

sur les caractéristiques physiques de l'homme, et l'art africain, ou islamique, dont les contributions aux théories sur les représentations de la nature sont limitées. L'auteur invite constamment son lecteur à dépasser les frontières géographiques et chronologiques dans lesquelles l'enferment ses habitudes visuelles, ou le champ de ses propres recherches.

L'entreprise risquée (dit-il), dans laquelle il nous entraîne, va consister à étudier un petit nombre de sujets, soigneusement décrits, en vue de tester une hypothèse sur le phénomène universel des perceptions visuelles et sur les jugements qu'ont émis à son sujet les historiens et les critiques d'art.

Dans le premier chapitre, intitulé « Une théorie des intermédiaires en art », O. G. montre l'ambiguïté qui existe entre ce que nous voyons et les significations que nous donnons habituellement, ou qui peuvent être données, à ce que nous voyons, mais aussi entre ce que nous voyons et ce que l'artiste a voulu représenter.

Le problème essentiel qu'il cherche à clarifier concerne « l'ornement » : quelle est sa définition, quelle est sa fonction et quelle est la manière dont il est conçu et perçu.

Après avoir passé en revue les différentes approches des historiens de l'art sur l'ornement, il le définit comme étant exclusivement « calliphoric », c'est-à-dire fait pour apporter la beauté avec lui, et « terpnopoietic », fait pour procurer du plaisir. Plusieurs exemples, pris dans l'art islamique, le conduisent à y voir « une sorte de thermostat culturel régulant la puissance et donc l'efficacité d'un message visuel ». Il témoigne du dialogue progressif qui s'établit entre le « regardant », ou l'usager, et l'objet d'art. Ainsi, « dans l'architecture, un dialogue continual se perçoit entre un bâtiment et la société, dialogue qui conduit à redécorer constamment, à faire des ajouts et des modifications qui reflètent la richesse et la profondeur de la relation entre un espace construit et la société qui l'entoure ».

L'ornement désigne à la fois un type de représentation, un processus de travail ou un résultat final. Il est en lui-même un ordre intermédiaire entre les « regardants » et les usagers de l'art, peut-être même entre les créateurs d'art et les œuvres d'art et peut-être le résultat d'une attitude du spectateur ou d'une décision de l'artiste.

Pour différencier son approche de l'ornement de celles, traditionnelles, taxonomiques, visant à élaborer des classifications, approches qui ne reflètent pas ce qu'il y a d'essentiel dans l'œuvre d'art, à savoir, créer de la beauté et procurer du plaisir, O. G. se propose d'étudier l'ornement en fonction de quatre intermédiaires, correspondant à quatre sortes d'expérience visuelle, l'écriture, la géométrie, l'architecture et la nature. Chacun de ces intermédiaires fait l'objet d'un chapitre enrichi de notes et abondamment illustré.

Nous donnerons quelques aperçus du chapitre sur l'écriture, où l'auteur expose son point de vue d'abord à partir d'exemples de trois écritures qu'il met en parallèle : des types d'écriture européenne médiévale, des types d'écriture chinoise et des types d'écriture arabe. Comparaisons intéressantes qui cherchent à déterminer ce qui justifie que l'écriture soit appelée « art ».

Le phénomène de l'écrit dans la civilisation islamique est ensuite traité dans toute son étendue et sa profondeur, avec toutes les implications qui en résultent, selon une approche historique du phénomène. La première période où s'est élaborée l'écriture, du VII^e au X^e siècle, est marquée par l'apparition du mot *hatt*, introduisant quelque chose de nouveau par rapport à la racine *kataba* : une sorte de typologie des nombreuses écritures qui s'étaient répandues dans tout l'empire islamique.

Jerrilynn D. DODDS (éd.), *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*. The Metropolitan Museum of Arts, New York, 1992. xxx + 432 p. (éd. espagnole : *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, The Metropolitan Museum of Arts, N.Y. et Ediciones el Viso, Madrid, 1992, même pagination).

Une grande exposition commémorative de 1492, consacrée à l'art de l'Espagne musulmane, fruit d'une longue préparation et de multiples concours officiels (près de soixante-dix institutions de quinze pays ont prêté des objets), et présentée à New York et à Grenade en 1992, nous vaut la publication de ce magnifique volume, qui est bien plus qu'un catalogue. Quelque jugement que l'on puisse porter sur chacune des contributions qui le composent il faut avant tout se féliciter de disposer désormais d'un pareil ensemble de photographies et de textes de synthèse sur tous les secteurs de l'art d'al-Andalus.

« Le but de cet ouvrage est de fournir un lieu nouveau pour l'étude de l'art de l'Espagne musulmane, de célébrer sa valeur comme part d'une culture autonome et d'une présence puissante qui a eu une importance profonde pour l'Europe et pour le monde musulman », annoncent les présentateurs. Bien qu'il soit question un peu plus loin de « culture matérielle », c'est essentiellement, en effet, d'art qu'il s'agit et, comme il est souligné à diverses reprises, d'un art principalement aristocratique. L'archéologie n'est guère présente que comme moyen d'exhumer des œuvres d'art, mais compte tenu de cette perspective délibérément adoptée, le résultat est éblouissant.

Les 16 contributions ou chapitres qui occupent la première partie de l'ouvrage veulent donner une vision d'ensemble de l'évolution de l'art d'al-Andalus, y compris l'architecture, de l'émirat aux taifas, puis sous les Almoravides et les Almohades, et enfin à l'époque *naṣrid*. Les photographies de sites et de monuments n'apportent pas véritablement de surprises, mais constituent une sélection de vues de très bonne qualité, parfois remarquablement pédagogiques (p. 10, une vue aérienne de la mosquée de Cordoue prise depuis le sud, montrant parfaitement la situation du monument, la disposition des nefs, des coupoles et du *mihrāb*, et la part des ajoutures chrétiennes ; p. 26 une belle photographie d'ensemble de la partie fouillée du site de Madīnat al-Zahrā' faisant clairement apparaître la disposition du complexe palatin à flanc de coteau, l'étagement des jardins et des niveaux de palais et de bâtiments officiels, l'articulation de cette zone avec la mosquée).

Les textes accompagnant ces illustrations ont été confiés à d'excellents spécialistes. J. Dodds propose une vision originale de l'esthétique de la mosquée de Cordoue, qu'elle considère comme un édifice très influencé par le contexte chrétien de la Péninsule. Son analyse, appuyée en particulier sur des hypothèses de Grabar, est intéressante, bien que l'on puisse se demander s'il faut vraiment établir un lien entre les trois coupoles de Cordoue et la triple abside de l'église mozarabe de San Miguel de la Escalada (p. 21). Une importante contribution, due au directeur du complexe archéologique de Madīnat al-Zahrā', Antonio Vallejo, présente, pour la première fois à un large public et dans un ouvrage de haute vulgarisation de ce genre, à partir de plans et de photographies bien choisis, les résultats des fouilles archéologiques et des reconstitutions monumentales effectuées depuis le début du siècle sur le site de la vaste ville princière édifiée par les califes de Cordoue à quelques kilomètres en aval de la capitale dans la vallée du Guadalquivir. Il fait bien ressortir les rapports entre la structure de la partie palatine, seule étudiée jusqu'à présent, et la fonction politique de ce secteur (p. 27-39).

Un chapitre (Cynthia Robinson) consacré aux capitales des taifas est illustré surtout de photographies de la *Aljafería* de Saragosse et de l'*Alcazaba* de Málaga. On regrette que la contribution de Juan Zozaya sur les fortifications d'al-Andalus se limite presque à l'étude des édifices militaires (Mérida, Gormaz, *alcazars* urbains), sans pratiquement utiliser les travaux effectués depuis deux décennies sur les autres types de « châteaux » liés davantage aux modes d'organisation sociale.

Une présentation d'ensemble de l'époque des « empires africains », envisagés sous l'angle de leur activité constructrice (qui situe, à tort je crois, le *Castillejo* de Monteagudo à Murcie en époque almoravide), est suivie d'une synthèse de Christian Ewert sur l'« Héritage architectural de l'Espagne musulmane en Afrique du Nord » (p. 85-95). D'intéressantes photographies en noir et des plans destinés à faire ressortir les schémas géométriques qui structurent les édifices renouvellent quelque peu le stock de documents disponibles, inlassablement répétés dans de multiples publications. Suivent des synthèses sur les céramiques (G. Rosselló Bordoy, qui donne un bon état de la question), les tissus (C. Partearroyo ; avec des documents inédits ou peu connus), et les arts du livre (Sabiha Khemir, avec de belles reproductions). Les p. 127-171 forment un dernier ensemble consacré à l'Alhambra, son histoire (D. Cabanelas), la description et l'interprétation des différents palais qui composent l'ensemble (J. Dickie), l'organisation d'ensemble de la ville princière (J. Bermúdez López), les jardins et le concept de jardin dans l'Espagne musulmane (D. Fairchild Ruggles). Une conclusion sur « le legs de l'Islam en Espagne » a été demandée à Juan Vernet (qui surévalue quelque peu, à mon avis, l'« héritage » romain tardif ; peut-on dire d'autre part que l'institution d'enseignement que l'on dit avoir été créée à Murcie par Alphonse X soit une *madrasa*, au sens où l'on entend d'ordinaire ce terme ?).

Toute cette première partie est intéressante et utile, mais c'est peut-être plus encore dans la partie suivante, catalogue des 136 objets présentés à l'exposition, assortis chacun d'une importante notice, que réside l'intérêt majeur de l'ouvrage. Plusieurs des splendides coffrets ou pyxides d'ivoire sculptés dans les ateliers du califat, puis de la taifa de Tolède, sont reproduits (pyxide d'al-Muġīra, du Louvre, coffrets dits « de Leyre » et « de Palencia »). On notera particulièrement la pyxide de la cathédrale de Braga, offerte entre 1002 et 1007 au second *hāġib* amiride 'Abd al-Malik al-Mużaffar, qui n'y porte encore que le titre de *Sayf al-Dawla*, et les coffrets d'époque tardive, rarement publiés (n°s 5 et 13). Une dizaine de bronzes, autant de manuscrits, des bijoux, des armes (grenadires), une trentaine de tissus, des chapiteaux et quelques autres sculptures sur pierre ou marbre, des stucs et des bois sculptés, donnent une idée de la diversité et de la qualité de l'art andalou.

D'un intérêt particulier m'a paru la sélection d'une vingtaine de céramiques, fournissant un échantillonnage des principaux types utilisés en al-Andalus, depuis les « califales » du X^e siècle jusqu'aux *lustreware* de Málaga du XV^e siècle, en passant par les « esgrafiées » murciennes des XII^e-XIII^e siècles bien étudiées depuis quelques années. On ne trouve nulle part, à ma connaissance, de série de photographies aussi représentatives de la production céramique andalouse.

Tout cela forme un ensemble d'une très grande richesse. Les déceptions sont rares. Il est dommage que l'on n'ait pas profité de l'occasion pour publier de meilleures photographies de la totalité du décor sculpté de la « *pila* de Játiva », important ensemble de sculptures à décor humain, probablement du XI^e siècle, assez pauvrement présenté en regard du reste de l'illustration (n° 49 ; il en va de même d'un autre bassin sculpté de la fin du califat conservé à la *madrasa* Ibn Yūsuf de Marrakech, que l'on n'a, de toute évidence, pas pu déplacer : n° 43). On regrettera aussi que les

reproductions de monnaies des pages 386-391 n'aient pas été agrandies. En revanche, plusieurs œuvres très intéressantes n'avaient jamais ou rarement été présentées, comme un curieux chapiteau cordouan d'époque califale à figuration humaine (p. 248), ou une belle aiguière à bec verseur en forme de tête de coq provenant d'une collection danoise (p. 215).

On se félicitera aussi de pouvoir désormais disposer de très belles photographies des décors des *minbar*-s cordouans de la mosquée des Andalous de Fès et de la Kutubiyya de Marrakech, datant le premier du califat et le second de l'époque almoravide (n°s 41 et 115). Tout à fait étonnantes, et probablement présentées pour la première fois, les spectaculaires lampes de la mosquée Qarawiyyin de Fès montées à partir de cloches prises aux chrétiens (p. 172, et n°s 55 et 58).

Il faudrait être spécialiste de trop de domaines de l'histoire de l'art pour évaluer valablement chacun des chapitres et chacune des notices contenues dans ce bel ouvrage. Il est probable que l'on pourra toujours y trouver quelque lacune ou regretter tel oubli ou telle insuffisance. Tel quel, il fournit un très riche panorama de l'art andalou, incluant de nombreux apports récents à l'étude de celui-ci. L'abondance et la qualité des photographies en feront un indispensable instrument de travail. Les synthèses demandées aux meilleurs spécialistes constituent un véritable manuel dont on regrettera seulement que le prix un peu élevé ne permette pas une diffusion aussi large qu'il serait souhaitable.

Pierre GUICHARD
(Université de Lyon II)

Anne BARTHÉLÉMY, *Tazra, Tapis et bijoux de Ouarzazate*. Edisud, Aix-en-Provence, 1990.
25 × 30 cm, 125 p.

Madame Barthélémy a recueilli les études de son père, Gaston Balmière, un officier des Affaires indigènes qui, de 1935 à 1945, en poste à Ouarzazate, s'est passionné pour cette région du Haut Atlas marocain ; il en a peint les paysages, rempli des carnets de croquis concernant les métiers familiaux, les tissages en particulier, relevé, dans de nombreuses planches, des tapis du Haut Atlas, des bijoux identifiés soigneusement et fort joliment dessinés. Il a noté des détails techniques avec précision, bref il a laissé des documents précieux qui méritaient d'être révélés aux chercheurs si mal informés encore aujourd'hui sur ces petits métiers familiaux.

Madame Barthélémy s'est attachée à classer et à enrichir par ses propres recherches cet héritage précieux. Elle a tenu à présenter ce monde berbère si attachant, se risquant à émettre des opinions sur ses origines et sur son histoire.

Comment ne pas regretter, en lisant ces pages, de voir si mal identifiés ces tapis et autres tissages recueillis dans le musée du Dâr Si Saïd de Marrakech où sous de splendides tapis on lit simplement : *Tapis du Haut Atlas*. Les corpus autrefois constitués patiemment par Prosper Ricard n'ont-ils donc servi à rien ?

Saluons alors cette belle publication, qui pourtant attire quelques réserves de notre part. Était-il vraiment besoin de cette introduction qui se veut historique et qui prétend en 18 pages évoquer