Fowden Garth, *Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*

Berkeley, University of California Press, 2004. 390 p.

Quṣayr ʿAmra ou le petit château de ʿAmra est un monument de l'époque omeyyade (661-750) qui se situe en Transjordanie à cent kilomètres à l'est d'Amman. Le corps du bâtiment se compose d'un bain et d'une salle tripartite à structure quasi basilicale. Même si aucune preuve matérielle n'est venue le confirmer, tous s'accordent pour attribuer cet édifice à al-Walīd II (qui ne fut calife qu'entre 743 et 744) (1). La fonction de la salle à structure basilicale a été identifiée à une salle d'audience (2). Mais Quṣayr ʿAmra est surtout connu pour ses peintures murales.

Depuis leur découverte par A. Musil en 1898, ces peintures suscitent de nombreuses discussions qui se sont souvent articulées autour de deux axes : les historiens de l'art antique et de l'art chrétien se sont interrogés sur les antécédents antiques, byzantins ou sassanides des peintures (3). Les islamisants, quant à eux, se sont étonnés de la présence de représentations anthropomorphiques dans un décor attribué à l'art prétendument iconophobe de l'islam (4). Ces débats se sont déroulés sans qu'aucune description systématique des peintures, ni aucune analyse iconographique n'ait été proposée (5). Il faudra attendre les travaux de J.C. Vibert-Guigue pour qu'un relevé et une description systématique des peintures soient faits (6). Mais à ce stade de l'avancement des études, on ne comprend toujours pas comment fonctionne le programme, quel est le sens de lecture à adopter, quels sont les rapports entre les différentes peintures et surtout quelles significations les nouveaux mécènes arabophones de l'époque omeyyade attribuaient à ce programme. C'est entre autres à ces questions que tente de répondre G. Fowden. L'ouvrage se présente comme une monographie historique de Quṣayr ʿAmra dont l'objectif principal est de replacer Quṣayr ʿAmra dans son contexte historique, géographique et culturel. Trois aspects de sa méthode seront développés dans ce compte rendu : le mode de description, l'utilisation des modèles préislamiques qui auraient inspiré le programme et l'exploitation des sources littéraires dans l'interprétation des peintures.

G. Fowden propose d'abord une vision nouvelle du bâtiment en s'interrogeant sur le rapport entre le site et son environnement naturel. Il remarque en premier lieu la proximité des *wādīs* avoisinants (le wādī Sirḥān et le wādī l-Butūm) et d'une oasis (al-Azraq). Ces lieux fréquentés par toutes sortes d'animaux en quête d'eau renforcent l'hypothèse déjà émise d'un bâtiment utilisé comme un pavillon de chasse. De plus, l'absence de réservoir d'eau et de structure d'habitation conduit l'auteur à envisager la possibilité d'une utilisation saisonnière de Quṣayr ʿAmra, plus exactement au moment des saisons humides. Ces deux nouveaux aspects apparaissent comme un apport fondamental pour la compréhension du site et de son programme iconographique.

Après avoir décrit le bâtiment, G. Fowden propose un plan de celui-ci avec la répartition des peintures murales à l'intérieur. Ce schéma offre une vision d'ensemble claire de la distribution des peintures et constitue un instrument de travail très pratique. Sa description du programme est « intentionnellement » partielle et l'auteur s'explique dès sa préface : « I intend to treat as exhaustively as possible those frescoes that strike me as charactéristic or informativ (7). » Aussi ne décrit-il pas toutes les peintures à la manière d'un historien de l'art. Il peut consacrer un chapitre entier à une peinture. C'est le cas pour quatre d'entre elles : l'*amīr* trônant sur l'eau (mur sud de l'alcôve), la femme allongée sous un auvent et entourée de personnages (mur sud, travée ouest), les six rois vaincus (paroi travée ouest) et la femme au bain (paroi travée ouest). Il peut aussi regrouper les peintures de manière thématique. Il procède ainsi dans trois cas : les femmes nues, la chasse et les représentations inspirées de la mythologie grecque. Enfin, il peut faire intervenir des peintures dans son commentaire : c'est le cas notamment de celles qu'il n'étudie pas en profondeur (celles montrant des artisans de la construction au travail, le zodiaque, l'arcature habitée...).

Ces trois biais permettent à l'auteur d'envisager la majeure partie du décor lisible sans le décrire de manière systématique. G. Fowden est conscient de la difficulté que posent l'étude et surtout la description des peintures de Quṣayr ʿAmra. En effet, comment regrouper et ordonner les éléments décrits pour rendre compte du programme quand la fonction exacte du lieu décoré, les motivations des commanditaires, l'identité des artisans et le sens de lecture ne sont pas connus ? Dans sa quête d'un principe organisateur, l'auteur choisit de se fonder sur la structure type d'un poème arabe classique (la *qaṣīda*). Il fait donc se correspondre l'enchaînement des thèmes de la *qaṣīda* et les différents chapitres de son ouvrage qui traitent dans l'ordre suivant : du site (*al-aṭlāl*), des représentations féminines (*nasīb*), des scènes de chasse (*faḫr*) et des scènes assimilées au pouvoir omeyyade et à al-Walīd II (*madīḥ*).

(1) A. Musil, *Kusjer ʾAmra*, Vienne, 1907, p. 149 ; J. Sauvaget, « Remarques sur les monuments omeyyades », in *Journal asiatique*, Paris, 1989, p. 13-160 ; O. Grabar, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court*, PhD, Princeton, 1955, p. 256 ; R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1961, p. 33.

(2) O. Grabar, *La formation de l'art islamique*, Paris, 1981, p. 206-208 ; J. Sauvaget, *La mosquée de Médine*, Paris, 1952, p. 124 à 132.

(3) A. Riegl, *Spätrömische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienne, 1901.

(4) K.A.C. Creswell, « The Lawfulness of Painting in Early Islam », in *Ars Islamica*, nos 11 et 12, 1946, p. 149-166.

(5) La seule peinture de Quṣayr ʿAmra qui fera l'objet d'une description et d'une interprétation est la peinture des « six rois vaincus ». O. Grabar, « The six Kings at Quṣayr ʿAmra », in *Ars Orientalis*, no 1, 1954, p. 185-187.

(6) J. C. Vibert-Guigue, *La peinture omeyyade au Proche-Orient*, thèse de doctorat, Paris, 1997.

(7) G. Fowden, *Quṣayr ʿAmra*, Berkeley, 2004, p. xxvi.

BCAI 22 (2007) Fowden Garth : Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

Pour justifier le choix de ce principe organisateur emprunté à la poésie arabe, G. Fowden insiste très justement sur l'importance de la poésie à l'époque omeyyade. Ensuite, il remarque qu'on retrouve les mêmes sujets et les mêmes préoccupations aussi bien dans la poésie que dans le programme peint. Enfin, il note un aspect qui me paraît à la fois essentiel et d'une grande pertinence, la poésie omeyyade comme le décor de Quṣayr ʿAmra serait « Arab to the core but patchily muslim [8] ». Utiliser les sources poétiques arabes pour analyser les peintures de Quṣayr ʿAmra me paraît être une idée très féconde, parce que jusqu'ici ces sources n'avaient pas attiré l'attention des historiens de l'art islamique alors qu'elles constituent le mode d'expression le plus développé, quantitativement et qualitativement, de l'époque omeyyade. Cependant, le choix de l'enchaînement des thèmes de la *qaṣīda* comme principe organisateur de l'étude du programme peint de Quṣayr ʿAmra me semble douteux. Si l'ordre d'apparition des peintures étudiées est censé révéler un sens de lecture du programme visuel emprunté à l'organisation d'une *qaṣīda*, l'auteur ne le montre pas. Je crois qu'il aurait été souhaitable de s'interroger d'abord sur les structures formelles propres au décor (cadres, registres, rapports formels entre les peintures, orientation des figures, rapports entre les figures) avant de chercher un principe organisateur issu d'un autre mode d'expression, en l'occurence la poésie.

Le contenu de la description, dans la plupart des cas, consiste à évoquer les composantes figuratives d'une peinture et le déroulement de l'action représentée. Lorsque G. Fowden décrit certaines composantes, ces commentaires rendent en général la peinture très vivante. Il fait de celle-ci une nouvelle source d'informations sur certaines pratiques. Par exemple, les informations qu'il apporte sur la technique de chasse aux filets chez les Arabes telle qu'elle est présentée dans les sources littéraires arabes apparaissent comme des légendes quasi encyclopédiques des scènes de chasse.

Mais là où le travail de G. Fowden apporte une lecture nouvelle du programme, c'est lorsqu'il envisage d'une part les rapports entre les peintures de Quṣayr ʿAmra, d'autre part les rapprochements iconographiques entre ces peintures et d'autres décors omeyyades. En ce qui concerne les rapports entre les différentes peintures de Quṣayr ʿAmra, l'auteur en relève plusieurs. Le premier type se présente lorsque des peintures de sujets similaires semblent s'articuler comme des séquences « logiques ». Le seul cas où cela semble se produire selon G. Fowden est la représentation des scènes de chasse où on peut suivre l'évolution chronologique de la chasse proprement dite jusqu'à l'abattage d'animaux. Le second type de rapport implique une lecture horizontale du décor. Il envisage, par exemple, trois peintures de la travée ouest comme une sorte de triptyque formé par l'image centrale des « six rois vaincus » flanquée de deux représentations féminines. G. Fowden relève également les éventuels rapports entre deux registres juxtaposés, notamment la juxtaposition de la scène de chasse à l'onagre et de la scène montrant une femme au bain. Enfin, le dernier rapport que j'ai relevé dans l'ouvrage se situe au niveau des rapprochements possibles entre les composantes de deux peintures situées côte à côte : G. Fowden tente notamment une comparaison entre les composantes figuratives de la peinture de l'amir trônant sur l'eau et celle de la femme allongée sous un auvent.

Plus largement, l'auteur établit des comparaisons très pertinentes entre les peintures de Quṣayr ʿAmra, et d'autres manifestations de l'art figuratif omeyyade. Il compare certains éléments du programme de Quṣayr ʿAmra comme les représentations féminines, les représentations du pouvoir ou les scènes de chasse, aux peintures de Qaṣr al-Hayr al-Gharbī (728), aux sculptures de Khirbat al-Mafǧār (743) et à certains objets tel que le braséro de Mafraq (époque omeyyade). Dans les études précédentes, les chercheurs avaient eu tendance à présenter Quṣayr ʿAmra et son décor comme une sorte de « bizarrerie ». Finalement, la description des rapports entre les différentes parties du programme confirme l'idée d'un vrai programme voulu, de même que les rapprochements avec d'autres documents visuels omeyyade permettent de mettre en lumière certaines constantes figuratives de l'art omeyyade. Mais en focalisant sur le contenu iconographique (c'est-à-dire les objets et les événements représentés), l'auteur ignore certains aspects formels et structurels (occasion formelle des peintures, découpage des surfaces par des cadres et des frises, format et visibilité des surfaces à décorer) qui ont pu jouer un rôle déterminant dans le choix des motifs et leurs arrangements. En d'autres termes, il me semble qu'il serait utile de s'interroger sur les modes concrets de fabrication avant de chercher à interpréter l'iconographie.

Pour contextualiser et interpréter le programme peint, G. Fowden se fonde sur les traditions artistiques qui ont précédé l'Islam et sur des sources littéraires arabes, persanes et byzantines. La plupart des travaux sur l'art omeyyade ont beaucoup insisté sur ses antécédents artistiques, qu'ils soient héllénistiques, byzantins ou sassanides. G. Fowden n'échappe pas à cette recherche des origines, mais il a le mérite de s'interroger sur la raison d'être de ces influences en questionnant l'histoire des traditions artistiques de la région et en examinant la manière dont les Omeyyades ont eu accès à ce patrimoine visuel.

G. Fowden tente de faire intervenir les antécédents plastiques dans l'interprétation des peintures. Selon lui, l'emprunt serait significatif dans au moins trois cas.

Premièrement, certaines parties du décor auraient été volontairement traitées avec des modèles artistiques issus des traditions des deux mondes rivaux, Byzance et la Perse, parce qu'al-Walid II aurait souhaité représenter une sorte d'équilibre des emprunts que les Omeyyades ont fait à ces

(8) *Ibid.*, p. 87.

BCAI 22 (2007) Fowden Garth : Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

deux puissances. S'interroger sur les motivations des choix des modèles est légitime. Mais la multiplicité et la diversité des sources plastiques à l'intérieur même d'une seule peinture rendent hasardeux le choix d'un modèle précis, et plus hasardeuse encore son utilisation dans l'interprétation de l'agencement des peintures.

Deuxièmement, G. Fowden considère que la peinture de l'*amīr* trônant a été consciemment réalisée sur le modèle de la représentation d'Adam issue des mosaïques de l'église d'Huarte dans le nord de la Syrie (Ve siècle). En effet, les similitudes sont nombreuses entre les deux images (gestuelle, posture, costume, trône, situation dans l'abside). Cependant, G. Fowden va plus loin en interprétant ce choix. Il se fonde sur un passage du Coran qui rappelle qu'Adam est le premier calife de Dieu. Il en tire la conclusion que le propriétaire se serait fait représenter sous les traits d'Adam pour affirmer que lui aussi était un calife de Dieu et que son pouvoir était d'origine divine. Cette interprétation fondée sur les sources matérielles et textuelles pose problème à plusieurs niveaux : il paraît difficile d'affirmer que le modèle d'Adam est le seul a avoir « influencé » la peinture de Quṣayr ʿAmra. On peut citer, par exemple, les images des empereurs et consuls byzantins, les représentations du Christ trônant et les représentations des rois sassanides. Pourquoi ne pas faire intervenir dans l'interprétation de cette peinture les autres modèles susceptibles de l'avoir « influencé » ? L'auteur ne précise pas ses critères de sélection.

Troisièmement, certaines structures plus larges du décor de Quṣayr ʿAmra auraient été empruntées consciemment à des traditions artistiques préislamiques pour mettre en image une idée similaire. C'est, d'après l'auteur, le cas pour la structure d'ensemble qui comprend la peinture de l'*amīr* trônant sur l'eau et les scènes de chasse situées sur les parois des travées ouest et est. Cet ensemble, que l'on pourrait schématiser ainsi : Chasse / *amīr* trônant / Chasse, aurait été « influencé » par la structure d'un relief sassanide situé dans la grotte de Tāq-e-Bostān (Ve-VIe siècles). On peut voir sur ce relief un roi sassanide investi du pouvoir par le dieu Ahura *mazda*, image flanquée par des scènes de chasse situées sur les parois latérales de la grotte. G. Fowden utilise ce point pour en conclure que la structure Chasse / Investiture / Chasse de Tāq-e-Bostān a influencé la structure du décor de Quṣayr ʿAmra. Ce rapprochement paraît très probable d'autant que, comme le rappelle G. Fowden, ce relief sassanide a pu être vu par les conquérants musulmans. Là où je crois que l'auteur spécule, c'est lorsqu'il interprète l'emprunt omeyyade. Son raisonnement est le suivant : étant donné que le relief sassanide représente l'idée de l'origine divine du pouvoir, l'emprunt omeyyade aurait été motivé par le besoin de représenter une idée similaire. Ce faisant, ne surestime-t-il pas la connaissance que les Omeyyades avaient de l'iconographie sassanide ? De plus, l'auteur avait précédemment insisté sur l'implication significative du modèle d'Adam dans la représentation de l'*amīr* trônant sur l'eau. Le problème qui se pose ici est de déterminer quel est le modèle « signifiant » qui interviendra dans l'interprétation. Est-ce l'image d'Adam, le relief d'investiture de Tāq-e-Bostān ? les deux à la fois ? En réalité, l'utilisation des sources visuelles préislamiques dans l'interprétation du matériel omeyyade est un des problèmes les plus épineux. Plusieurs difficultés parfois insurmontables se présentent : d'abord, quand on parvient à déterminer l'ancêtre d'une image ou d'un motif, on ne connait pas toujours la signification que ce motif avait dans les traditions artistiques préislamiques. C'est le cas par exemple d'un motif fréquent dans l'imagerie omeyyade, celui des perdrix. Ensuite, la multiplicité des modèles utilisés parfois à l'intérieur d'une seule image et l'interpénétration des traditions byzantines et sassanides rendent difficile la sélection d'un seul « modèle source ». Enfin, et c'est bien là la principale difficulté, on ne sait presque rien sur la manière dont les Omeyyades ont perçu et compris ce vocabulaire de motifs et de formes mis à leur disposition. Comment dans ces conditions déterminer la survivance ou non d'une signification préexistante ?

Par ailleurs, il me semble que G. Fowden est un peu catégorique lorsqu'il élimine le matériel archéologique de l'Arabie préislamique comme source potentielle des peintures omeyyades. D'après lui, la tradition artistique de l'Arabie préislamique telle qu'elle nous est parvenue grâce aux découvertes archéologiques était éteinte à l'époque omeyyade et n'a donc pas pu jouer un rôle dans la formation de l'iconographie omeyyade. Il serait peut-être souhaitable, avant d'éliminer ce matériel, de comparer les motifs et les structures formelles de l'art de l'Arabie préislamique aux matériaux omeyyades afin de déterminer dans quelle mesure ce matériel peut ou non être considéré dans l'examen de l'art omeyyade. D'autant que l'art figuratif de l'Arabie préislamique est riche [9] et serait susceptible de nous informer sur les pratiques artistiques et les goûts des Arabes avant l'islam, mais aussi sur la pénétration et l'adaptation en Arabie à cette même époque des traditions artistiques byzantines, syriennes, coptes et sassanides.

Pour interpréter le programme, G. Fowden s'est également équipé de sources littéraires, le plus souvent arabes. L'un des objectifs de l'auteur est de tester la valeur de ces sources textuelles pour l'étude du monument. Pour cela, il s'appuie sur un corpus textuel arabe particulièrement important et une bibliographie pluridisciplinaire très à jour qu'il présente en appendice. Dans ce chapitre indispensable, il s'interroge sur la validité et la pertinence de ces dernières pour l'étude de la période omeyyade. Parmi les sources arabes les plus souvent citées, il faut signaler les récits des historiens, tels que Ṭabarī, Masʿudī, Balāḏurī, et des géographes Ibn al-Faqīh, Muqaddasī et Ibn ʿAsākir. Ces

(9) Parmi les matériaux figuratifs de l'Arabie préislamique, on peut citer les plaques votives de Marib (IIe-IVe siècles) ; les peintures et sculptures de Shabwa et de Qaryāt al-Faw (IIIe-IVe siècles) et les reliefs sculptés de Ḥiṣn al-ʿUrr et de Ẓafar.

BCAI 22 (2007) Fowden Garth : Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

récits informent l'auteur sur les événements historiques ou anecdotiques, sur les habitudes des Omeyyades et sur la personnalité d'al-Walīd II. Parallèlement, l'utilisation du matériel poétique dans l'interprétation du décor constitue la véritable révolution de l'ouvrage. Les sources poétiques utilisées comprennent essentiellement des extraits du *Kitāb al-Aghānī* d'Abū-l-Farağ al-Isfahānī, la *Muʿallaqa* d'Imru'l-Qays, un poème d'Abū Ḏu'ayb et des extraits de poèmes d'al-Walīd II. Le *Kitāb al-Aghānī* est entre autre exploité comme une source d'informations sur l'atmosphère qui devait régner à Quṣayr ʿAmra. G. Fowden distingue deux modes d'intervention de la littérature arabe dans l'analyse du programme peint. Les sources littéraires tantôt sont utilisées comme des « illustrations textuelles de l'image » pour reprendre l'expression de l'auteur, tantôt elles participent à l'identification du sujet à travers une démonstration.

L'auteur considère que la poésie intervient comme une illustration textuelle dans la plupart des peintures de Quṣayr ʿAmra (l'*amīr* trônant sur l'eau, les scènes de chasse, les femmes). Il entend par là que les sources littéraires illustrent les images, mais ne sont pas indispensables à la compréhension de celles-ci. Il semble que dans ce cas l'auteur sous-estime non seulement l'intérêt des sources poétiques, mais surtout l'intérêt des informations capitales qu'il a parfois extraites de la poésie. Je pense notamment à son utilisation des expressions poétiques utilisées pour décrire le calife. Il est le premier savant à dresser un parallèle entre le paysage aquatique situé sous l'*amīr* trônant et les comparaisons poétiques où la générosité du calife est en général exprimée en des termes étroitement liés à l'eau. De plus, il remarque à propos de cette peinture qu'elle est située dans une alcôve dont la forme et l'orientation rappellent le *miḥrāb* d'une mosquée. Il fait très justement intervenir la poésie à ce stade en rappelant que le calife pouvait, dans certains poèmes, être comparé à une *qibla*. Cette utilisation de la poésie est très convaincante. Dans la plupart des autres cas, l'auteur dresse un parallèle entre des peintures et des poèmes aux sujets *a priori* similaires. Dans le cas des scènes de chasse, il cite par exemple un long poème de chasse d'Abū Ḏu'ayb. Dans le cas des représentations de femmes au bain, il cite l'épisode de Dārat Ğulğul où le poète Imru'l-Qays épie ʿUnayza au bain ; et pour les autres femmes, il s'appuie sur des vers qui décrivent des femmes chargées de divertir les puissants (chanteuses, musiciennes...). Mais aucune recherche n'est menée sur le lexique et les comparaisons utilisés pour décrire les femmes, pourtant riches en informations.

Passons au second type d'utilisation des sources littéraires dans l'étude de G. Fowden. Dans trois cas, dont deux particulièrement développés, celui de la femme allongée sous un auvent et entourée de personnages et celui de la femme au bain, G. Fowden considère que, contrairement aux cas précédents, le sujet reste à identifier. Pour ce faire, il propose non plus d'aller de l'image au texte, mais du texte à l'image. Les textes utilisés sont essentiellement historiques. Il admet que ce cheminement du texte vers l'image est plus hypothétique. Dans l'analyse de ces peintures, sa démarche a consisté à identifier les personnages historiques censés être représentés et à interpréter les intentions du commanditaire al-Walīd II. Ces chapitres constituent à mes yeux les parties les plus discutables de l'ouvrage. L'image de la femme allongée sous un auvent et entourée de petits personnages figurerait, selon G. Fowden, la mère d'al-Walīd II, une femme d'origine « byzantine » du nom de Umm al-Ḥakam. Elle serait représentée à Quṣayr ʾAmra entourée de ses enfants. L'objectif d'al-Walīd II aurait été de montrer la capacité de la dynastie omeyyade à se régénérer et surtout à intégrer avec succès les éléments non arabes. G. Fowden intitule cette peinture « Maintaining the Dynasty ». Il se fonde sur le fait que cette peinture est située à la droite de celle qui montre l'*amīr* trônant pour en déduire que la femme est aussi un personnage royal, mais féminin. Cependant, aucun élément concret ne permet l'identification à Umm al-Ḥakam et la surinterprétation que l'auteur propose. Est-il probable qu'un puissant omeyyade, même le plus dévergondé d'entre eux, al-Walīd II, ait fait figurer sa mère dans un lieu au décor largement consacré à des représentations de femmes dénudées ?

L'autre peinture analysée est celle de la grande femme au bain. G. Fowden interprète cette image comme la représentation de la mère de Yazīd. Yazīd était le fils d'al-Walīd I et le cousin d'al-Walīd II. Sa mère, une princesse sassanide du nom de Shah-i-Afrīd, aurait été capturée et emmenée à la cour de Damas. Le propriétaire de Quṣayr ʿAmra al-Walīd II était en rivalité avec Yazīd en ce qui concerne la succession du calife Hišām. Il aurait donc commandé une représentation de Shah-i-Afrīd pour rappeler à son cousin Yazīd que sa mère était une non-arabe. Ici, je crois que l'auteur n'apporte pas assez d'éléments pour justifier cette identification. Il paraît difficile d'imaginer que la mère d'un futur calife ait pu être représentée nue. Les arguments de l'auteur reposent essentiellement sur des extraits des chroniques historiques arabes qui évoquent le traitement des prisonnières étrangères très prisées des Omeyyades. S'il est possible d'admettre que la peinture représente une prisonnière nue et exhibée, en revanche rien n'indique qu'il s'agit de Shah i-Afrīd. Ces identifications discutables à Umm al-Ḥakam et Shah i-Afrīd conduisent G. Fowden à envisager le lien qui pourrait exister entre ces deux représentations de mères d'origine non arabe et la peinture des « six rois vaincus ». Ces trois peintures fonctionneraient comme un triptyque dont le but aurait été de montrer la capacité des Omeyyades à intégrer l'héritage matériel, culturel et généalogique des civilisations conquises.

En conclusion, même si les interprétations de certaines peintures me sont apparues peu convaincantes, le grand avantage de cette monographie sur Quṣayr ʿAmra est assurément de poser, avec une netteté jusque-là jamais atteinte, le problème du rapport entre le programme iconographique et le contexte historique, linguistique et culturel

BCAI 22 (2007) Fowden Garth : Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

de sa création. À cet égard, l'essai de G. Fowden affirme doublement son caractère nécessaire. D'une part, il met en lumière la contribution arabe à la formation de l'iconographie omeyyade. D'autre part, il propose d'exploiter les sources littéraires arabes en privilégiant la poésie. Il subsiste cependant des questions sur la méthode à employer dans l'examen de l'art figuratif omeyyade. L'approche iconographique fondée sur les textes et les modèles préislamiques est certes nécessaire pour réactiver ce qui faisait l'objet d'un savoir spontané à l'époque omeyyade, mais appliquée au matériel omeyyade, elle montre ses limites et ce à deux niveaux : d'abord elle ne peut se dispenser d'une description formelle et structurelle « aveugle aux objets » et qui révèlerait non pas ce qui se cache derrière les images, mais la manière dont on a fabriqué ces images et ce programme. Ensuite, elle se heurte au fait que, dans bien des cas, on se trouve en présence de représentations picturales où plusieurs modèles antécédants et plusieurs sources littéraires pourraient s'appliquer avec un droit égal et proposer des identifications légitimes. Dans ce cas, comment déterminer des « principes correcteurs » ou des critères de sélection capables de confirmer les identifications iconographiques supposées ? La question est ouverte.

Nadia Ali
Doctorante Iremam

BCAI 22 (2007) Fowden Garth : Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net