Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric,
Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne.

Beyrouth, Institut français du Proche-Orient, 2007, 226 p. + 250 pl.
ISBN : 978-2351590492

Depuis la fin du XIXe siècle, qui marque les débuts de l'intérêt scientifique des archéologues et historiens de l'art pour le monde de l'Islam, ce sont sans doute les créations des Omeyyades du Proche-Orient qui ont suscité le plus d'investigations et de publications. Cela ne veut nullement dire qu'il ne reste pas de questions majeures sur leurs formes, leurs significations et le contexte historique précis de leur genèse. La parcimonie des sources historiques, l'état fragmentaire des vestiges archéologiques et l'éclectisme de cet art font toujours obstacle aux recherches des orientalistes et des archéologues.

Le petit bâtiment extra-urbain de Quṣayr ʿAmra et son décor pariétal font partie de ces créations omeyyades problématiques. Construit dans la Balqaa en Jordanie, dans la première moitié du VIIIe siècle, ce monument, attribué au prince al-Walīd II, pose de nombreuses questions concernant sa datation exacte, sa fonction (pavillon de chasse, bains, résidence ?), ainsi que la genèse de son décor composé essentiellement de peintures murales, mais aussi de mosaïques et de stucs. L'absence de relevé fiable et exhaustif des peintures a considérablement ralenti l'avancement des travaux sur l'iconographie omeyyade. Si l'intérêt des premiers orientalistes s'est d'abord porté sur l'art omeyyade, il faut tout de même souligner que les travaux de recherches se sont peu renouvelés après la thèse d'O. Grabar et ses nombreux articles (1) qui fixèrent une sorte de « canon » qui a influencé toutes les autres études sur l'iconographie omeyyade – « canon » qui définit celle-ci par trois principaux traits : premièrement, les peintures omeyyades imiteraient, moyennant quelques erreurs ou bizarreries iconographiques, des spécimens issus des traditions artistiques de la fin de l'Antiquité, essentiellement byzantines, coptes et sassanides. Deuxièmement, les thèmes iconographiques empruntés auraient été compilés de façon désordonnée dans le décor omeyyade. Troisièmement, le sujet dominant serait la représentation des passe-temps ou cycles princiers actualisés par des images de prince, de nombreuses scènes de chasse et des représentations de femmes nues.

Depuis une dizaine d'années, l'édifice et surtout son programme iconographique jouissent d'un regain d'intérêt avec notamment les publications de Garth Fowden (2) et les thèses de doctorat récemment soutenues en Italie et en France (3). Ce regain d'intérêt s'explique par la nécessité de déconstruire le schéma narratif évoqué plus haut, mais aussi parce que l'étude de Quṣayr ʿAmra et de son décor pariétal offre au moins deux types d'enjeux méthodologiques. Tout d'abord, contrairement aux époques plus tardives de l'art islamique, en dehors du monument lui-même, nous ne disposons d'aucune source contextuelle permettant de définir la fonction du lieu et la signification du programme peint. Comment, dans ces conditions, décrire et interpréter le programme ? Doit-on s'orienter vers des méthodes plus terre à terre et tenter de déterminer la part de l'*habitus* et des pratiques des artisans dans la fabrication de l'iconographie omeyyade et/ou doit-on plutôt envisager des approches plus interprétatives fondées sur des textes permettant d'émettre des hypothèses sur la signification du programme ? De plus, les peintures omeyyades nous renvoient à l'épineuse question de la définition du premier art islamique. Ces peintures doivent-elles être considérées comme une continuation des traditions artistiques préislamiques des régions conquises par l'islam et/ou comme les premières manifestations d'un premier art figuratif « islamique » ? Ceci oblige l'historien de l'art à s'interroger non seulement sur les critères qui permettent de définir « l'art islamique », mais plus largement sur la pertinence de cette expression.

Dans ce contexte, la publication du catalogue complet et raisonné des peintures de Quṣayr ʿAmra livré par C. Vibert-Guigue et G. Bisheh apparaît comme un instrument de travail fondamental et particulièrement attendu. D'emblée, les auteurs signalent que leur objectif n'est pas de décrire ou d'interpréter le programme iconographique, mais de fournir un relevé méthodique de l'ensemble des surfaces peintes. L'ouvrage correspond à la publication des données et relevés accumulés par la mission franco-jordanienne entre 1989 et 1995. Cette mission a eu le mérite de relever de façon exhaustive les peintures en utilisant des échafaudages et en appliquant des feuilles de plastique transparent sur l'ensemble des parois. Aussi, malgré des obstacles de taille tels que les dégradations des hommes et du temps, les nombreux grafittis et les repeints espagnols, les auteurs parviennent à livrer une documentation graphique impressionnante.

(1) O. Grabar, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court*, Phd, Princeton University, 1955.
(2) G. Fowden, *Quṣayr ʿAmra, Art and the Umayyad Elite in Late Antiquity*, Berkeley, 2004.
(3) M. Guidetti, *The Role of Late Antiquity in Umayyad Artistic and Architectural Expression*, université de Venise, 2006, et N. Ali, *Processus de création de l'iconographie omeyyade : l'exemple des décors palatiaux du Bilād ash-Shām*, université d'Aix-en-Provence, 2008.

BCAI 24 (2008) Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric: Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne., recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

L'ouvrage comprend trois grands volets : Le premier volet de Ghazi Bisheh est intitulé « Les peintures de Quṣayr ʿAmra » (p. 3-23). Cette partie introductive, en français, en anglais et en arabe, est suivie d'un second volet de C. Vibert-Guigue qui a pour titre « La documentation archéologique » et présente un rappel des interventions de terrain menées sur le site, le catalogue du décor peint et l'étude d'une inscription par Fr. Imbert. Le troisième volet comprend l'ensemble des dessins et photographies, pas moins de 150 planches, avec cartes, plans du bâtiment, dessins en noir et blanc des peintures, essais de restitution en noir et blanc et en couleurs, ainsi que des photographies. L'ouvrage se clôt par quelques indications bibliographiques.

Le premier volet de Ghazi Bisheh est subdivisé en cinq sections. La première traite, de manière synthétique mais très intéressante, du contexte historique de la Syrie et de la Jordanie aux VIIe-VIIIe siècles (p. 4 et 5). L'auteur évoque notamment trois points importants. Le premier concerne la diversité de la population dans la région avant les conquêtes arabo-musulmanes : riches propriétaires terriens byzantins, population locale de langue araméenne, présence de tribus arabes et notamment sud-arabes et des royaumes arabes des Ghassanides ou des Lakhmides. Ce point est important dans la mesure où la présence d'éléments arabes locaux dans la région en contact avec les civilisations byzantines et sassanides avant l'islam a été sous-estimée, voire ignorée dans la plupart des travaux sur l'art omeyyade. Cette présence arabe permet ainsi de discuter le schéma narratif traditionnel qui consiste à dire que ce sont les conquêtes arabo-musulmanes qui ont mis pour la première fois « les Arabes » en contact avec les civilisations romaine, byzantine et sassanide. Ensuite, l'auteur rappelle que l'essentiel de l'économie de la région reposait sur les activités agricoles : les exploitations agricoles, autrefois aux mains des Byzantins, seront récupérées par l'aristocratie omeyyade. Bien que non souligné par Ghazi Bisheh, cet aspect de la vie économique présente une certaine pertinence pour l'étude du décor omeyyade dans la mesure où une large partie de son iconographie est consacrée à des thèmes relatifs à l'eau, mais surtout au cycle annuel (personnifications des saisons, Gê, calendrier illustré et scènes de vendanges) [4]. Enfin, l'auteur insiste sur la continuité observée dans l'organisation des campagnes ou de la vie artisanale entre la fin de l'Antiquité et l'époque omeyyade, les principaux changements ayant surtout touché le système politique.

Dans la seconde section de cette introduction, l'auteur traite de la raison d'être des « châteaux dits du désert » (p. 5-6). Il évoque d'abord l'idée, très romantique, selon laquelle les Omeyyades auraient choisi de construire dans des régions semi-désertiques pour retrouver une hygiène de vie plus proche de leur mode de vie bédouin. L'auteur signale très justement que, depuis les travaux de J. Sauvaget, cette vision très orientaliste a été remise en question. En effet, on sait que les résidences extra-urbaines omeyyades n'étaient pas toutes situées dans des zones désertiques, certaines étaient même de véritables exploitations agricoles, comme cela a été montré pour Ḫirbat al-Mafǧar et Qaṣr al-Ḥayr al-Ġarbī. On peut ajouter à cela un autre argument non évoqué par l'auteur, mais qui permet aussi de déconstruire le paradigme traditionnel. Les conquérants arabo-musulmans sont généralement présentés comme un bloc monolithe constitué de Bédouins. Or, les travaux d'historiens ont montré qu'une grande partie des conquérants musulmans venait d'oasis composées de populations semi-nomades ou sédentaires (Hedjaz) et d'Arabie du Sud dont la population était majoritairement composée d'agriculteurs sédentaires [5].

La troisième section de l'introduction est consacrée à l'architecture de Quṣayr ʿAmra, comprenant la salle d'accueil à trois travées, les bains proprement dits et des aménagements hydrauliques. Bizarrement, c'est la quatrième partie de l'introduction consacrée aux peintures qui nous est apparue comme la plus discutable (p. 7-9) et ce à trois niveaux. Premièrement, l'auteur rappelle les principaux thèmes représentés dans le programme peint (chasse, baignade, acrobates, lutteurs, musiciens…) et insiste sur une idée particulièrement tenace qui consiste à considérer ce programme comme la représentation des passe-temps ou cycles princiers actualisés par des scènes de prince trônant, des scènes de chasse et des images de femmes nues. Par ailleurs, l'auteur s'étonne de la présence de femmes nues dans un décor commandité par un prince omeyyade et musulman. On regrettera cette manière de limiter les Omeyyades à leur seule religion. Bien qu'importante dans d'autres domaines, la religion a, selon nous, joué un rôle infime dans le processus de création de l'iconographie omeyyade palatiale. Rappelons également que la population de la Syrie-Jordanie est relativement peu islamisée à cette époque. Par ailleurs, l'hypothèse d'un programme consacré à la représentation des passe-temps princiers a été développée par O. Grabar dans sa thèse et a influencé toutes les études sur l'iconographie palatiale omeyyade. Qu'il s'agisse de manuels généraux ou de travaux plus spécialisés, dès qu'il est question de l'art figuratif omeyyade, on n'échappe pas à cette mention des cycles princiers (chasse,

(4) N. Ali, *Processus de création…*, vol. II, p. 454-476.
(5) F. Donner, *The Early Islamic Conquests*, Princeton, 1981, p. 91-148.

BCAI 24 (2008) Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric: Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne., recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

musique, danseuses…). Selon O. Grabar, ces thèmes auraient été consciemment choisis par les Omeyyades pour imiter les modes de vie princiers orientaux et notamment sassanides. Cependant, cette lecture et cette catégorie thématique « cycle princier » doit être révisée à la lumière des travaux récents qui ont montré, en effet, que les parties censées représenter de simples femmes nues ou des scènes dites de la vie de cour (situées principalement dans l'alcôve et sur la voûte centrale) illustrent en réalité une iconographie relative au cycle annuel et aux activités agricoles (Gê, personnifications des saisons et calendrier monumental) (6).

Deuxièmement, selon l'auteur, les thèmes iconographiques de Quṣayr ʿAmra n'auraient pas d'antécédent dans les monuments préislamiques. Il est vrai que nous ne disposons pas de décors monumentaux peints profanes provenant du Proche-Orient à la veille de l'islam. Cela est un véritable obstacle dans la mise en lumière des spécificités de l'iconographie omeyyade. Néanmoins, en élargissant le matériel préislamique comparatif à d'autres supports, comme les mosaïques romaines et byzantines du Proche-Orient, et en élargissant l'aire géographique à l'ensemble de l'art de la fin de l'Antiquité produit dans le bassin méditerranéen, il est possible de trouver de nombreuses correspondances entre les thèmes iconographiques représentés à Quṣayr ʿAmra et les traditions artistiques préislamiques. La découverte de ces éventuels parallèles n'a pas pour objectif de renforcer l'idée d'un art omeyyade imitant aveuglément les arts préislamiques, mais plutôt d'utiliser l'analyse comparative poussée entre les créations omeyyades et leurs ancêtres pour tenter de définir la part de l'*habitus* dans le processus de création de l'iconographie omeyyade. Cet *habitus*, s'il n'est pas considéré comme un élément statique et fossilisé, pourrait permettre de transcender les antinomies traditionnellement évoquées dans les travaux sur l'iconographie omeyyade entre déterminisme et intention programmatique, conditionnement et créativité, conscience et inconscience (7).

Le troisième point discutable évoqué par Ghazi Bisheh concerne la lecture du programme dans son ensemble. L'auteur considère que les différents thèmes n'entretiennent pas de rapports entre eux. Cette hypothèse doit être remise en question à la suite des études récentes. En effet, si on prend l'exemple du décor de la travée centrale, on voit cohabiter l'image d'un prince trônant, les bustes de Gê et des personnifications des Saisons suivies d'un calendrier monumental. Cette partie du décor recrée des structures thématiques ou collocations de sujets qui avaient l'habitude de fonctionner ensemble dans les traditions préislamiques. Si l'agencement des thèmes de la travée centrale présente une grande cohérence thématique et programmatique, on ne voit pas pourquoi les autres thèmes n'entretiendraient pas eux aussi des rapports sémantiques qui relèveraient plus de l'association symbolique que de la narrativité ou des catégories thématiques usuelles et peu pertinentes telles que bestiaire, femmes, politique, chasse… Il est vrai cependant que certaines combinaisons de sujets, comme celle de la paroi ouest dans la travée ouest combinant *les six rois vaincus*, *la femme au bain* et *la scène de palestre*, posent toujours des problèmes d'interprétation.

La section consacrée aux peintures se termine par une tentative d'interprétation du programme. C'est de loin la question la plus problématique concernant ce décor. Après avoir rappelé les hypothèses d'Oleg Grabar (les passe-temps princiers) et la tentative de G. Fowden d'interpréter les peintures à la lumière des événements relatifs à la vie d'al-Walīd II, l'auteur propose d'utiliser un texte également cité par G. Fowden. Ce texte du XIVe siècle d'al-Ghuzūlī rapporte que les décors de bains et notamment les thèmes iconographiques de la chasse, des jardins où des amants avaient pour but de stimuler les sens et de fortifier les différentes facultés humaines. Le recours à ce texte ne nous paraît pas d'une grande pertinence. Tout d'abord parce que le texte est trop tardif par rapport à l'époque omeyyade. Ensuite parce que ce texte évoque le décor de bains. Or, Quṣayr ʿAmra n'était pas qu'un bain, puisque l'édifice comprenait aussi une salle d'accueil pourvue d'un espace du trône. Enfin, plus grave, il n'existe aucun moyen concret de valider l'hypothèse proposée par l'auteur. Ici se pose un problème de méthode concernant le recours aux textes dans les études sur l'iconographie omeyyade. L'approche textualiste domine aujourd'hui à peu près tous les travaux sur l'art omeyyade et plus largement sur les arts islamiques. Cependant, ce recours systématique aux textes nous semble poser quelques difficultés. La plus importante est qu'on ne sait rien sur la manière dont les Omeyyades ont perçu et compris les thèmes hérités de l'art de la fin de l'Antiquité et qu'on se trouve très souvent en présence de peintures pour lesquelles plusieurs sources littéraires pourraient s'appliquer avec un droit égal. Cette multiplicité de lectures laisse, selon nous, trop de place à la subjectivité et installe l'historien de l'art sur des bases trop peu solides. Le recours aux textes dans le cas omeyyade est loin de garantir la validité des interprétations. Nous pensons que certains choix iconographiques omeyyades dans la sélection et la distribution des sujets, mais aussi certaines variations

(6) N. Ali, *Processus de création…*, p. 480-481.
(7) P. Bourdieu, *The Logic of Practice*, Stanford, 1990, p. 52-55.

BCAI 24 (2008) Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric: Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne., recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

iconographiques peuvent s'expliquer d'un point de vue très mécanique et concret (tyrannie des cadres sur le choix des formes et thèmes contenus, recours à des collocations de sujets, vie des formes et contaminations typologiques entre des schèmes formels très voisins…).

Le second volet de cet ouvrage, intitulé « documentation archéologique », comprend un historique des différentes missions de terrain effectuées sur le site (p. 28-33), un catalogue des peintures (p. 35-46) et une note épigraphique et paléographique de Fr. Imbert, qui fait le point sur l'inscription en coufique du baldaquin (p. 45-46). C. Vibert-Guigue nous apprend que trois missions ont été menées sur le site : la mission d'A. Musil et de Mielich au début du XXe siècle, les missions espagnoles des années 1970 et de 1996, enfin la mission franco-jordanienne de 1989 à 1996. Dans chaque cas, l'auteur rappelle les circonstances historiques de ces missions et, surtout, les différents travaux réalisés. Pour résumer, la mission d'A. Musil fournit la première publication des peintures en 1907, celles d'A. et M. Almagro offrent une étude globale de l'architecture et des peintures qui donnera lieu à la publication de nombreuses photographies en couleurs des peintures. Cependant, avant les travaux de la mission franco-jordanienne, on ne disposait d'aucun relevé systématique et fiable des peintures. En effet, les dessins de Mielich comportent de nombreuses erreurs et les reproductions livrées par la mission espagnole ne présentent souvent que des vues de détail. La mission franco-jordanienne de C. Vibert-Guigue et G. Bisheh avait donc pour objectif d'établir un inventaire complet et sûr de toutes les surfaces décorées. C'est en appliquant des feuilles de plastique transparent sur toutes ces surfaces et en utilisant des échafaudages que la mission a pu établir ce premier relevé systématique des peintures. La mise au net des relevés a été réalisée par des dessins au trait en noir et blanc dont l'objectif, comme le souligne l'auteur, était de définir l'état archéologique des peintures plutôt qu'un rendu artistique. À côté de cela, des essais de restitution en noir et blanc et en couleurs permettent de rendre compte du décor de manière très satisfaisante.

Après la description des missions et des techniques de relevé utilisées par l'équipe franco-jordanienne, C. Vibert-Guigue livre le premier catalogue du décor peint. Dans un premier temps est présenté un schéma qui offre « un éclaté et développé des pièces et des parois » (p. 34). Dans ce schéma, l'auteur a distingué les différentes zones du bâtiment, tels que l'espace du trône et les chambres est et ouest, la salle d'accueil et ses trois travées, la pièce à banquette, le *tepidarium* et le *caldarium*. Ces espaces sont désignés par des chiffres romains de I à VII. Pour chacun d'eux, les surfaces à décorer encore vides sont représentées à plat et en éclaté. Seuls les éléments qui organisent le décor de ces surfaces sont marqués. Les différents registres et frises sont notés et désignés par des lettres minuscules (a, b, c) et les panneaux figurés seulement identifiés par une numérotation de 1 à 47. L'auteur reprend cette numérotation dans une liste des tableaux présentée plus loin (p. 36) où il rappelle les principales composantes figuratives de la peinture et signale sa situation dans le bâtiment et le type de surface décorée. Ce schéma des parois en éclaté et développé accompagné de la liste des tableaux figurés apparaît comme un instrument de travail particulièrement utile pour repérer et situer ces derniers. Par ailleurs, bien que non souligné par l'auteur, ce choix de figure graphique, qui consiste à figurer les surfaces vides avec seulement les éléments organisateurs, présente plusieurs intérêts et notamment celui de visualiser la nature géométrique des parois et des surfaces à décorer ainsi que le type de découpage appliqué par les artisans. Ces découpages sont principalement actualisés par des canevas de type quadrillage ou réseaux à semis losangés, des cadres, des frises ou des espaces vides. La mise en lumière de ces canevas est importante pour au moins deux raisons : premièrement, elle nous invite à nous interroger sur le rôle de l'architecture dans le choix des découpages de surfaces – ou, en d'autres termes, en quoi le découpage appliqué par exemple aux surfaces de l'alcôve a-t-il été conditionné par l'architecture et les pratiques des artisans. Deuxièmement, la seule présence de ces découpages témoigne d'une certaine organisation du décor et milite en faveur de l'hypothèse d'un réel programme au sens de projet planifié. Cette hypothèse s'oppose à l'idée communément admise d'un décor désordonné et composé d'éléments compilés au hasard.

C. Vibert-Guigue présente ensuite le catalogue du décor peint. Ce catalogue est organisé en fonction des différents espaces. Pour chaque paroi décrite, l'auteur rappelle la situation dans le bâtiment, la nature géométrique des surfaces à décorer, ainsi que, de haut en bas, le contenu des différents registres ou parties. Sa description des peintures est minimale et n'évoque que les principaux éléments représentés. De plus, l'auteur ne cherche pas à donner des titres interprétatifs aux peintures. Par exemple, au lieu du traditionnel « Vénus » ou « Aphrodite » pour le célèbre panneau de la paroi ouest (travée ouest), l'auteur utilise l'expression plus froide de « figure féminine près d'un bassin ». Cette prudence apparaît comme une autre preuve de la rigueur méthodologique de cet ouvrage et tranche avec les titres infondés de la récente étude de G. Fowden.

Bien que non explicité par C. Vibert-Guigue, il semble que le mode de description dit

BCAI 24 (2008) Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric: Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne., recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net

« pré-iconographique » ait été préféré à une description iconographique [8]. L'identification des thèmes iconographiques représentés est un des problèmes les plus délicats dans l'étude des décors omeyyades. Il est particulièrement difficile de déterminer si la survivance d'une forme ou d'un motif implique aussi la survivance de sa signification à l'époque omeyyade. Dans ce contexte, donner des légendes aux peintures en se fondant sur les modèles qui les ont inspirées semble risqué, en particulier si le chercheur n'est pas en mesure d'apporter suffisamment de preuves d'une survivance de la signification. Par ailleurs, dans de nombreux cas, les peintures omeyyades présentent des variations par rapport à leurs antécédents. Ces variations, qui sont le plus souvent le résultat de la vie des formes, limitent aussi les possibilités d'identification des thèmes iconographiques.

Le catalogue et les 150 planches qui suivent constituent l'apport fondamental de cette publication. Les planches comprennent des dessins en noir et blanc de chaque paroi avec, en vis-à-vis, l'état archéologique de la peinture et un essai de restitution à même échelle. Ces planches fournissent non seulement les dimensions exactes, mais permettent de visualiser clairement l'armature des surfaces et le contenu figuré. Elles aideront sûrement l'identification plus certaine des sujets représentés et offriront la possibilité aux chercheurs de mener des analyses comparatives plus poussées entre ces créations omeyyades et leurs modèles préislamiques. Outre ces dessins, les planches présentent aussi de précieuses vues d'ensemble du décor ou de certaines parties, telles que les planches 85 et 86 où sont mises à plat les surfaces peintes de la salle d'accueil et des bains, qui apparaissent comme d'indispensables instruments de travail. Ajoutons à cela les clichés pris à l'intérieur d'une maquette du bâtiment, qui permettent des vues de biais indiquant le passage des décors aux angles (pl. 112). Signalons également quelques vues en volume et notamment le remarquable essai de restitution du décor de l'alcôve (pl. 20). Ces trois systèmes permettent de rendre compte de manière très satisfaisante des rapports entre les différentes parties du décor. Ces documents graphiques conduiront, je l'espère, à de futures investigations sur les rapports formels et sémantiques entre les thèmes représentés dans le programme. Une enquête sur les rapports entre les peintures pourrait à l'avenir considérer deux aspects : d'une part des combinaisons, dans le décor omeyyade, de sujets ou collocations héritées de l'art de la fin de l'Antiquité, d'autre part des combinaisons inédites qu'il conviendrait peut-être d'interpréter à la lumière des sources arabes. À cette documentation, il faut ajouter les nombreux dessins et gouaches en couleur et surtout quelques photographies de détails qui donneront probablement lieu à de futures enquêtes stylistiques plus poussées.

Les auteurs ont livré aux chercheurs des outils de base d'une grande qualité qui pourront revivifier les travaux sur l'iconographie omeyyade et sa genèse. Espérons que ce catalogue magistral agira comme un moteur pour de futures recherches qui pourraient prendre différentes directions encore peu explorées, telles que l'étude des méthodes de travail des artisans omeyyades, celle des rapports entre le décor de Quṣayr ʿAmra et d'autres décors palatiaux omeyyades ou, enfin, la part de l'élément arabe local (ghassanide, lakhmide, tribus d'origine sud-arabes…) dans la genèse de cette iconographie.

Nadia Ali
Université de Provence

(8) La description « pré-iconographique » consiste à identifier des formes à des représentations d'objets, d'êtres humains, d'animaux… (femme au bain), alors que la description iconographique tente de mettre en relation des motifs avec des thèmes ou des concepts spécifiques (Vénus). E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, 1967, p. 13.

BCAI 24 (2008) Vibert-Guigue Claude, Bisheh Ghazi, Imbert Frédéric: Les peintures de Qusayr ʿAmra. Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne., recensé par Nadia Ali
© IFAO 2025 BCAI en ligne http://www.ifao.egnet.net