'époque omeyyade, J. Sauvaget remarque d'abord que le sens originel du mot *miḥrāb* avant d'être la niche de la mosquée qui indique la direction de La Mecque, revêt d'après les lexicographes arabes plusieurs significations : il désignerait une niche arrondie où on plaçait une statue, un endroit surélevé où se conservaient le musc et les aromates et surtout la partie du palais où se tenait le prince [14]. Pour confirmer cette dernière fonction du *miḥrāb*, J. Sauvaget cite deux textes. Le premier, de Dīnawarī, évoque une visite au gouverneur omeyyade d'Irak, Ibn Hubayra en 749-750 :

« Ibn Hobayra avait pris place dans son oratoire, dans le château, le dos appuyé au *miḥrāb*, et le visage tourné vers la cour [15]. »

[11] Sourdel, *La civilisation*, p. 322.
[12] Grabar, *La formation*, p. 206-208 ; Sauvaget, *La mosquée*, p. 124-129.
[13] Fowden, *Quṣayr ʿAmra*, p. 46-52.
[14] Robin, *L'Arabie antique*, p. 152-155 (sur l'origine « sudarabique » ḥimyārite du terme *miḥrāb*). L'auteur remarque que le mot sert dans les inscriptions ḥimyārites à désigner soit un édifice, soit une institution.
[15] Sauvaget, *La mosquée*, p. 147-148, cite Dīnawarī, p. 355.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le second, d'Al-Kindī, relate un événement qui se serait produit dans une mosquée. Nommé au gouvernement d'Égypte, Qurra b. Šarīk arrive *incognito* à Fusṭāṭ avec deux compagnons de route et va tout droit à la mosquée :

« Il fit la prière rituelle près du mur de fond de la *qibla* (…) Puis deux gardiens de la mosquée vinrent et dirent : ceci est l'endroit où siège le gouverneur (*maǧlis*), il ne manque pas pour vous de place ailleurs dans la mosquée [16]. »

J. Sauvaget déduit de ces témoignages et des nombreuses similitudes entre le dispositif des salles d'audiences et de la mosquée que le chef (calife, prince ou gouverneur) devait prendre place devant ou dans l'ouverture d'une niche, qu'il s'agisse d'une alcôve palatine ou d'un *miḥrāb*. De plus, la petite dimension de ces espaces et le soin apporté à leurs décorations suggèrent l'idée d'un espace honorifique réservé à une seule personne [17]. L'alcôve de Quṣayr ʿAmra se caractérise aussi par une dimension réduite et par une concentration des différents matériaux décoratifs (peinture, mosaïque et marbre dont les plaques atteignent 2m de haut sur les parois de l'espace du trône alors qu'elles mesurent seulement 60 cm sur les autres parois). De plus, elle se trouve dans le mur sud, c'est-à-dire orienté en direction de La Mecque. Cela renforce, d'une part, le rapprochement entre abside palatine et *miḥrāb*. Et s'explique, d'autre part, par le fait que les bâtiments civils omeyyades étaient souvent orientés dans le même sens que les mosquées.

Relation entre la fonction honorifique de l'espace et le décor peint

Les relations entre la fonction des espaces et leurs décors ont été largement établies dans le domaine de l'architecture et de la peinture romaine de la fin de l'Antiquité. Ces travaux ont montré deux choses : premièrement, les parties importantes ou honorifiques d'un bâtiment étaient en général beaucoup plus décorées que les lieux utilitaires ou de circulation. Deuxièmement, dans certains cas, le décor pouvait faire allusion à la fonction précise d'un lieu. Par exemple, les thermes ou les fontaines sont en général décorés de thèmes mythologiques en rapport avec l'eau. Les décors des salles de banquet représentent souvent les maîtres des lieux banquetants ou les mets servis aux convives [18]. Dans le cas de Quṣayr ʿAmra, les peintures des bains montrent des femmes nues au bain. On peut donc envisager la possibilité d'une étroite relation entre la fonction honorifique de l'alcôve et son décor. Ne pourrait-on pas prévoir une iconographie triomphale ou au moins à l'avantage du propriétaire? De même que si le décor illustre l'activité principale qui se tenait dans ce lieu, la représentation d'un personnage trônant ne serait-elle pas prévisible ?

Cette relation hypothétique peut-être discutée si on la met à l'épreuve d'une comparaison avec les parties identifiées à des espaces du trône dans les autres bâtiments omeyyades. Pour valider l'hypothèse, il aurait fallu trouver des récurrences dans les formes architecturales et les décors et prouver que ce décor leur est spécifique et ne peut se retrouver dans d'autres pièces. Or, aucune de ces conditions n'est remplie. En effet, les espaces dits du trône des résidences de Mšattā, Ḫirbat al-Mafǧar et Qaṣr al-Ḥayr al-ġarbī ont non seulement des configurations architecturales différentes d'un site à l'autre

[16] Sauvaget, *La mosquée*, p. 148 cite Kindī p. 62.
[17] *Ibid.*, p. 148-149.
[18] Moormann, (ed.), *Functional and Spatial Analysis*.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

mais, qui plus est, leurs décors varient considérablement. Enfin, si le décor type d'un espace du trône peut être assimilé à l'image d'un chef (calife ou prince) trônant ou triomphant, alors force est de constater que cette iconographie apparaît dans d'autres parties comme les façades et qu'il n'est donc pas spécifique des espaces dits du trône. S'il n'est possible de trouver que des connexions fragiles entre la fonction du lieu et son décor, l'impact de la forme architecturale sur le choix et l'organisation des motifs est en revanche plus mesurable.

Relation entre la forme architecturale et l'organisation de la surface peinte

Technique choisie et composition de l'atelier

Comme l'ensemble des parois du site, la surface murale de l'alcôve est recouverte de peintures. La technique utilisée est celle de la fresque [19]. Pourquoi est-ce ce médium qui a été choisi alors qu'il avait été supplanté par l'art de la mosaïque et qu'il n'était plus en vogue à la veille de l'islam ? Les seuls à avoir maintenu une tradition picturale qui nous soit parvenue sont les Coptes d'Égypte [20]. Si on se limite à la région du Bilād al-Šām, les vestiges peints remontent aux peintures découvertes dans les nécropoles romaines et parthes (Palmyre, Doura Europos, et les tombeaux peints de Jordanie) [21].

La peinture murale nécessite un travail d'équipe. Les travaux sur les peintures de la fin de l'Antiquité nous apprennent que l'équipe était constituée d'au moins trois agents indispensables : il s'agit d'abord du plâtrier qui posait une ou deux couches d'enduit afin de lisser la surface et de laisser une couche d'enduit humide au peintre. En ce qui concerne ces peintres, les historiens de l'art ont souvent eu tendance à chercher à isoler tel peintre ayant tel style. On a ainsi distingué à Quṣayr ʿAmra un peintre pour la grande salle et un peintre pour les bains. Cette distinction, fondée sur les différences stylistiques, ne paraît pas convaincante car un atelier était composé de peintres aux compétences diverses. Par ailleurs, les sources historiques et notamment l'Édit de Dioclétien (301) nous apprennent qu'il existait deux types de peintres : le *pictor parietarius* chargé des parois, c'est-à-dire du fond et des éléments architecturaux ou végétaux et le *pictor imaginarius* chargé de peindre les figures et les animaux. Ce dernier aurait eu, contrairement au peintre de paroi, les capacités de représenter des éléments secondaires nécessaires à sa composition figurée. Le relief de Sens (Gaule, IIe siècle) est à ce sujet très instructif car il représente des peintres au travail. On y retrouve le plâtrier, le peintre de paroi, un assistant et vraisemblablement un peintre de figure consultant une sorte de catalogue [22].

Toujours d'après l'Édit de Dioclétien, le peintre de figures était payé deux fois plus que le peintre de paroi [23]. Dans les décors des résidences romaines et des tombeaux de la fin de l'Antiquité, il a été possible d'établir un lien net entre d'une part le nombre de figures et l'importance d'un espace, et d'autre part entre le nombre de figures et la richesse du propriétaire [24]. Ainsi, un des moyens de

[19] Bien qu'aucune analyse chimique ne soit venue le confirmer, tous s'accordent sur le fait que ces peintures murales sont des fresques. Creswell, *Early Muslim Architecture*, p. 396 ; Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 29 ; Fowden, *Quṣayr ʿAmra*, p. 58.

[20] Rutschowscaya, *La peinture copte*.

[21] Barbet, *Les peintures*.

[22] Ling, *Roman Painting*, p. 215 et fig 234.

[23] Graser, « The Edict », p. 338. L'édit est cité par les spécialistes de la peinture murale : Ling, *Roman Painting*, p. 213, 215 et 217. Andersen « Pompeian Painting », p. 113 et Barbet/Allag, *Techniques*, p. 1027 et 1042.

[24] Ling, *Roman Painting*, p. 204 et Barbet, *La peinture murale*, p. 275 et 276.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« faire riche » avec un matériau peu coûteux était de représenter des scènes figuratives. La présence dominante de représentations figurées à Quṣayr ʿAmra a depuis toujours étonné les islamisants du fait de l'interdiction des images anthropomorphiques. Cette interdiction est fondée sur certains versets du Coran [25] et sur des traditions [26] qui condamnent la fabrication des images figurées à des fins d'adoration. Pour expliquer cette abondance figurative, les islamisants ont eu recours à deux hypothèses : certains ont justifié ces représentations anthropomorphiques par le fait que l'art omeyyade était dans ses balbutiements et qu'il était donc encore dépendant des traditions artistiques particulièrement iconophiles des régions conquises par l'islam [27]. Plus récemment, certains ont envisagé la possibilité que les traditions concernant l'interdiction des représentations humaines n'aient pas encore été clairement codifiées et ancrées dans les mentalités au moment de la construction des résidences omeyyades [28]. Ces deux hypothèses paraissent légitimes, mais il est possible d'envisager cette abondance figurative d'un point de vue beaucoup plus pratique. En considérant les informations de l'Édit de Dioclétien, on peut se demander si elle ne pourrait pas aussi s'expliquer par la présence quasi exclusive de peintres de figures sur le chantier omeyyade et par une volonté de « faire riche ». De même qu'on pourrait envisager les mosaïques aux motifs architecturaux de la mosquée de Damas comme le résultat d'un travail réalisé par un peintre de paroi spécialisé dans les représentations architecturales.

Les étapes du travail

La technique de la fresque nécessite une collaboration entre le peintre et le plâtrier. Le peintre doit se tenir prêt à intervenir à chaque fois que le plâtrier est en mesure de lui laisser une surface lisse et un enduit humide permettant ainsi d'emprisonner les pigments de couleurs. Le peintre dispose d'environ une heure avant que l'enduit ne sèche [29]. Cela implique deux choses: une exécution rapide du décor (cette nécessité de travailler vite aura pour conséquence, comme nous le montrerons plus loin, l'utilisation de formules iconographiques types) et surtout un décor planifié et accepté avant la réalisation. On peut imaginer que le peintre montrait au commanditaire des esquisses préliminaires pour chaque surface. Sur la réalisation, on sait peu de choses. Les travaux sur la peinture romaine ont montré que les peintres utilisaient des tracés préparatoires incisés ou peints. Mais ces tracés n'ont pas été mis en évidence à Quṣayr ʿAmra. En revanche, la planification du décor est encore perceptible aujourd'hui. Pour gérer les contraintes des formes architecturales, les peintres avaient recours au découpage de la surface qui permettait de transformer toute surface en formes géométriques malléables et de remplir toute la surface. Dans notre peinture, les traces de ce découpage sont encore visibles sous la forme de cadres qui structurent la surface peinte. Ce découpage par les cadres peut être considéré comme un véritable élément structurant, d'abord parce qu'il permet d'organiser la surface et, d'autre part, parce que ces cadres vont largement conditionner le choix des motifs contenus. Nous allons commencer par tenter de définir la nature du découpage opéré et ce qui l'a motivée.

[25] Coran, V, 90 et VI, 74.
[26] Paret, « Die Entstehungszeit », p. 158-181.
[27] Gonzalès, « Approche esthétique », p. 69-70.
[28] Van Reenen, « Das Bilderverbot ».
[29] Ling, *Roman Painting*, p. 198-204 ; Barbet, *La peinture murale*, p.113-128.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Adhérence du découpage à la forme architecturale

Le mur du fond de l'alcôve était recouvert jusqu'à mi-hauteur (environ 2m) de plaques de marbre aujourd'hui disparues, mais dont quelques fragments blancs veinés de gris sont encore visibles au musée de la Citadelle de ʿAmmān. Il restait donc au peintre une surface en forme d'hémicycle haute de 2 m et large de 2,46 m.

Le découpage de la paroi

La surface peinte est divisée en trois parties (fig. 1) : deux registres juxtaposés et une frise englobant les deux registres. Le registre supérieur occupe les trois quarts de l'espace soit environ 1,60 m de haut. Il a la forme d'un demi-cercle. Le registre inférieur a la forme d'un bandeau rectangulaire long de 2,46 m et haut de 40 cm. Enfin, une frise est installée dans un bandeau arqué large de 20 cm.

L'ensemble de la composition est cerné d'un cadre noir semi-circulaire doublé d'une frise arquée. On note ici une adhérence du cadre à la forme voûtée de la surface. Cette adhérence n'est pas un cas isolé à Quṣayr ʿAmra où les cadres ont tous une forme qui a été conditionnée par la nature architecturale. À titre d'exemple, les cadres circulaires de la coupole du caldarium, triangulaires pour les écoinçons ou rectangulaires pour les parois rectilignes. On peut poser comme première règle de la décoration : l'adhérence du cadre à l'architecture.

Un découpage conditionné par la nature architecturale et la tradition

L'organisation de la surface que nous venons d'évoquer a été conditionnée par la nature architecturale de la surface, mais aussi par la manière dont les artisans agencent le décor peint d'une alcôve avant l'islam. Le matériel archéologique préislamique de la région en fournit quelques exemples. La structure architecturale des tombeaux romains de Jordanie (IIe-IVe siècles) présente des hypogées constituées d'alcôves (espace en retrait mais accessible, couvert d'une voûte et abritant plusieurs tombes) ou d'arcosolia (dans les hypogées, niche en arc abritant une tombe et une seule). La manière dont ces espaces étaient décorés peut être comparée à l'organisation du décor de l'alcôve omeyyade. C'est notamment le cas du tombeau de Marwa où le mur peint de l'alcôve est divisé en deux registres, un registre principal en forme d'hémicycle et un registre inférieur en forme de bandeau. Les deux registres sont englobés par un cadre très épais et une frise végétale [30]. Dans le tombeau de Bait Ras, le mur du fond de l'arcosolium est divisé en deux registres (hémicycle et bandeau) et une frise décorative orne le pourtour de l'entrée de l'arcosolium donnant l'impression d'englober les deux registres [31].

Plus proches dans le temps de la fresque omeyyade, les peintures coptes qui ornent les petites alcôves du monastère de Baouit en Égypte (VIe-VIIe siècles) présentent également des analogies dans le découpage. On retrouve sur la peinture conservée au Musée copte du Vieux-Caire (fig. 2) une division en deux registres juxtaposés formés d'un hémicycle en haut et d'un bandeau en bas. La façade de l'alcôve est occupée par deux frises qui englobent les deux registres : une frise végétale doublée d'une

[30] Barbet, *Les peintures des nécropoles*, fig. 318.

[31] *Ibid.*, p. 229-243 et pl. 114.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

frise de médaillons. Cette structure se retrouve sur d'autres décors d'alcôves coptes [32], mais aussi dans les absides des églises byzantines [33].

Il ressort que le découpage opéré à Quṣayr ʿAmra a été conditionné par la forme architecturale et par la manière traditionnelle de structurer le décor d'une alcôve. Il s'agit maintenant de déterminer si les trois cadres formés par le découpage (hémicycle, bandeau allongé et bandeau arqué étroit) ont dicté leur loi au choix et à l'organisation des motifs. En d'autres termes, est-ce que la survivance d'un canevas implique la survivance des motifs qui lui sont attachés ?

La tyrannie des cadres sur le contenu

Dans un article sur l'influence de la forme sur l'iconographie, L. Reau a montré que la forme du cadre [34] dans l'art antique et médiéval commandait très souvent le choix des sujets et leur organisation. Il insiste particulièrement sur le fait que dans les décors étroitement liés à l'architecture comme la peinture murale, « la loi du cadre » exerçait sur les artisans la plus grande force de contrainte ou de suggestion. Bon nombre d'aspects formels ou iconographiques de l'art médiéval s'expliquent par les exigences du cadre à remplir. Il donne l'exemple des anges, si nombreux dans les cathédrales anglaises du XIII^e^ siècle. Les historiens de l'art ont tenté d'expliquer leur présence par des arguments théologiques ou mystiques issus de sources textuelles très savantes. D'autres ont proposé des jeux de mots fantaisistes sur *angels et Angles*. Alors qu'en s'attachant aux formes, L. Réau remarque que les ailes des anges étaient très commodes pour meubler les écoinçons triangulaires des nombreuses arcades des cathédrales médiévales [35]. Cette approche strictement formelle n'a jamais été adoptée dans les travaux sur les arts figuratifs omeyyades. Pour déterminer l'impact des cadres sur le choix des motifs, nous procéderons ainsi : d'abord, il s'agit d'examiner froidement les rapports formels entre le cadre et son contenu. Ensuite, pour évaluer la prévisibilité de ces contenus, nous devrons recourir aux modèles issus des traditions préislamiques et relever les motifs les plus fréquemment contenus dans chaque type de cadre.

Le cadre en hémicycle du registre central

Ce cadre en forme de demi-cercle qui adhère à l'alcôve impose du point de vue de son format deux contraintes : d'abord, le *decrescendo* de la taille des figures depuis le centre jusqu'aux extrémités. Cette diminution des figures latérales rehausse l'importance de la figure centrale et entraîne non seulement une composition axiale, mais aussi des différences de taille ou d'attitude des figures latérales qu'il faut alors représenter à des niveaux variables : plus petites, assises, ou à genoux.

Cette composition axiale souvent formée de trois figures et caractérisée par le *decrescendo* des tailles est d'ailleurs illustrée sur de nombreux exemples de peintures murales préislamiques où le format en hémicycle est aussi une contrainte. Prenons l'exemple du registre principal de la peinture

[32] Les alcôves peintes de Baouit et les alcôves du monastère de Saint-Jérémie à Saqqara conservées au Musée copte du Caire, n^os^ 7984, 7989,7987.

[33] Dorigo, *Late Roman Painting*, fig. 84, 8, 25, 27, 33.

[34] Cette enquête sur les cadres m'a été suggérée par Cl. Audebert, qui avait remarqué dans la poésie arabe le rôle des éléments structurants de base qui permettent de définir l'armature d'un poème et qui par ailleurs impliquent des attentes au niveau du contenu.

[35] Réau, « Influence de la forme », p. 89-90.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

d'alcôve de Baouit (fig. 2). Le Christ trônant au centre est flanqué de deux archanges de taille plus réduite et à genoux. Le décor des absides byzantines offre un type de composition similaire. Considérons, par ailleurs, non plus les décors monumentaux, mais de petits objets de forme circulaire comme certains plats sassanides (fig. 3) ou comme le Missorium de Théodose (fig. 4). Dans ce dernier cas, le décor du plat est divisé en deux registres et le registre principal du dessus a également la forme d'un hémicycle. On y retrouve une composition axiale avec une figure centrale trônante et deux figures latérales assises. Sur le plat sassanide, les figures latérales sont de taille plus réduite (fig. 3). Le point commun entre ces différents exemples est une situation formelle comparable (hémicycle) qui entraîne une composition intérieure assez proche.

Il n'est pas étonnant de trouver dans le registre principal de notre peinture omeyyade d'abord, une composition axiale symétrique faite de trois figures et le *decrescendo* attendu des tailles des deux figures latérales. En effet, la peinture montre un personnage trônant au centre représenté de manière frontale flanqué de deux acolytes debout et de tailles plus réduites. Ces acolytes ont le dos légèrement courbé et le visage tourné vers la figure centrale. La forme légèrement courbée illustre l'idée de motif dont la silhouette est imbriquée ou ajustée au format demi circulaire du registre.

Un autre indice de cette imbrication se manifeste dans la représentation de l'arc sous lequel est installé le personnage trônant. Cet arc est composé de deux colonnes à spirales surmontées de deux chapiteaux corinthiens. Les deux colonnes soutiennent un arc en plein cintre dont la face a été peinte en bleue. L'arc, de forme cintrée, s'ajuste particulièrement bien au format de l'hémicycle. De plus, il permet un autre découpage du registre en laissant comme surface à remplir l'intérieur de l'arc occupé par le trône, l'extérieur de l'arc occupé sur les côtés par les deux acolytes et deux petites surfaces au-dessus entre le linteau et la frise supérieure. Ces deux surfaces en forme d'écoinçons sont occupées par deux oiseaux dont la silhouette en forme de triangle posé sur sa pointe s'adapte à l'écoinçon. Il en ressort que c'est l'arc qui comme « sous-structure » organise la disposition des principales figures de ce registre et que la forme et la disposition de ces figures sont dictées par non seulement le format du registre, mais aussi par le redécoupage opéré par l'arc. Le rapport entre le format du cadre et le contenu n'est pas un cas isolé à Quṣayr ʿAmra. Les motifs ou figures qui ornent les intrados, les lunettes, les écoinçons montrent clairement une adhérence de leur forme aux cadres qui les cernent.

Le bandeau allongé du registre inférieur

Le registre inférieur est occupé par un bandeau rectangulaire allongé et étroit qui occupe toute la partie inférieure de la peinture. Ce format impose un alignement en longueur de la composition.

De quelle manière sont occupés les bandeaux étroits et allongés dans les traditions artistiques préislamiques ?

Les exemples déjà cités des alcôves notamment coptes (fig. 2) présentent un registre inférieur en forme de bandeau, mais beaucoup plus large que celui de la peinture omeyyade. Il faut donc chercher ailleurs des bandeaux aux formats comparables. Les mosaïques romaines et byzantines offrent sur ce point un grand nombre de spécimens. Ces bandeaux étaient utilisés dans les pavements pour décorer des surfaces particulières telles que les encadrements et les bordures, les tapis de seuil ou les entre-colonnements. À la fin de l'Antiquité, ces bandeaux sont particulièrement employés comme structure

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

de remplissage dans les compositions très morcelées. Dans tous les catalogues et répertoires sur l'art des mosaïques à la fin de l'Antiquité que nous avons consultés, c'est le thème du paysage nilotique qui apparaît comme le motif privilégié des bandeaux étroits dans les mosaïques tant en Afrique du Nord (Leptis Magna et Zliten) qu'au Proche-Orient. Il connaît un succès particulièrement notable en Jordanie dès le VI^e siècle où le morcellement des compositions a souvent favorisé le recours au bandeau nilotique.

Le paysage nilotique type se caractérise par une étendue d'eau, un navire occupé par des *putti*, une flore et une faune marine. La disposition de ces éléments s'adapte bien au bandeau étroit. Cette occupation des bandeaux par des paysages nilotiques est très ancienne. Outre l'origine égyptienne du motif, on peut signaler un prototype romain provenant des peintures d'Herculanum (II^e siècle) où le paysage nilotique est déjà installé dans un bandeau étroit. Pour les mosaïques du Proche-Orient, on peut citer, à titre d'exemple, les mosaïques des églises de Cyrénaïque, notamment Qasr al-Libya (539), et, en Jordanie, al-Haditha, Kafr Kama, Tell Hawash, Khirbat al-Mukhayyet et Umnir al-Qubliye [36]. Le paysage nilotique a également la forme d'un bandeau dans une fresque byzantine découverte à Chypre, plus exactement dans la citerne de Salamine (VI^e siècle) [37]. Enfin, les bandeaux nilotiques sont aussi utilisés chez les Coptes où ils sont sculptés sur le bois ou l'ivoire comme le montre le diptyque de Murano (fig. 5).

Il n'est donc pas si surprenant du point de vue formel de retrouver un paysage nilotique sous le personnage trônant de Quṣayr ʿAmra. Ce paysage est composé d'une étendue d'eau poissonneuse. Dans la partie centrale, sous le trône, se trouve une embarcation cintrée avec à bord cinq personnages nus. L'un d'entre eux est penché vers l'eau et semble tenir quelque chose: un filet ou un personnage. À droite, on distingue à peine une sorte de monstre marin, crocodile ou Kétos avec un oiseau posé sur son dos. Cette partie très endommagée ne permet pas une description développée. L'important ici était de noter la forte prévisibilité du contenu dès qu'on s'attache aux circonstances formelles et d'apporter ainsi une preuve supplémentaire de la tyrannie des cadres sur les choix iconographiques omeyyades.

La frise arquée

La frise qui cerne les deux registres a la forme d'un bandeau étroit et arqué qui se prête mal au développement de scène composée.

Dans la plupart des traditions préislamiques, les bandeaux arqués et étroits sont occupés par un motif géométrique ou végétal. D'ailleurs, d'autres exemples de bandeaux arqués se trouvent à Quṣayr ʿAmra (dans les bains) et sont effectivement ornés de frises végétales. Dans le cas de l'alcôve de Baouit, ce bandeau arqué se trouve sur le pourtour de l'alcôve et se compose d'une frise végétale et d'une frise de douze médaillons ornés des bustes des apôtres (fig. 2).

[36] Balty, *Les mosaïques antiques*, p. 245-254 et pl. XLIV. [37] Sacopoulo, «La fresque chrétienne», p. 61-83.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

À Quṣayr ʿAmra, le bandeau arqué est cerné de deux traits noirs. À l'intérieur de ce bandeau à fond clair est disposée une vingtaine de perdrix. Installées en deux files indiennes symétriques, elles se rejoignent au sommet de l'arc. Si une composition en frise est attendue dans un bandeau arqué et étroit, en revanche le motif de la perdrix est surprenant du point de vue des traditions picturales préislamiques. Nous verrons plus loin qu'il est le résultat d'une contamination de modèles.

Rapport entre les trois composantes de la peinture : trône/paysage nilotique/perdrix

Une fois l'organisation du décor et son contenu exposés, il s'agit maintenant d'examiner les rapports formels entre les trois composantes. L'objectif est de déterminer si cette peinture est une composition unifiée ou morcelée. La réponse à cette question aura de fortes implications dans la définition du processus de création. L'insuffisance du langage se fait sentir ici de la manière la plus flagrante. Une composition est dite unifiée lorsque toutes les parties sont traitées par rapport à l'ensemble, que chaque composante particulière est perçue comme indispensable à l'ensemble et qu'elles indiquent ce qui les rattache les unes aux autres. Dans notre cas, l'impression d'une composition unifiée est provoquée par le cadre, le bandeau qui cerne les deux registres. Ces derniers indices sont d'ordre structurel et ne proviennent pas du contenu figuratif. Il est difficile de définir la nature du rapport entre les trois composantes parce que les artisans ont utilisé pour chacune d'elle un traitement indépendant. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le traitement de l'espace. Le registre central est traité selon le mode de la frontalité et de la symétrie. L'arc n'introduit pas forcément une impression de profondeur. Le registre inférieur montre un paysage nilotique traité de manière panoramique. Enfin, les perdrix sont disposées selon un mode purement décoratif. La composition de l'ensemble, bien qu'unifiée par des éléments structurels apparaît tout de même morcelée et se présente comme un agencement de « blocs [38] » indépendants qui s'imbriquent et qui ont permis le remplissage de la surface par des formes adéquates et sûrement disponibles dans les répertoires des artisans.

Bilan de l'examen de l'occasion formelle

1. L'examen entre la forme architecturale et le découpage a montré que l'architecture dicte sa loi au découpage et que ce découpage est le résultat d'une tradition picturale en cours avant l'islam.

2. L'analyse du rapport entre le format des cadres et leurs contenus a montré que le cadre commande souvent le choix et l'organisation des motifs. Les contenus du registre principal et du registre inférieur se sont avérés particulièrement prévisibles.

3. L'examen du rapport entre les trois registres a montré que la composition était morcelée et que l'agencement avait été réalisé de manière artificielle. Ce caractère morcelé indique que les artisans ont vraisemblablement travaillé à partir non pas de modèle comprenant des compositions d'ensemble figées, mais à partir de « formules minimales ». Si ce point est démontré, cela impliquerait des possibilités de

[38] Expression empruntée à Cl. Audebert qui l'utilise pour définir des formes de discours délimitées par des marques. Audebert, « Réflexions », n^os 5 et 6, p. 23.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

variation dans l'agencement et surtout l'idée non pas d'une imitation ou d'une reproduction servile d'un modèle, mais une réelle stratégie. C'est par ce biais que nous pourrons montrer la spécificité du décor omeyyade et la pertinence du terme programme. Pour y parvenir, nous allons mener une analyse comparative entre la peinture omeyyade et les modèles préislamiques susceptibles de l'avoir inspirée.

ANALYSE COMPARATIVE

L'objectif principal de cette analyse comparative n'est pas de déterminer l'origine historique ou géographique des motifs, ni de calquer sur la peinture omeyyade les significations préexistantes propres aux modèles. Il s'agit plutôt d'identifier le processus qui a donné naissance à des œuvres comparables, mais finalement distinctes. Pour définir ce processus de création, nous essaierons de cerner la silhouette du schéma type utilisé à partir des éléments fixes observés (ce qui ne varie pas ou peu) et de situer les niveaux de variations possibles. Il s'agira ensuite de s'interroger sur ce qui a motivé les variations.

Présentation et pertinence du matériel choisi

Pour mener une analyse comparative entre la peinture omeyyade et les modèles susceptibles de l'avoir inspirée, nous avons sélectionné six spécimens situés dans une fourchette chronologique allant de la fin du IVe siècle jusqu'à la fin du VIIe siècle et issus des traditions artistiques des régions conquises par l'islam (Égypte, Syrie, Perse). Ces spécimens ont également été choisis parce que comme nous allons le voir, ils présentent de nombreuses analogies iconographiques, structurelles et thématiques avec la peinture de Quṣayr ʿAmra. Les six spécimens sont :

1. Le missorium de Théodose (fig. 4) : plat en argent d'un diamètre de 74 cm et datant de 388. Il aurait été fabriqué à Constantinople ou à Thessalonique à l'occasion de l'anniversaire de l'empereur byzantin Théodose. Il représente l'empereur flanqué de deux princes [39] ;

2. Le diptyque de Murano (fig. 5) : plaque d'ivoire sculptée en Égypte par des artisans coptes à la fin du IVe siècle. Cet objet qui pouvait servir de décor amovible dans des églises représente le Christ trônant et des scènes des miracles [40] ;

3. Le diptyque du consul Clementius (fig. 6) : plaque d'ivoire sculptée datant de 513 et qui aurait été fabriquée en Égypte ou en Syrie. Elle représente le consul Clementius trônant [41] ;

4. La mosaïque d'Adam à Ḥūarte (fig. 7) : mosaïque découverte dans l'église de l'Archange-Michel dans le village de Ḥūarte au nord d'Apamée en Syrie. Ce pavement de mosaïque daté entre le Ve et le VIe siècles se trouve devant le seuil du sanctuaire de l'église, face à l'entrée. Il représente Adam trônant [42] ;

[39] Weitzmann, *Age of Spirituality*, p. 74-76.
[40] *Ibid.*, p. 402-403.
[41] *Ibid.*, p. 48-50.
[42] Canivet, *Ḥūarte*, plan X.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

5. La peinture copte de Baouit en Égypte (fig. 2) : datée du VI^e^-VII^e^ siècle, elle ornait l'une des nombreuses alcôves d'une des églises du site. Elle mesure environ 1 m de haut sur 1 m de large et représente le thème de l'Ascension avec le Christ trônant [43] ;

6. Le plat sassanide découvert à Qazwin (fig. 3) : daté du VI^e^-VII^e^ siècle, ce plat en argent représente l'empereur sassanide Khoroès II trônant [44].

Avant de commencer l'analyse comparative, quelques justifications s'imposent à propos de ce choix. L'utilisation de ce matériel se justifie dans la mesure où de nombreuses études ont montré que les traditions artistiques des régions conquises par l'islam avaient fourni aux Omeyyades des artisans et un vocabulaire de formes et de motifs. C'est notamment le cas de l'Égypte. Sa production artistique est d'ailleurs importante pour notre sujet et ce à plus d'un titre. C'est d'abord la seule région qui nous ait fourni des vestiges de peintures murales ou sur bois situés entre le VI^e^ et le VII^e^ siècles. Contrairement à la Syrie-Jordanie, l'Égypte avait maintenu une tradition picturale. Par ailleurs, les sources historiques et notamment les *papyrii* d'Aphrodito signalent la présence d'artisans coptes sur les grands chantiers omeyyades de Damas et Jérusalem [45]. Par ailleurs, l'intrusion dans ce matériel de techniques décoratives différentes de la peinture murale est défendable pour plusieurs raisons. En ce qui concerne la mosaïque, on sait qu'elle était la technique décorative la plus en vogue à la veille de l'avènement de l'islam au Proche-Orient. Elle constituait l'essentiel du paysage visuel et pouvait être vue par les artisans et par le commanditaire. Par ailleurs, bien que pratiquant une technique différente, les peintres collaboraient étroitement avec les mosaïstes. Ce sont eux qui réalisaient le dessin de la mosaïque avant son exécution [46]. Pour les autres spécimens choisis, le recours à quatre objets classés généralement dans la catégorie « arts mineurs » est défendable d'abord parce qu'ils ont en majorité été produits dans les régions conquises par l'islam, surtout l'Égypte, la Syrie et la Perse. Ensuite, ces objets précieux étaient transportables et ont donc pu jouer un rôle dans la transmission des motifs d'abord entre les différentes traditions artistiques préislamiques (copte, byzantine ou sassanide) et ensuite entre ces traditions et l'art omeyyade. Enfin, un dernier critère a motivé le choix de ces six documents : ils sont représentatifs de l'iconographie du pouvoir qu'il soit divin ou séculier à la veille de l'islam, dans la mesure où pour chaque document, il est possible de constituer des séries. C'est le cas par exemple, des nombreuses peintures coptes qui représentent le Christ ou la Vierge trônant [47], de la série des diptyques consulaires dont l'art de la fin de l'Antiquité a fourni un nombre considérable [48], et de la série des plats en argent sassanides [49].

[43] Bourguet, *L'art copte*, p. 44-45.
[44] Harper, « Thrones and Enthronement », p. 50, 58.
[45] Bell, *Greek Papyrii* IV, p.75-76.
[46] Bruneau, « Les mosaïstes antiques », p. 260-272.
[47] De nombreuses alcôves peintes exposées au Musée copte du Caire reproduisent un type iconographique très comparable à celui de Baouit. Ce type est également présent sur certaines sculptures coptes représentant la Vierge trônant : voir à ce sujet, les niches peintes conservées au Musée copte du Caire et provenant du monastère de Saint-Jérémie à Saqqara, n^os^ 7984, 7987, 7989.
[48] Delbrueck, *Die consulardiptychen*, pl. 35 et 62. Weitzmann, *Age of Spirituality*, p. 31, 50, 55.
[49] Harper, « Thrones and Enthronement », pl. II, V.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Comparaison

Dans la comparaison, le point de départ privilégié sera le registre central de Quṣayr ʿAmra. Ce registre est occupé par ce que nous appellerons une formule. Une formule se définit grossièrement par un schéma type réutilisable. La formule se distingue de l'archétype ou du prototype, car elle n'implique pas l'idée d'une version unique, fixée et originale qui aurait dégénéré, mais plutôt l'idée d'un schéma sommaire et suffisamment fluide pour permettre des variations. Le personnage trônant sous un arc et flanqué d'acolytes pourrait être un exemple de formule. Pour chaque spécimen, nous attacherons une attention particulière au traitement de la formule en notant :

1. Les occurrences de la formule du personnage trônant flanqué d'acolytes ;

2. La situation de cette formule, c'est-à-dire le nombre de registres et la situation de la formule par rapport aux autres registres (quand il y en a) ;

3. Les composantes de la formule, c'est-à-dire personnage trônant (gestuelle et attributs), les acolytes (nombre et position, gestuelle, attribut) et la présence ou pas de structure architecturale ;

4. Les thèmes ou les motifs auxquels cette formule centrale est agencée ;

5. Les significations attribuées à ces spécimens.

Occurrence de la formule du personnage central flanqué d'acolytes

On retrouve un personnage en position centrale et flanqué d'acolytes dans cinq spécimens sur six. Seule la mosaïque de Ḥūarte représente Adam sans acolytes, mais flanqué de deux cyprès (fig. 7).

Situation de la formule

La formule occupe le registre principal de toutes les compositions. Sur le Missorium de Théodose (fig. 4) la composition est divisée en deux registres de tailles inégales, le registre supérieur occupant les trois quarts de la composition. La formule se trouve dans ce registre principal. Sur le dyptique de Murano (fig. 5), la composition très morcelée est dominée par une partie centrale en forme de rectangle à la verticale, cernée dans sa partie supérieure et inférieure de deux bandeaux allongés, tandis que les côtés latéraux sont occupés chacun par deux petits tableaux. C'est dans la partie centrale qu'est installée la formule du personnage trônant flanqué d'acolytes. Le diptyque du consul Clementius (fig. 6) est, lui, divisé en trois registres et c'est dans le registre central que se trouve le personnage trônant flanqué d'acolytes. La peinture de Baouit (fig. 2) est divisée en deux registres englobés par une frise. C'est dans le registre supérieur en forme d'hémicycle que se trouve la formule. Enfin le plat de Qazwin (fig. 3) n'est pas divisé par des registres. Elle occupe donc tout le plat.

Il en ressort que dans nos spécimens, lorsque la composition est divisée en trois registres ou plus, la formule occupe la position centrale. Lorsque la composition est divisée en deux registres, elle occupe le registre supérieur comme c'est le cas à Quṣayr ʿAmra (fig. 1). Par ailleurs, on peut noter que sur le plat de Qazwin, elle peut occuper à elle seule l'espace disponible.

Les composantes de la formule centrale

Dans ses composantes, la formule comporte des éléments fixes et de nombreuses variations qu'il importe de relever afin de dresser le portrait-robot du schéma type utilisé.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Le personnage trônant (cadre, gestuelle, attribut, vêture)

Le cadre architectural varie d'un spécimen à l'autre. L'arc observé dans la peinture omeyyade n'apparaît que sur les objets tels que le Missorium de Théodose (fig. 4), le diptyque de Murano (fig. 5), le diptyque du consul Clementius (fig. 6) et le plat de Qazwin (fig. 3). Sur ces exemples, sa forme est différente de celle observée sur la peinture omeyyade. L'arc du Missorium de Théodose se compose d'un linteau arqué supporté par quatre colonnes. Sur les diptyques de Murano et du consul Clementius, les colonnes sont à peines visibles, on distingue cependant les chapiteaux qui supportent un cartouche inscrit sur le diptyque du consul et un arc voûté sur le diptyque de Murano. L'arc du plat de Qazwin est fort différent et consiste en deux larges montants décorés de médaillons, et un sommet décoré de merlons et d'un croissant de lune. La forme de l'arc varie, mais sa fonction également. Alors qu'il comprend les acolytes sur les diptyques et le Missorium de Théodose, il les exclut dans le plat sassanide comme à Quṣayr ʿAmra.

Le personnage central est assis sur un trône sur tous les spécimens, sauf sur celui de Qazwin où il semble debout devant son trône. La forme du trône change d'un modèle à l'autre. À Quṣayr ʿAmra, le trône se caractérise par deux montants décorés de pierres précieuses, un dossier arqué, un marchepied et un coussin débordant. Ce coussin débordant est présent sur tous les spécimens à l'exception du plat de Qazwin où le trône est composé d'un lit où sont posées plusieurs épaisseurs. Ce trône sassanide n'est pourvu ni de marchepied, ni de montant décoré de pierres précieuses. Ce sont plutôt les modèles byzantins et surtout coptes qui fournissent le plus d'analogies avec le trône de notre peinture. Bien que sa forme varie, le marchepied se retrouve sur la peinture de Baouit, les diptyques, la mosaïque de Ḥūarte, et le Missorium de Théodose. En revanche, les montants décorés de pierres précieuses ou de gemmes ne se retrouvent que sur les spécimens coptes comme le trône de la Vierge dans le registre inférieur de l'alcôve de Baouit. Il en ressort que bien que les formes du trône varient, la présence de coussin débordant et de marchepied apparaissent comme des constantes que l'on retrouve d'ailleurs dans la peinture de Quṣayr ʿAmra (fig. 1).

À Quṣayr ʿAmra, le personnage central est représenté de manière frontale. Il est assis, les jambes écartées et les pieds « en canard » posés aux deux extrémités du marchepied (fig. 1) Sur tous nos spécimens, le personnage central est assis, à l'exception du plat de Qazwin où il se tient debout devant le trône. Ces mains ramenées sur l'abdomen tiennent une sorte de sceptre et ses deux jambes sont serrées avec les pieds en canard. Sur la plupart des autres spécimens, on retrouve les jambes légèrement écartées et les pieds aux deux extrémités du marchepied (fig. 2 et 5) ou les genoux écartés et les pieds ressérés en canard (fig. 4, 6 et 7). En ce qui concerne la gestuelle des mains, à Quṣayr ʿAmra, la main droite est ramenée vers la poitrine, tandis que la gauche semble tenir un objet en avant. On retrouve un dispositif comparable sur la mosaïque de Ḥūarte (fig. 7) où Adam tient de la main gauche des Écritures, tandis qu'il ramène vers sa poitrine la main droite. Sur le diptyque de Murano (fig. 5), la main droite du Christ est également ramenée vers la poitrine en signe de bénédiction, tandis que la gauche garde des Écritures posées sur sa cuisse. Sur les autres modèles, on remarque que le Christ tient également des Écritures de la main gauche, tandis que son bras droit est levé en signe de bénédiction. Théodose a également le bras droit tendu vers un officiel à qui il offre un codicille, tandis que sa main gauche repose sous son manteau (fig. 4). Enfin, le consul Clementius porte un sceptre de

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

la main gauche, tandis que sa main droite est posée sur sa cuisse. Il en ressort des constantes dans la gestuelle du personnage central, notamment la main gauche qui tient sur quatre spécimens des Écritures ou un sceptre et des variations en particulier au niveau de la main droite qui peut être ramenée sur la poitrine, levée, tendue ou posée sur la cuisse.

En ce qui concerne les attributs du personnage central de la peinture omeyyade, il est aujourd'hui impossible de les identifier étant donné qu'il s'agit des parties les plus endommagées. En revanche, le nimbe est encore lisible (fig. 1) Cet attribut est présent sur les représentations du Christ à Baouit (fig. 2) où il est crucifié et sur le diptyque de Murano (fig. 5), mais également sur la représentation de Théodose (fig. 4). Il pouvait donc être associé à un dieu ou à un empereur. Les Écritures sont présentes sur les représentations du Christ à Baouit et sur le diptyque de Murano, mais également sur la mosaïque d'Adam. Tandis que le sceptre est représenté sur le plat de Qazwin et sur le diptyque consulaire. Il apparaît un certain degré de variations dans les attributs selon les contextes.

Reste à examiner la vêture dans nos documents. À Quṣayr ʿAmra, le personnage trônant est vêtu d'un costume ample à plusieurs épaisseurs et long. Il recouvre le corps et une partie des pieds. Il se compose d'une tunique à col rond décorée d'un motif quadrillé. Par-dessus, il porte un manteau blanc dont on distingue les plis formés au niveau des bras et du ventre et une alternance de couleur sur la manche droite. Il aurait également porté des chaussons (fig. 1). Ce type de vêtement se retrouve notamment dans la mosaïque de Ḥūarte et le diptyque de Murano. On note par ailleurs la même alternance de couleur sur les manches du Christ à Baouit et le même motif quadrillé sur la tunique de Théodose. Le plat de Qazwin n'offre aucune analogie du point de vue du costume. Le type vestimentaire de notre personnage trônant est plutôt issu de traditions copto-byzantines représentant le Christ, Adam ou un empereur byzantin.

Les acolytes

À Quṣayr ʿAmra, deux acolytes debout flanquent le personnage central. Ils sont situés en dehors de l'arc et disposés symétriquement par rapport au centre. Ils portent des *flagellum* orientés en direction du personnage trônant. Leurs têtes nimbées sont légèrement levées en direction du personnage central. Ils portent des costumes à plusieurs épaisseurs décorées de quadrillage et formant une poche au niveau du ventre (fig. 1).

Les acolytes sont présents sur tous les spécimens à l'exception de la mosaïque d'Adam. Leur taille est toujours plus réduite que celle du personnage central. Cependant, leur nombre, leur position et leur costume varient d'un spécimen à l'autre. Ce sont deux archanges nimbés qui flanquent le Christ sur la peinture de Baouit (fig. 2). Ils sont à genoux, les deux mains tendues vers le Christ. On retrouve ces deux archanges sur le diptyque de Murano (fig. 5) où ils sont cette fois situés en arrière-plan. Les deux figures debout qui flanquent le Christ sont les apôtres Pierre et Paul. Représentés de manière frontale, ils tiennent d'une main des Écritures et tendent l'autre vers le Christ. Les archanges et les apôtres sont installés sous l'arc central. Sur le diptyque consulaire (fig. 6), le consul est flanqué de deux personnifications féminines installées sous l'arc et représentées à mi-corps. Elles symbolisent les villes de Constantinople et de Rome. Sur le Missorium de Théodose (fig. 4), l'empereur est flanqué de deux acolytes, qui sont ici les deux princes héritiers. À droite Valentin II et à gauche Arcadius.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Ils sont assis sur des trônes et installés tous deux sous la structure architecturale. Les deux princes sont nimbés comme Théodose et portent des vêtements honorifiques composés d'une tunique, d'un manteau, d'un diadème. Chaque prince a à ses côtés deux gardes armés de lances et de bouclier. Enfin, les acolytes apparaissent aussi sur le plat de Qazwin (fig. 3) où ils sont installés en dehors de l'arc. Vêtus de tunique et de pantalon bouffant, ils ont les bras pliés et la bouche couverte par un tissu en signe de respect. Leurs corps sont représentés de manière frontale tandis que leurs têtes sont tournées vers le roi sassanide.

Pour les acolytes, on notera les éléments fixes suivants : le fait qu'ils soient au minimum deux, leur taille plus réduite que celle du personnage central, et leur disposition symétrique par rapport au personnage central. Mais, les niveaux de variations sont nombreux et concernent essentiellement leur nombre entre deux et quatre, leur situation par rapport à l'arc et les détails du costume et des attributs qui changent en fonction du contexte (Écritures, symboles des villes, bandeau recouvrant la bouche, sceptre).

Les motifs et thèmes associés à la formule

À Quṣayr ʿAmra, la formule est combinée à un registre inférieur contenant un paysage nilotique et une frise contenant des perdrix. Cet agencement de motifs a-t-il des antécédents?

Sur le diptyque de Murano (fig. 5), la composition est très morcelée et la formule centrale est donc associée à plusieurs thèmes. D'abord sur le haut du diptyque court un bandeau allongé contenant deux victoires ailées soutenant un médaillon cruciforme. Sur les deux côtés latéraux de la formule sont installées quatre scènes relatives aux miracles. Directement sous le trône du Christ se trouve une autre scène biblique, celle des trois Hébreux dans la fournaise. C'est seulement sous cette scène que se trouve illustré l'épisode de Jonas avalé par la baleine et sauvé des Eaux. La scène de Jonas est clairement façonnée à partir des modèles de paysages nilotiques. Cette utilisation des modèles antiques comme moule pour l'iconographie chrétienne est d'ailleurs un phénomène largement documenté [50]. À ce stade, ce qui importe pour notre peinture omeyyade, c'est de remarquer d'abord une analogie dans la combinaison entre le Christ trônant et un paysage nilotique qui sert ici l'épisode de Jonas. Mais, il faut noter que cette scène de Jonas n'est pas directement placée sous le trône et elle n'est pas la seule à être combinée à l'image du Christ, puisque d'autres épisodes bibliques y sont associés. L'iconographie chrétienne a, à d'autres occasions, associé la figure du Christ et les Eaux. Par exemple, dans la peinture copte de l'église de Dayr al-Šuhadā', le Christ trônant a les pieds qui reposent sur un tapis décoré de poissons [51]. Dans la citerne byzantine de Salamine à Chypre, on trouve une peinture représentant le buste du Christ inscrit dans un médaillon et installé au-dessus d'un paysage nilotique en forme de bandeau allongé [52]. Mais du point de vue formel, ces deux exemples sont très éloignés de la peinture omeyyade. Par ailleurs, la frise de perdrix est absente de ces documents.

[50] Weitzmann, « The Survival », p. 45-68.
[51] Leroy, *Les peintures du couvent du désert d'Esna*, p. 50.
[52] Sacopoulo, « La fresque chrétienne », fig. 14.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Sur les autres spécimens coptes et notamment sur la peinture de Baouit (fig. 2), le Christ est représenté au-dessus d'un registre où se trouve la Vierge à l'enfant trônant flanquée des deux apôtres debout et alignés. Les deux registres sont cernés par une frise à motif végétal et une frise de douze médaillons contenant les portraits en buste des apôtres. Adam (fig. 7) est entouré d'animaux sauvages. Les représentations du pouvoir sur le Missorium de Théodose et sur le diptyque consulaire présentent d'autres combinaisons. Sous la représentation de Théodose trônant se trouve un registre étroit où est installée une femme allongée et accoudée au milieu de motifs végétaux dispersés. Deux putti sont auprès d'elle. Une corne d'abondance a permis d'interpréter cette femme comme une personnification de l'abondance ou de Gê, la déesse de la Terre (fig. 4). Sur le diptyque consulaire, la figure trônante est flanquée dans son registre supérieur par un cartouche inscrit qui identifie le consul et soutient deux bustes féminins installés dans des médaillons. Au registre inférieur, deux putti versent des sacs remplis de pièces d'or (fig. 6) Enfin, sur le plat de Qazwin, bien que non divisé par des registres, il est important de noter ici que le trône est soutenu par deux lions et que les montants de l'arc sont occupés par des médaillons à l'intérieur desquels se trouvent des perdrix (fig. 3).

Il ressort de cette comparaison des thèmes associés :

Premièrement : bien que le diptyque de Murano offre une analogie dans sa combinaison entre le Christ et Jonas sauvé des eaux façonné à partir d'un paysage nilotique et que le plat de Qazwin présente également une analogie dans son association entre une figure trônante et le motif des perdrix, nous n'avons retrouvé dans nos spécimens, mais aussi dans les catalogues consultés, aucun antécédent qui aurait combiné les trois composantes de la peinture omeyyade : figure trônante, paysage nilotique, et frise de perdrix. Il s'agirait donc d'un agencement inédit de motifs.

Deuxièmement : et c'est là un aspect très important du point de vue de la fabrication : alors que nous avions noté une certaine fixité de la formule qui occupe le registre central de nos spécimens (figure trônant flanquée d'acolytes), l'analyse comparative a permis de mettre en évidence la flexibilité des contenus dans les registres inférieur et supérieur et dans la frise englobante. D'abord, ces registres inférieur ou supérieur peuvent être absents comme c'est le cas sur la mosaïque d'Adam et sur le plat de Qazwin où la formule centrale forme un bloc à elle seule. Ensuite, ces registres, lorsqu'ils sont présents varient considérablement d'un spécimen à l'autre et selon les contextes. Pour le registre supérieur et la frise englobante, selon les cas, nous trouvons des victoires ailées, un cartouche inscrit, une frise de médaillons avec les bustes des apôtres. Pour le registre inférieur, c'est tantôt une personnification de l'abondance, tantôt des *putti* versant des sacs de pièces d'or, tantôt les trois Hébreux dans la fournaise, tantôt la Vierge trônant et les apôtres. Si on considère cette flexibilité dans le contenu des registres inférieur et supérieur dans nos spécimens, il n'est pas étonnant que les principales variations dans la peinture omeyyade aient essentiellement touché le contenu des registres inférieur et supérieur. L'agencement inédit des trois principales composantes (figure trônant, paysage nilotique, perdrix) s'explique aussi par cette flexibilité des registres inférieur et supérieur.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les significations attribuées varient selon les contextes

Dans le contexte chrétien la formule du personnage trônant flanqué d'acolytes a servi à représenter le Christ associé aux archanges ou aux apôtres Pierre et Paul. Selon les cas, le thème est combiné à une Vierge à l'enfant. Cette combinaison illustre le thème de l'Ascension (Baouit). Sur le diptyque de Murano, ce sont des épisodes bibliques qui sont associés au Christ (Jonas et la baleine). Dans le contexte plus impérial du diptyque consulaire ou du Missorium de Théodose, la formule a servi à représenter le pouvoir de l'empereur ou du consul. Elle est alors combinée à une personnification de l'abondance ou des *putti* versant des pièces qui symbolisent la richesse et les dons du personnage trônant.

Le fait que la formule ait pu servir de moule à différentes représentations et que sa signification varie selon les contextes indique qu'il est fort risqué d'utiliser un modèle précis et sa signification préexistante pour interpréter la peinture omeyyade. Au mieux, nous pouvons simplement remarquer que la formule utilisée à Quṣayr ʿAmra est courante dans les représentations du pouvoir divin ou séculier à la veille de l'islam. Par ailleurs, étant donné que la forme survit aux significations, il sera donc utile de chercher dans le contexte omeyyade des éléments d'identification iconographiques propres aux Omeyyades.

Résultats de l'analyse comparative

Utilisation d'un schéma type minimal

Portrait-robot du schéma

En se fondant sur les éléments fixes et les variations observées sur les spécimens et la peinture omeyyade, il est possible de dresser un portrait-robot du schéma utilisé. Le seul élément fixe, bien que susceptible de variations dans le détail est la formule du registre central. Celle-ci ne se définit pas d'un point de vue iconographique, étant donné que les éléments iconographiques d'identification varient (forme du trône, attribut, vêture, attributs des acolytes). Elle se définit plutôt d'un point de vue strictement formel. C'est-à-dire qu'elle se limite à une silhouette dont on devine les contours généraux, contours qui se caractérisent ici par la présence d'un personnage central trônant, flanqué de deux acolytes de taille plus réduite. Ce schéma-type est celui qui se retrouve sur l'ensemble des spécimens et à Quṣayr ʿAmra. On peut donc considérer que c'est ce schéma sommaire qui a été transmis et diffusé.

La présence de ce schéma-type dans le décor omeyyade peut s'expliquer par des impératifs pratiques c'est-à-dire par les contraintes de la technique de la fresque qui, comme nous l'avons déjà signalé, impose une composition rapide du décor. L'utilisation d'un schéma courant et sûrement déjà pratiqué permet une exécution plus rapide du décor. Le recours à ce schéma peut aussi s'expliquer par les modes de transmission.

Équipement des artisans ou la définition du mode de transmission

Les travaux sur l'art omeyyade ont souvent eu à tendance à expliquer l'utilisation de modèles préislamiques par un facteur historique. Pour le résumer, cette utilisation était imputée au fait que les régions conquises par l'islam avaient mis un vocabulaire de formes à la disposition des Omeyyades. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause ce fait, mais plutôt de rappeler que la transmission de ce

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

vocabulaire n'est pas une chose abstraite et qu'elle a été réalisée par des artisans eux-mêmes héritiers d'une tradition. À ce stade, il est intéressant de s'interroger sur la formation des artisans et les modes de transmission des motifs.

La formation des artisans

Étant donné que l'on ne sait rien sur l'identité et la formation des peintres de Quṣayr ʿAmra, c'est sur les travaux portant sur la pratique des métiers de l'artisanat (peinture, mosaïque, sculpture...) à la fin de l'Antiquité que je me fonderai. Un passage de Denys d'Halicarnasse suggère notamment que les peintres apprenaient leur métier sur le tas, dans les ateliers où ils s'imprégnaient des œuvres antérieures [53]. La formation des peintres consistait essentiellement dans l'acquisition d'un savoir graphique (le dessin) et dans l'acquisition d'un stock de schèmes formels et de thèmes minimums qui leur permettaient de réaliser de nouvelles performances à partir d'un matériel ou d'un stock connu et pratiqué. Cette performance était alors conditionnée souvent par deux éléments : l'occasion formelle (forme architecturale) et la demande du commanditaire. En effet, l'acquisition d'un savoir « dessiner » et d'un lot de schème leur permettait de satisfaire des commandes dont on a pu fournir une description parfois très brève comme en témoignent certains devis plus tardifs [54].

L'hypothèse des cahiers de modèles à l'épreuve de l'analyse comparative

Si l'acquisition d'un réservoir de motifs a sûrement joué un rôle déterminant dans la transmission des motifs préislamiques au programme iconographique omeyyade, elle n'est cependant pas le seul vecteur de transmission. Les historiens de l'art ont eu souvent recours à l'hypothèse des cahiers de modèles pour expliquer les analogies entre des œuvres éloignées dans le temps et l'espace et relevant parfois de techniques différentes. Ces cahiers auraient été constitués par le peintre au cours de sa formation. Aucun cahier de modèle n'a été à ce jour découvert. Aussi, l'hypothèse de leur existence repose sur deux éléments : d'une part le relief de Sens évoqué précédemment et qui représente un peintre consultant une sorte de catalogue. D'autre part, un passage de Pline l'Ancien (I^er^ siècle apr. J.-C.) sur le peintre Parhasios qui dit : « Il reste encore beaucoup d'autres témoins de sa façon de dessiner sur des tableaux de bois ou sur des parchemins dont les artistes paraît-il tirent profit [55]. » L'hypothèse des cahiers de modèles est alors utilisée pour expliquer la communauté de répertoire entre des œuvres éloignées dans le temps et l'espace et relevant souvent de médiums variés. Si on admet leur existence, la question de leur forme ou de leur nature est encore ouverte. Contenaient-ils des peintures détaillées ou des schémas très sommaires, des compositions complètes ou de simples fragments d'un certain type de scène ? Y avait -il des annotations concernant les couleurs, les mesures ou l'emplacement possible des motifs ?

Si on met cette hypothèse à l'épreuve de notre analyse comparative, on remarque premièrement que notre peinture partage de nombreux points communs avec des objets. Cela indique qu'il existait

[53] Bruneau, « Les mosaïstes antiques », p. 268.

[54] Ainsi, le devis provençal cité par Vovelle, *Vision de la mort*, p. 22 : « peyndra une gloire avec d'anges en icelle, uns sainct Michel faisant tumber le diable aux enfers... ».

[55] Bruneau, « Les mosaïstes antiques », p. 245, cite Pline l'Ancien, H.N., XXXV, 68.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

d'autres vecteurs de transmission incarnés par des objets de petites dimensions qui pouvaient circuler d'une région à l'autre. Deuxièmement, si on considère l'image du point de vue du thème, grossièrement identifié à celui du pouvoir, il est alors normal de trouver des analogies entre des documents qui illustrent le même thème. Il n'est donc pas nécessaire de recourir à l'hypothèse des cahiers. Troisièmement, l'utilisation d'un cahier de modèles impliquerait des ressemblances indiscutables entre la peinture omeyyade et ses éventuels ancêtres. Or, nous avons vu que de nombreuses variations se produisaient. Les seuls éléments fixes correspondent à un schéma formel qui se limite aux grandes lignes du groupe figuré (personnage trônant flanqué d'acolytes). Les variations dans le détail excluent le recours à un cahier de modèles où tous les éléments auraient été fixés.

Cela nous amène à une autre hypothèse, qui peut être cette fois confirmée par la découverte de *papyrii* en Égypte. Un de ces *papyrii* issu d'un codex aujourd'hui dispersé et daté du IVe siècle apr. J.-C. représente, sur un de ses côtés, trois figures très schématiques et, de l'autre, un visage de profil où les contours des joues et de la coiffure sont réduits à des formes géométriques. Ces *papyrii* ont pu servir de recueil ou d'aide-mémoire, mais ce qu'il importe ici c'est de remarquer qu'ils se limitent à des figures isolées et non à des compositions complètes, à la disposition des figures les unes par rapport aux autres et à leurs contours très schématiques. Ce document conservé à Vienne [56] correspond quasiment à la description du schéma-type que nous avions déduit de l'analyse comparative. Que ces schémas aient été retenus par la mémoire des artisans ou couchés sur des supports, leur utilisation semble manifeste. Si on considère la nature schématique de ces modèles, on peut alors rendre un compte satisfaisant des ressemblances et des dissemblances entre la peinture omeyyade et ses antécédents.

Nature disloquée des modèles

S'il est possible d'admettre la nature schématique de la formule utilisée, cela n'explique pas totalement l'agencement inédit de cette formule à un paysage nilotique et une frise de perdrix. La question est de savoir ce qui a rendu possible ce nouvel agencement. Plusieurs indices montrent que la composition morcelée de Quṣayr ʿAmra a été fabriquée à partir non pas d'une composition d'ensemble imitée, mais à partir d'unités indépendantes ou isolées. Le premier indice se situe dans l'absence de modèle unique pour la peinture omeyyade. En effet, aucun des antécédents ne réunit les trois composantes principales : trône, paysage nilotique et perdrix. En revanche, il a été possible de retrouver des antécédents pour chacune d'elles. Par ailleurs, le fait que la formule centrale puisse être combinée dans les spécimens à différents motifs ou thèmes et le fait que ces thèmes associés puissent être représentés isolés ou combinés à d'autres thèmes indiquent que les artisans ont travaillé à partir de sources « disloquées ». Il suffit pour s'en convaincre de citer les exemples où le paysage nilotique est représenté isolé ou combiné à d'autres thèmes dans des compositions particulièrement morcelées.

[56] Andersen, « Pompeian Painting », fig. 3A et 3B. Ce papyrus est conservé à l'Osterreichisches Nationalbibliothek, à Vienne, G. 30509.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Cette nature disloquée des modèles peut s'expliquer d'abord du point de vue de la formation et de la transmission des motifs. On peut admettre que les artisans retenaient en mémoire ou couchaient sur des supports non pas des compositions complètes, mais plutôt des motifs et des groupes de figures plus malléables. Mais cette nature disloquée s'explique surtout par l'état de la tradition artistique à la fin de l'Antiquité qui se caractérise par une dislocation des cycles figuratifs classiques et un morcellement des compositions. Des motifs habituellement représentés ensembles sont divisés en unités plus maniables. Cette dislocation des grands thèmes a été accélérée dès le IVe siècle par trois facteurs. Le premier facteur est l'apparition d'un nouveau client pour les décorateurs : l'Église. Les grands cycles mythologiques classiques ont alors été fragmentés afin de servir de « moules » à l'iconographie chrétienne [57]. Le second facteur est celui du développement de la production d'objets en série, qui atteint à l'époque byzantine une grande ampleur. Cette production d'objets en série a provoqué une extrême parcellisation du travail et surtout la dislocation de thèmes habituellement groupés dans d'autres types de décor (mosaïques, peintures). Cette production en grande série aurait obligé les fabricants de ces objets précieux à utiliser des fragments plus maniables et reproductibles [58]. La dislocation a progressivement touché toutes les techniques décoratives et en particulier les mosaïques du Proche-Orient où on observe à la fin de l'Antiquité un morcellement des compositions. J. Balty envisage même la possibilité que ce morcellement des thèmes iconographiques en figures isolées se soit également produit à l'intérieur même des cahiers de modèles dont elle admet l'existence [59].

La contamination des modèles

L'allure générale de la peinture présente plus d'analogies avec les traditions byzantines et coptes. Cela nous pousse à nous interroger sur l'intrusion dans ce schéma byzantino-copte d'un motif typiquement sassanide : les perdrix. Généralement, ce mélange des traditions byzantines et sassanides est attribué aux facteurs extérieurs, c'est-à-dire aux conditions historiques qui auraient favorisé la rencontre, à l'époque omeyyade, des traditions artistiques byzantines et sassanides. Ce sont en général les conquêtes arabes et la mise à la disposition des Omeyyades du vocabulaire artistique des deux principales puissances vaincues qui sont invoquées pour justifier ce mélange. Cependant, cette idée paraît insuffisante pour deux raisons :

Premièrement : le recours aux facteurs historiques des conquêtes suppose que les traditions artistiques byzantines et sassanides se sont contaminées à la suite de ces conquêtes arabes. Or, il est clair que des contacts entre ces traditions se sont produits bien avant l'islam. Le cas des Coptes est à ce sujet particulièrement instructif, car de nombreux objets découverts en Égypte et fabriqués par des Coptes ont montré que l'art copte avant l'islam avait déjà subi l'influence sassanide [60]. Cela s'explique en partie par la circulation des artisans et des objets précieux (tissus et vaisselles).

[57] Cette dislocation des grands thèmes mythologiques en fragment a surtout été observée dans les décors de mosaïques du Proche-Orient à la fin de l'Antiquité : Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, p. 53-59 ; Lavin, « Antioch Hunting Mosaics », p. 193. Javier Arce, « Dyonisus-Bacchus », p.170-171.

[58] Sodini, « L'artisanat urbain », p. 110-111.

[59] Balty, *Les mosaïques antiques*, p. 252.

[60] *L'art copte en Égypte*, p. 48 et fig. 24.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Deuxièmement : ces facteurs extérieurs doivent être complétés par la prise en compte d'un phénomène typique de la fin de l'Antiquité : la contamination des modèles. Comme l'a très bien exposé L. Réau, les modèles de la fin de l'Antiquité se contaminent pour plusieurs raisons souvent intrinsèques aux œuvres. Des sujets iconographiques proches du point de vue du thème ou de la structure formelle peuvent s'interpénétrer. Il se produit entre eux des phénomènes d'échange et de contamination tout à fait analogues à ceux que les philologues ou les sémantistes ont mis en évidence dans la « vie des mots ». Les thèmes aux contenus formel ou thématique proches empiètent les uns sur les autres et se contaminent, en entraînant souvent dans l'iconographie traditionnelle des altérations profondes ou des glissements insensibles. Une étude du cas des représentations du mythe d'Europe a montré comment, à la fin de l'Antiquité, le dispositif iconographique de ce mythe a fini par se confondre avec celui des représentations des Néréides entraînant dans les deux thèmes des modifications iconographiques [61].

Si on tient compte dans l'examen de notre peinture (et plus largement dans l'ensemble des arts figuratifs omeyyades) de ces pénétrations et des glissements qu'elles provoquent, il est possible qu'elles donnent la clef d'un grand nombre de problèmes sans qu'il soit nécessaire dans une première étape d'appeler les textes à la rescousse. Le cas des perdrix peut servir d'illustration. Pour notre peinture, nous avons déjà signalé la parenté de thème (pouvoir) et de forme entre les formules byzantino-coptes et sassanides qui ont inspiré la peinture omeyyade. Mais, il est possible d'affiner ces parentés. Si on observe la frise qui cerne les deux registres de la peinture de Baouit, on remarque que cette frise est décorée de médaillons dans lesquels sont inscrits les bustes des douze apôtres. Par ailleurs, la frise qui encadre le trône sassanide sur le plat de Qazwin est également décorée de médaillons, cette fois occupés par des perdrix. On peut alors considérer les parentés formelles et structurelles entre la frise sassanide et la frise copte. Dans les deux cas cette frise cerne le personnage trônant, et se trouve occupée par des médaillons. Ne pourrait-on pas considérer cette frise et les médaillons comme une parenté formelle susceptible d'expliquer l'intrusion du motif sassanide ?

Bilan de l'analyse comparative

Le recours à une formule réduite à ses grandes lignes (silhouette) peut avoir deux sortes d'implications : D'abord au niveau de la fabrication et de la création d'une iconographie, l'utilisation de cette formule implique forcément des possibilités de variations que nous avons d'ailleurs observées. Ces variations se situent tant au niveau des détails de la formule, qu'au niveau de son agencement à d'autres motifs. Ces possibilités de variations impliquées par la nature schématique du modèle excluent l'idée d'une reproduction ou d'une imitation servile de modèles préislamiques et postulent la possibilité d'une réelle stratégie.

Ensuite, au niveau plus large des études sur l'art islamique et omeyyade, les parentés entre les documents omeyyades et les traditions artistiques préislamiques ont souvent conduit les historiens de l'art à caractériser l'art omeyyade par ses emprunts. En d'autres termes, l'emprunt à ces traditions est toujours présenté comme la principale spécificité de l'art omeyyade. Cette spécificité s'expliquerait par la pauvreté du langage artistique des Arabes avant l'islam et la mise à disposition d'un vocabulaire

[61] Croizant, « Les mosaïques », p. 175-191.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

iconographique faisant suite aux conquêtes. Cette idée est en réalité infondée, car le recours à des modèles ou à des formules archétypales plus anciennes n'est pas du tout spécifique de l'art omeyyade. Il est inhérent à toutes les créations artistiques de la fin de l'Antiquité. Les artistes ou artisans représentent avant tout ce qu'ils ont appris ou ce qu'ils savent représenter. L'originalité n'est pas un critère de qualité ou de beauté à la fin de l'Antiquité. En considérant le peintre comme un praticien capable d'innover par son savoir-faire et à partir d'un lot de schème formel type, il me semble que l'on rende ainsi un compte satisfaisant du jeu des ressemblances et dissemblances observées entre la peinture omeyyade et les spécimens préislamiques.

De plus, si on considère l'état de l'art figuratif à la fin de l'Antiquité et que l'on admet sa nature fragmentée, cela renforce l'idée que la peinture omeyyade n'est pas une reproduction servile. Cette nature disloquée des modèles implique la notion d'une stratégie dans l'agencement de ces « morceaux ». L'agencement inhabituel de la formule centrale au paysage nilotique a été rendu possible par la nature disloquée et morcelée des compositions de la fin de l'Antiquité. Cela veut dire que les nouveautés observées sur la peinture omeyyade ne sont pas exclusivement imputables aux hypothétiques motivations symboliques du commanditaire omeyyade. Ces spécificités dans l'agencement apparaissent plutôt comme le résultat d'une évolution des formes et des modes de production qui ne suit pas de manière stricte l'évolution des contextes politiques ou religieux.

Enfin, prendre en compte un autre phénomène typique de l'art figuratif de la fin de l'Antiquité : la contamination des modèles qui s'explique tant par des facteurs extérieurs (circulations des objets, contacts artistiques entre Byzance, l'Égypte copte et la Perse sassanide avant l'islam) que par des facteurs intrinsèques aux formes des œuvres (parenté thématique et formelle) peut non seulement rendre compte de la multiplicité des modèles qui ont pu servir à l'élaboration de la peinture omeyyade, mais surtout permet de comprendre comment un motif « étranger » peut s'introduire dans une tradition artistique. À ce propos, il me semble important de replacer la tradition picturale copte qui témoigne de contact avec le monde byzantin et sassanide, comme un jalon sur la ligne d'évolution de la formule utilisée à Quṣayr ʿAmra et non comme une origine exclusive de la formule. Le rôle des Coptes, comme réceptacle avant l'islam des répertoires byzantins et sassanides et comme vecteur de transmission de ce répertoire au monde arabe sera d'ailleurs confirmé plus loin.

ÉLÉMENTS D'IDENTIFICATION CONTEXTUELLE

L'analyse comparative a montré qu'une même formule pouvait revêtir selon les contextes des significations différentes. Ce point exclut donc la méthode traditionnelle des historiens de l'art islamique qui consiste à plaquer sur la peinture omeyyade, les significations des modèles. D'autant qu'on ne sait rien sur la manière dont les Omeyyades ont perçu et compris les traditions iconographiques des régions conquises. Il faut donc chercher des éléments d'identification propres aux Omeyyades. Pour cela, nous disposons entre autres de deux types de sources possibles : d'abord les inscriptions découvertes à Qusayr ʿAmra et les autres peintures du décor ; ensuite, et c'est là une démarche nouvelle, nous proposons d'exploiter le matériel archéologique de l'Arabie préislamique.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les éléments d'identification provenant du site

À ce stade, on peut se demander ce qui nous empêche d'interpréter cette peinture comme une représentation du Christ trônant avec lequel elle partage de nombreuses similitudes. C'est d'abord la présence d'inscriptions. Quṣayr ʿAmra compte plusieurs inscriptions en grec et en arabe. Je ne traiterai ici que des deux inscriptions en arabe qui ont un rapport étroit avec la peinture analysée.

La première inscription se situe sur la face de l'arc au-dessus de la tête du personnage trônant. Cette inscription en arabe est de couleur blanche sur fond bleu. On peut y lire «*Allahuma ʿāfia min Allah wa raḥma*» c'est-à-dire «Ô mon Dieu, bien-être et santé de la part d'Allah et miséricorde [62].» Il s'agit vraisemblablement d'une bénédiction pour le lieu et son propriétaire.

La seconde inscription se trouve dans le mur sud à l'angle sud-est, au-dessus de la fenêtre et au-dessus de la peinture représentant la scène d'abattage. Cette inscription n'est donc pas dans l'alcôve, mais à l'est de celle-ci. On peut y lire : «*Allahuma bārik ʿala al-amīr kamā bārakta ʿala dāwūd wa ibrāhīm wa ālihi.*» C'est-à-dire «Ô mon Dieu, bénis l'émir comme tu as béni David, Abraham et les siens [63].» C'est sur cette inscription que les savants se sont fondés pour affirmer que le propriétaire de Quṣayr ʿAmra ne pouvait pas être un calife en fonction. En effet, comme l'a signalé J. Sauvaget, le calife est en général appelé *amīr al-mū'minīn* [64]. Ainsi, Quṣayr ʿAmra aurait appartenu à un prince et non à un calife.

Cette inscription nous amène au problème de l'identification du propriétaire. La construction de Quṣayr ʿAmra est située entre 715 et 750. La présence sur l'une des fresques d'une représentation de Roderic, le roi wisigoth d'Espagne parmi les rois vaincus conduit à penser que l'édifice n'a pas pu être construit avant 715, puisque Roderic n'est vaincu qu'en 712 et que le gouverneur Mūsa b. Nuṣayr n'arrive à Damas avec les prisonniers espagnols qu'en 715. De plus, l'inscription mentionnant l'émir invite à chercher non pas un calife, mais un prince qui aurait attendu longtemps le pouvoir. En général, c'est al-Walīd II (743-744) qui est considéré comme le candidat le plus sérieux. Cette attribution a été renforcée par l'étude récente de G. Fowden. Ce dernier signale qu'al-Walīd II aurait hérité des propriétés de son père Yazīd dont on connaît l'affection pour la région de la Balqā'. De plus, G. Fowden rappelle également qu'al-Walīd II était connu pour ses excès en matière de dépenses, ses frivolités et sa poésie [65]. Ces éléments contribuent à faire de lui un candidat sérieux, même si pour l'instant aucune preuve matérielle ou textuelle n'est venue confirmer cette identification. Cela suggère également que le personnage trônant est le prince al-Walīd II.

Outre ces inscriptions, le contexte des peintures nous dissuade de voir dans cette peinture une représentation du Christ. En effet, la peinture du prince n'est pas isolée, elle fait partie d'un ensemble plus large. D'abord, au niveau de l'alcôve, on trouve sur le plafond voûté, une série de vases foisonnants et sur les deux parois latérales de l'alcôve se trouvent quatre femmes à demi nues installées sous une arcature et surmontée chacune par un buste féminin proche des anciennes représentations de Gê. La présence de ces représentations féminines dénudées exclut définitivement l'idée d'une signification chrétienne de la peinture.

[62] Sauvaget, «Remarques sur les monuments omeyyades», p. 13.
[63] Sauvaget, *La mosquée*, p.13-15.
[64] *Ibid.*, p.14.
[65] Fowden, *Quṣayr ʿAmra*, p. 142 à 174.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Exploitation du matériel archéologique de l'Arabie préislamique

Le matériel sud-arabique : une formule connue et une tradition de peinture dans la région avant l'islam

La formule qui consiste à représenter un puissant au milieu de deux acolytes surmonté de la représentation de vignes est connue de l'art de l'Arabie préislamique. Elle se présente d'abord sur une peinture de Qaryāt al-Faw dans l'ancien royaume des Kinda. Cette peinture datée du Ve siècle montre le visage du roi des Kinda flanqué de deux personnages de taille plus réduites [66]. Sur cette peinture, on peut voir aussi que la tête du roi est cernée d'une sorte de couronne tressée noire. Mais cette couronne n'est pas posée sur la tête, elle est en arrière-plan. Des grappes de raisins sont disposées au-dessus.

La formule du puisant flanqué d'acolytes se retrouve sur une plaque de Ma'rib (fig. 8). Cette plaque datée du IIIe siècle par J. Pirenne aurait été une sorte de plaque votive que l'on plaçait sur les murs des temples. Ici, comme l'indique l'inscription, il s'agirait d'une image de Ghalilat offerte à la divinité ʿAttār [67]. On y voit une déesse trônant sous un arc et flanquée d'acolytes. Cette image serait inspirée d'un prototype égyptien de l'époque romaine représentant Isis allaitant.

Ces deux exemples indiquent, d'abord, que la formule consistant à représenter un personnage trônant flanqué d'acolytes avait été diffusée et pratiquée en Arabie du Sud avant l'islam. Les vestiges de Qaryāt al -Faw, mais aussi de Šabwa, indiquent par ailleurs qu'une tradition de peinture utilisée pour décorer l'intérieur des palais existait en Arabie du Sud. Bien sûr, il est difficile d'établir des connexions directes entre ce matériel et les peintures omeyyades, mais il semble que les historiens de l'art islamique aient *a priori* ignoré le matériel de l'Arabie en considérant que la tradition artistique de l'Arabie avant l'islam était trop pauvre et surtout éteinte au moment de la création des décors omeyyades. Ce point paraît discutable, dans la mesure où comme le montrent les vestiges de Qaryāt al-Faw et de Ma'rib, ce matériel est susceptible de nous informer non seulement sur la pratique ou le goût pour certaines techniques décoratives (la peinture), mais aussi sur la pénétration en Arabie des modèles iconographiques romains, coptes ou sassanides. Pénétration favorisée par les contacts politiques et économiques entre l'Arabie du Sud et les deux grandes puissances : Byzance et la Perse. Enfin, il ne faut pas ignorer le prestige dont jouissait la civilisation sud-arabique à l'époque omeyyade [68].

Les peintures murales de la Kaʿba préislamique

La présence de peintures murales dans le sanctuaire de la Kaʿba à La Mecque a été évoquée dans les sources textuelles arabes et notamment les *hadith*-s et les *Aḫbār Makka* d'al-Azraqī. Ce dernier témoigne notamment de la manière dont la Kaʿba a été reconstruite et décorée après l'incendie de 608. Il raconte également comment le Prophète ordonna la destruction de tous les signes du paganisme présents à l'intérieur du sanctuaire et ce au moment de son entrée victorieuse à La Mecque en 630. D'après al-Azraqī, la reconstruction aurait été confiée à un certain Baḫūm al-Rūmī, architecte d'origine éthiopienne ou copte. Il évoque à propos des éléments qui se trouvaient à l'intérieur la présence d'une

[66] Ansary, *Qaryāt al-Faw*, p.27.

[67] Pirenne, « Notes d'archéologie sudarabes », p. 111-113.

[68] Norris, « Fables and Legends », p. 374-386. Il y évoque la présence des conteurs sud-arabes à la cour omeyyade dont Wahb ibn Munabbih.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Qusayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

statue du dieu Hubal et des effigies d'autres divinités préislamiques, mais il évoque surtout la présence de peintures murales. Il dit : « Ils décorèrent le plafond, les murs et les colonnes. Ils posèrent sur les murs et les colonnes des images des prophètes, des images d'arbres, des images d'anges et il y avait une image du prophète Abraham et une image de ʿĪsa et de Maryam (Jésus et Marie). Le jour de la conquête de La Mecque, le prophète entra et envoya al-Faḍl b. al-ʿAbbas b. ʿAbd al-Muṭṭalib aller chercher de l'eau au puits de Zamzam et effacer les peintures [69]. »

D'autres passages témoignent au contraire du fait que la peinture de Jésus et Marie avait été sauvée de la destruction par le Prophète. Il aurait entouré de ses bras la colonne ornée de cette peinture [70]. Ce n'est pas le lieu ici de discuter de la vraisemblance historique de ces informations. Il s'agit plutôt de les utiliser pour reconstruire la peinture. Le fait qu'elle puisse avoir été effacée, indique qu'il ne s'agissait pas de peintures portables, mais bien de peintures murales. La technique utilisée n'était pas celle de la fresque, mais plutôt une technique meilleur marché à base d'eau et de pigments de couleurs.

En ce qui concerne le dispositif iconographique utilisé pour la représentation de Marie et du Christ, al-Azraqī fournit également deux informations fort instructives. Il dit d'abord que ʿĪsā était sur les genoux de Maryam [71]. Cela indique clairement que le prototype utilisé était de la famille des images chrétiennes particulièrement diffusées en Syrie et en Égypte et montrant la Vierge à l'enfant. Cette formule était très répandue dès le VI^e^ siècle comme l'indique leur présence sur les alcôves coptes de Baouit (fig. 2) et Saqqara. Al-Azraqī nous dit également que l'image de Marie et Jésus était accompagnée d'anges et de prophètes [72]. À ce stade, il est difficile de ne pas penser à l'alcôve de Baouit où, comme nous l'avons déjà signalé, nous trouvons au registre supérieur le Christ trônant flanqué des deux archanges et au registre inférieur la Vierge à l'enfant flanquée des deux apôtres. La peinture de La Mecque d'après le témoignage d'al-Azraqī aurait donc présenté des analogies avec le décor copte des alcôves de Baouit. Les sources possibles de cette peinture de la Kaʿba ont probablement été l'art copte de Nubie ou d'Aksoum. Les contacts entre l'Arabie et les régions christianisées de la corne de l'Afrique sont très documentés [73]. Mais, il ne faut pas négliger les vestiges artistiques de la communauté chrétienne d'Arabie notamment ceux de Naǧrān et de Ṣanʿā' [74].

L'importance de cette peinture de La Mecque pour notre peinture omeyyade se situe à trois niveaux : premièrement, cela confirme l'idée d'une tradition de peinture murale en Arabie pour décorer l'intérieur des bâtiments importants (palais ou sanctuaires). Cela veut dire que, contrairement à ce qui a été écrit, le goût omeyyade pour la peinture murale a pu être une résurgence des pratiques de leurs ancêtres, l'élite aristocratique qurayshite de La Mecque ; deuxièmement, le dispositif iconographique de cette peinture témoigne de la pénétration des formules coptes dans le décor de la Kaʿba ; troisièmement, il rend compte du fait que la formule qui consiste à représenter un personnage trônant flanqué d'acolytes devait être familière des Mecquois à la veille de l'islam.

[69] Al-Azraqī, *Aḫbār Makka* I, p. 165.
[70] *Ibid.*, p. 165.
[71] *Ibid.*, p. 167.
[72] *Ibid.*, p. 165.
[73] Robin, « La civilisation de l'Arabie », p. 205.
[74] Voir à ce sujet, King, « Some Christian », p. 37-43 ; Finster, « Arabien », p. 287-319.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

CONCLUSION

Nous retiendrons de cette étude que les facteurs formels et structurels ignorés des historiens de l'art islamique sont pourtant largement intervenus dans la création de cette iconographie omeyyade et ce à plusieurs niveaux. C'est d'abord l'architecture qui a conditionné le découpage de la surface et c'est ce même découpage qui a motivé le choix des motifs iconographiques. Les artisans ont sûrement suivi les indications d'un programme souhaité, mais encore plus les sollicitations discrètes et les sommations impérieuses de la forme qui suggère ou commande l'iconographie. C'est la forme qui appelle les sujets, mais c'est aussi une forme schématique héritée qui est retenue et transmise. Ce sont par ailleurs les évolutions formelles et structurelles de l'art de la fin de l'Antiquité (dislocation des grands cycles) qui ont rendu possible une combinaison inédite de motifs à Quṣayr ʿAmra. Enfin, ce sont les schémas formels types qui, en se contaminant au contact de formes voisines, entraînent les altérations et les glissements observés dans la peinture omeyyade. Il en ressort que les conditions de fabrication ont joué un rôle déterminant dans la formation de l'iconographie omeyyade. L'approche formelle et les questions sur les conditions de fabrication pourraient être appliquées à d'autres vestiges de l'art islamique et donner la clef de nombreux problèmes.

Le cadre limité de cette communication ne nous permet pas d'aborder la question de la réception du décor par les spectateurs omeyyades. Pour interpréter la combinaison inédite entre un calife trônant, un paysage nilotique et une frise de perdrix, les textes poétiques arabes pourraient nous être d'un grand secours. Dans une prochaine étude, il serait utile d'exploiter les images poétiques utilisées dans les panégyriques d'al-Aḫṭal pour caractériser le calife idéal et ses fonctions. On y apprend notamment que le calife et sa générosité y sont fréquemment comparés à l'Euphrate et que les perdrix y sont associées à l'abondance d'eau.

BIBLIOGRAPHIE

Andersen, G.F., « Pompeian Painting, Some Practical Aspect of Creation » *ARID* 14, 1985, p. 113-128.

Ansary, A.R. al-, *Qaryāt al-Faw*, Ryad, 1982.

Arce, J., « Dyonisus-Bacchus in Roman Spain » *Iconographie classique et identités régionales. BCH-Suppl*. XIV, Athènes-Paris, 1986, p. 167-173.

Audebert, Cl. « Réflexions sur la composition des poèmes de ʿUmar ibn Abī Rabīʿa » *Cahiers de linguistique, d'orientalisme, et de slavistique* n^{os} 5 et 6, 1975, p. 17-29 et n^{o} 9, 1977, p. 5-18.

Al-Azraqī, *Akhbâr Makka* I, ed. R.S. Malhas, 1983 .

Balty, J., *Les mosaïques antiques du Proche-Orient*, Paris, 1995.

Barbet, A., *La peinture murale romaine*, Paris, 1985 .

—, *Les peintures des nécropoles romaines d'Abila et du nord de la Jordanie*, Ifpo, Beyrouth, 1994.

Barbet, A., Allag, C., *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, *MEFRA* 84, Rome, 1972.

Bell, G., *Greek Papyrii in the British Museum : Catalogue with texts* IV, *The Aphrodito papyri*, Londres, 1910.

Blazquez, J.M., « Las pinturas helenisticas de Quṣayr ʻAmra (Jordania) y sus fuentes » *Archivo espanol de arqueologia* 54, 1981, p. 157-202.

Bruneau, P., « Les mosaïstes antiques avaient-ils des cahiers de modèles » *Revue archéologique* 2, 1984, p. 241-272.

Canivet, P., *Ḥūarte, Sanctuaire chrétien d'Apamène (⊠^{e}-⊠⊠^{e} siècles)*, Ifpo, Beyrouth, 1987.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture*, Oxford, 1931.

Croizant, O. de, « Les mosaïques de Gaule et d'Espagne relatives à l'enlèvement d'Europe », *Iconographie classique et identités régionales. Bulletin de correspondance hellénique* 14, Athènes-Paris, 1986, p. 175-191.

Delbrueck, R., *Die consulardiptychen*, Berlin-Leipzig, 1929.

Dorigo, W., *Late Roman Painting*, Londres, 1970.

Du Bourguet, P., *L'art copte*, Paris, 1967.

Dunbabin, K.M.D., *The Mosaics of Roman North Africa : Studies in Iconography and Patronage*, Clarendon Press, Oxford, 1978.

Ettinghausen, R., *La peinture arabe*, Genève, 1961.

Finster, B., « Arabien in der Spâtantike » *Archeologischer Anzeiger*, Berlin, 1996, p. 287-319.

Focillon, H., *La vie des formes*, Paris, PUF, 1947.

Fowden, G., *Quṣayr ʿAmra*, Berkeley, 2004.

Gonzalès, V., « Approche esthétique de l'art omeyyade » dans G. Beaugé, *L'image dans le monde arabe*, Paris, 1993.

Grabar, O., *Ceremonial and Art at the Umayyad Court*, PHD, Princeton, 1955.

—, *La formation de l'art islamique*, Paris, 1981 .

Graser, E., « The Edict of Diocletian on Maximum Prices » dans T. Frank (ed), *An Economic Survey of Ancient Rome*, New-York, 1940.

Harper, P.O., « Thrones and Enthronement Scenes in Sasanian Art » *Iran* 17, 1979, p. 49-67.

King, G.R., « Some Christian Wall Mosaics in Pre-Islamic Arabia » *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 10, Londres, 1980, p. 37-43.

L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme. Catalogue de l'exposition présentée à l'Institut du monde arabe, Paris, IMA / Gallimard, Paris, 2000.

Lavin, I., « The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources : A Study of Compositional Principles in the Development of Early Mediaeval Style », *DOP* 17, 1963, p. 179-286.

Leroy, J., *Les peintures du couvent du désert d'Esna*, Ifao, le Caire, 1975.

Ling, R., *Roman Painting*, Cambridge, 1991.

Moormann, E.M., (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, Leiden, 1993.

Musil, A., *Kuṣejr ʿAmra*, Vienne, 1907.

Norris, H.T. « Fables and Legends in Preislamic and Early Islamic Times », *Cambridge History of Arabic Literature* 1, ed. A.F.L. Beeston, Cambridge, 1983, p. 374-386.

Pacht, O., *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1994.

Paret, R., « Die Entstehungszeit des islamischen Bilderverbots » *Kunst des Orients* IX, 1976-1977, p. 158-181.

Pirenne, J., « Notes d'archéologie sud-arabe », *Syria* 42, 1965, p. 109-136.

Réau, L., « L'influence de la forme sur l'iconographie », *Formes de l'art*, *formes de l'esprit*, PUF, Paris, 1951, p. 85-105.

Reenen, D. Van, « Das Bilderverbot, a New Survey » *Der Islam* 67, 1990, p. 27-77.

Robin, C, « La civilisation de l'Arabie méridionale avant l'islam » dans J. Chelhod (éd.), *L'Arabie du Sud, histoire et civilisation* I, G.P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1984, p. 195-223.

—, « L'Arabie antique de Karib'îl à Mahomet », *Remmm* 61, 1991.

Rutschowscaya, M.H., *La peinture copte*, musée du Louvre, Paris, 1992.

Sacopoulo, M.A., « La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre » *CahArch* 13, 1963, p. 61-83.

Sauvaget, J., *La mosquée omeyyade de Médine*, Paris, 1952.

—, « Remarques sur les monuments omeyyades » *JourAs* 231, 1939, p. 1-59.

Sodini, J.P., « L'artisanat urbain à l'époque paléochrétienne » *Ktéma* 4, 1979, p. 71-119.

Sourdel, J., *La civilisation de l'islam classique*, Paris, 1983.

Vibert-Guigue, C., *La peinture omeyyade du Proche-Orient*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 1997 .

Vovelle, M., *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence*, Paris, 1970.

Weitzmann, K., *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York, 1979.

—, « The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art », *DOP* 14, 1960, p. 45-68.

Zumthor, P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983.

Zwettler, M., *The Oral Tradition in Arabic Poetry*, Colombus, 1978 .

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Qusṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

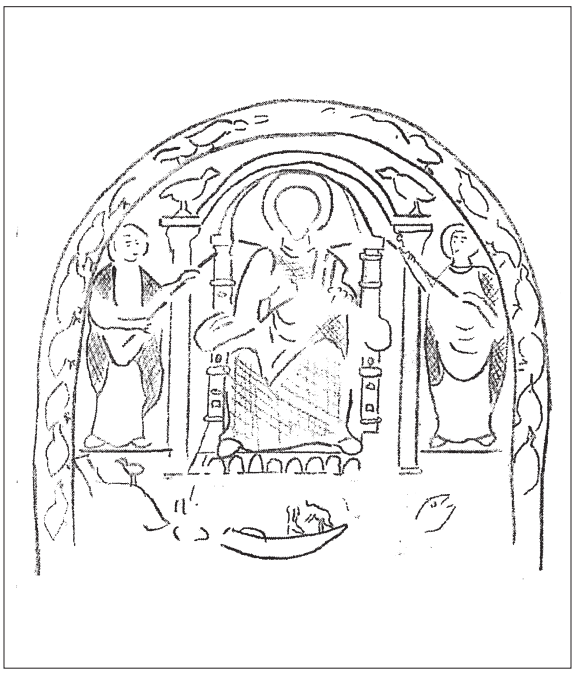


Fig. 1. *Le personnage trônant sur l'eau (al-Walīd II ?)*, Quṣayr ʿAmra (Jordanie), 730. Fresque du mur sud au fond de l'alcôve, H. 220 cm, larg. 246 cm.

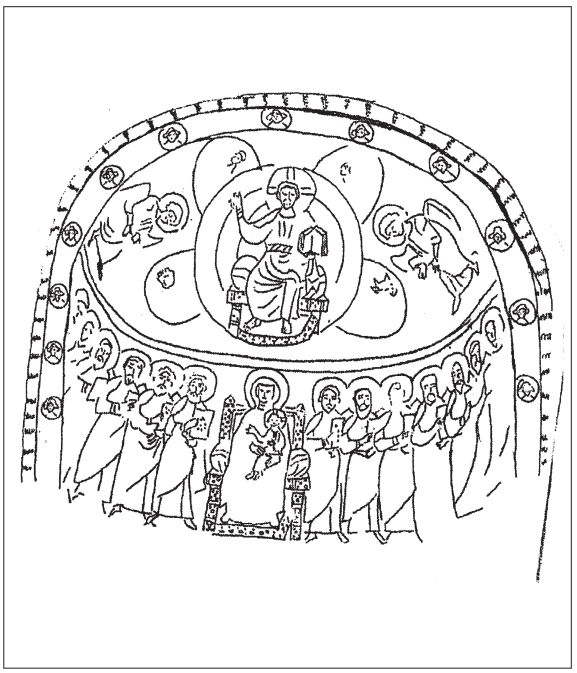


Fig. 2. *Le Christ trônant*, monastère de Baouit (Égypte), VI^{e}-VII^{e} siècles. Peinture murale d'une alcôve, H. 100 cm, larg. 100 cm.



Fig. 3. *Le roi sassanide Khosroès II trônant sur le takht-i taqdis,* Qazwin, fin de l'époque sassanide. Plat en argent, Tehéran, musée Iran Bastan, inv. nº 994.

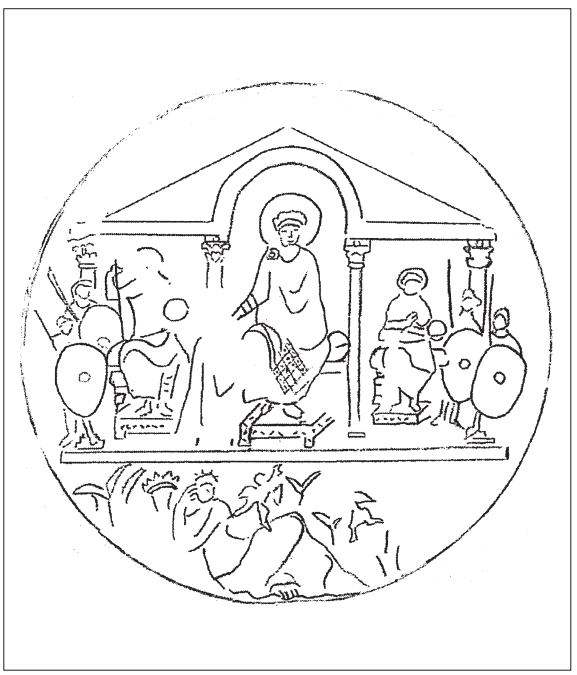


Fig. 4. *Le missorium de Théodose,* Égypte ou Syrie, 388. Plat en argent, diamètre 74 cm, Mainz, Romisch-Germanisches Zentral-museum, 0.27810.7.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

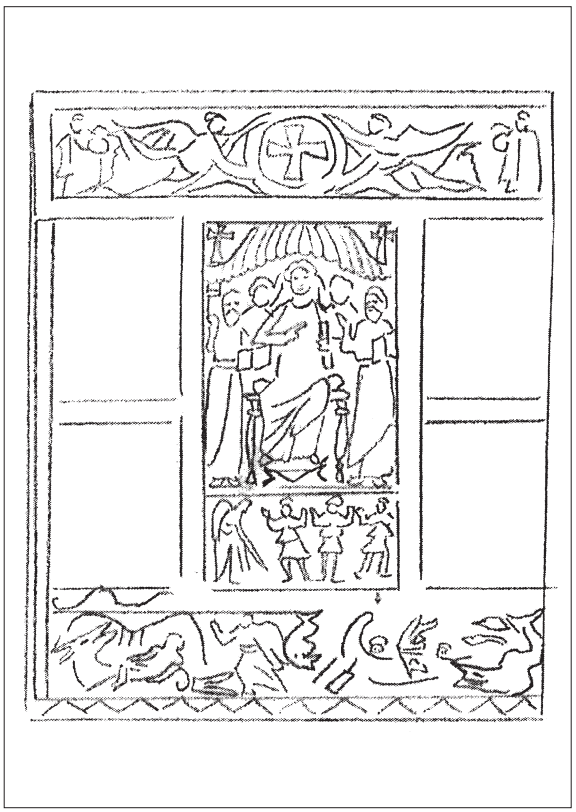


Fig. 5.

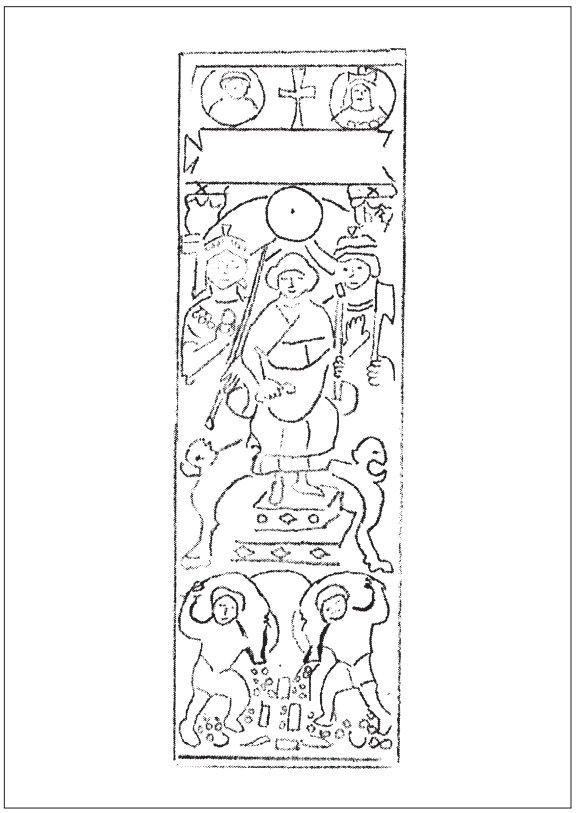


Fig. 6.



Fig. 7.

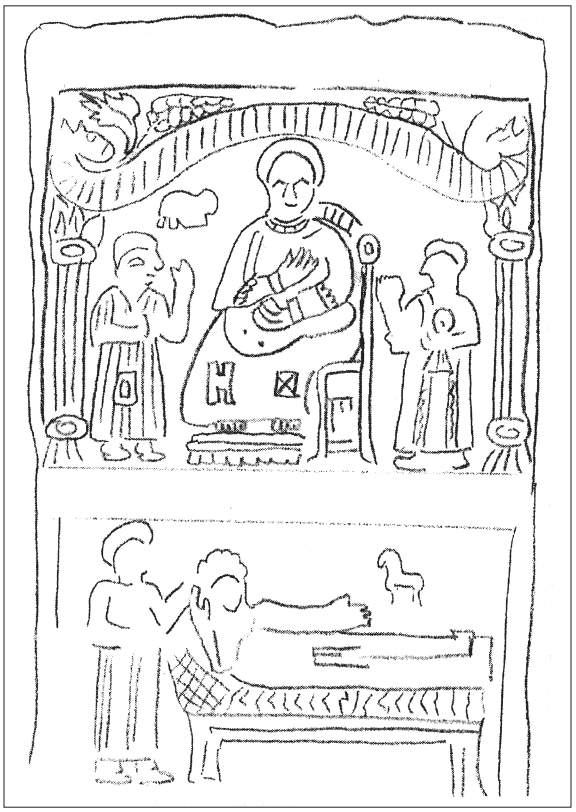


Fig. 8.

Fig. 5. *Le diptyque de Murano, le Christ trônant et les miracles,* Égypte, IVe siècle. Plaque en ivoire, Ravenne, Musée national.
Fig. 6. *Le diptyque du consul Clémentius,* Égypte, 513. Plaque en ivoire, H. 39 cm, larg. 13cm, Liverpool, Merseyside County Museum, M 10036.
Fig. 7. *Adam trônant,* église de Ḥūarte, Syrie (Apamène), fin du Ve siècle. Mosaïque au sol.
Fig. 8. *Déesse trônant,* Ma'rib (Arabie du Sud), IIIe siècle. Plaque, H. 45 cm, larg. 27 cm, British Museum, CIH 419.

AnIsl 40 (2006), p. 107-137 Nadia Ali
Quṣayr ʿAmra, la peinture du personnage trônant sur l'eau: aspects pratiques de la fabrication d'une image.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net