

## Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam

*Beyond grammar and taxonomy: cognitive experiences and responsive ornaments in the arts of Islam*

*Jenseits von Grammatik und Taxonomie: kognitiven Erfahrungen und zum Ornament als ästhetischem Medium in den Künsten des Islam*

*Al di là della grammatica e della tassonomia : esperienza cognitiva e sulla funzione dell'ornamento nelle arti dell'Islam*

*Más allá de la gramática y de la taxonomía: experiencia cognitiva y la función del ornamento en las artes islámicas*

**Avinoam Shalem et Eva-Maria Troelenberg**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1217>

DOI : 10.4000/perspective.1217

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 57-76

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Avinoam Shalem et Eva-Maria Troelenberg, « Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1217> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1217>

---

# Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam

**Avinoam Shalem et Eva-Maria Troelenberg**

« À l'origine de l'art, on trouve la décoration pure, l'œuvre toute imaginaire et désintéressée qui s'inspire d'un monde sans réalité et sans existence. C'est le premier stade. Puis la vie, séduite par cette nouvelle merveille, demande à être admise dans le cercle enchanté »<sup>1</sup>.

## Le pouvoir de l'ornement ?

En 2009 s'est tenue à l'Orangerie du Belvédère inférieur de Vienne l'exposition « Die Macht des Ornaments » (*Die Macht...*, 2009). Les commissaires ont pris comme point de départ conceptuel de l'exposition les réflexions de Siegfried Kracauer sur les prémisses de l'ornement en tant que langage subversif révélateur de conditions de vie de tous les jours<sup>2</sup>. Plusieurs artistes du Moyen-Orient tels que Mona Hatoum, Shirin Neshat et Aisha Khalid y ont présenté des œuvres qui dénotent la beauté des solutions ornementales, mais qui suggèrent aussi des couches plus profondes de sens, notamment lorsqu'elles évoquent de fortes associations avec des questions telles que la guerre, le féminisme ou la liberté. L'ornement fait alors figure de moyen d'expression majeur répondant à des conditions particulières, qu'elles soient politiques, sociales ou psychologiques. Qui plus est, il est désormais reconnu comme un vecteur visuel apte à transmettre du sens et des idées, libéré ainsi d'une définition qui le confinait aux limites étroites de la sphère du « purement décoratif ».

**Avinoam Shalem** (Ph.D, University of Edinburgh, 1995) est professeur d'histoire de l'art islamique à Ludwig-Maximilians-Universität München et Max-Planck Professor Fellow au Kunsthistorisches Institut Florenz. Ses recherches portent principalement sur les échanges artistiques dans le bassin méditerranéen, la circulation d'objets et l'esthétique médiévale. Il est l'auteur de nombreuses publications sur l'art médiéval islamique, juif et chrétien.

**Eva-Maria Troelenberg** (M.A., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005) était assistante de recherche au Max-Planck-Institut/Kunsthistorisches Institut Florenz depuis 2007. À partir de 2010, elle participe, en tant que Postdoctoral Fellow, au projet « Connecting Art Histories in the Museum. The Mediterranean and Asia 400-1650 » organisé par le Kunsthistorisches Institut Florenz et les Staatliche Museen Berlin.

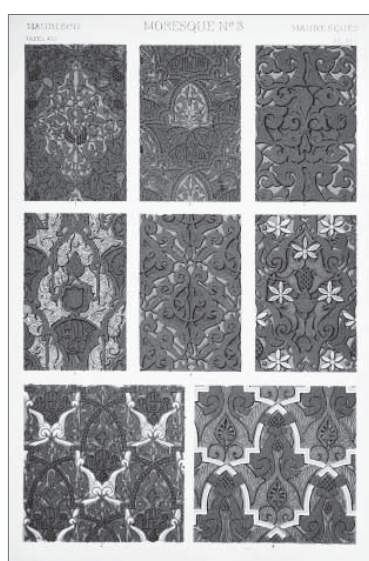
En d'autres termes, l'exposition a rendu possible l'inclusion de l'ornement dans le domaine de l'iconographie. Bien évidemment, dans ce cadre, la question du pouvoir et de la signification de l'ornement semble de prime abord contemporaine, enracinée dans l'état actuel de notre époque et catalysée par des théories modernes majeures comme celles de Kracauer et de Benoit Mandelbrot qui lui donnent une portée dépassant de loin le simple plaisir postmoderne de la citation (MANDELBROT, 2004 ; KRACAUER, [1963] 2009).

Puisque la plupart des discussions sur l'ornement – et en particulier les réflexions et les débats d'artistes, de théoriciens et d'historiens de l'art occidentaux sur l'« ornement islamique » – ont généralement suivi deux voies, à savoir celle du formalisme et celle de la spiritualité (NECIPOĞLU, 1995, p. 61-83), la présente étude se concentre plutôt sur un autre aspect de la question : l'expérience esthétique cognitive, et parfois émotionnelle, de l'ornement et la capacité de ce phénomène visuel à susciter une réaction. Ces deux aspects déplacent également le débat vers le domaine du non-visible que constitue l'échange entre le spectateur et l'œuvre d'art. La sphère cognitive spécifique qui est alors créée appartient indéniablement à l'esprit actif de celui qui observe. Cependant, il serait bon de s'interroger sur les éléments spécifiques de l'œuvre ornementale qui activent, stimulent et mettent en branle ce processus mental et qui, par conséquent, dotent l'ornement de qualités semblables à celles associées jusqu'ici à l'image et au corps humain. Les exemples étudiés ici, issus d'une sélection qui peut paraître aléatoire, permettent de montrer l'ornement dans son rôle d'expression artistique et de communication ; ils sont en outre considérés au regard de leur inscription dans l'espace et ne doivent pas, même s'ils sont présentés dans un ordre semi-chronologique, suggérer une évolution diachronique. Il s'agit essentiellement de manifestations des « années déterminantes » de ce que l'on étiquette généralement « art islamique », du VII<sup>e</sup> siècle environ jusqu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

## Du formalisme vers une psychologie de la forme

Le XIX<sup>e</sup> siècle en particulier a connu un intérêt grandissant, mais très subjectif, pour l'ornement islamique. Les théoriciens du mouvement de renouveau des arts décoratifs ont vu en la « forme » de l'ornement une structure générale – ou plutôt une complexité – systématique, idée qui a trouvé son expression la plus explicite dans *La Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones

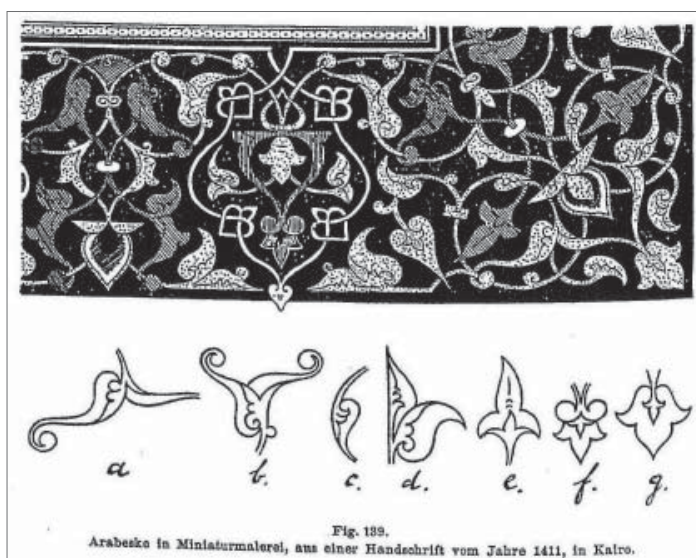
(JONES, [1856] 2001). L'ornement fut alors réduit à plusieurs principes de composition, qui se manifestaient dans un répertoire restreint de motifs « types ». Les ornements dits « mauresques » copiés à partir des dessins géométriques des murs du palais nasride de l'Alhambra à Grenade, très présents dans *La Grammaire de l'ornement* (fig. 1), furent par conséquent particulièrement appréciés à partir des années 1850. La « grammaire » de Jones servit d'archétype à de nombreux recueils de modèles, qui mettaient l'accent sur le pouvoir didactique et pratique de l'ornement. Ce dernier, considéré comme un mode ou un système de décoration, fut surtout vu sous l'angle du traitement de surfaces, c'est-à-dire comme un aspect secondaire et décoratif de la production artistique (GRABAR, 1992 [1996]). Cette approche eut, à son tour, une incidence importante sur l'image et la place attribuées à l'art islamique en Occident.



1. Owen Jones, « Moresque n° 3 », dans JONES, 1856, pl. XLI.

Cet aspect fut souvent mis en avant dans les textes contemporains d'histoire de l'art à connotation raciste<sup>3</sup>, et perdue encore de nos jours, quoique plus rarement. Par conséquent, ces notions occidentales de l'ornement, si répandues au XIX<sup>e</sup> siècle, furent données comme représentatives des principales caractéristiques de l'art islamique, suggérant ainsi de manière indirecte son essence. L'ornement, à savoir l'art de l'Islam, fut alors sommairement réduit à quelques mots-clés descriptifs tels que continuité infinie, régularité, planéité, symétrie – en bref, des catégories formelles dépourvues de sens et de contexte socio-économique (NECIPOĞLU, 1995, p. 63). La taxinomie et la classification formelle constituent en effet l'objectif principal des études sur l'ornement et en délimitent les frontières communément acceptées. Par conséquent, les illustrations d'ornements sont généralement cantonnées à des surfaces planes et désincarnées, pratiquement sans aucune référence aux objets, aux monuments ou aux cadres historiques dont ils relèvent. Les motifs sont alors privés de leur identité spécifique et de leur contexte d'origine, qu'il soit sacré ou profane. Ils flottent, anonymes, dans le temps et l'espace, prêts à être employés, à l'instar d'un papier peint, pour embellir un hammam, une synagogue ou un fumoir bourgeois. Même avec l'émergence, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, d'un intérêt croissant pour l'« art islamique », cette notion a prévalu chez les théoriciens du design comme chez les universitaires (HAGEDORN, 2000 ; VERNIT, 2000 ; BLOOM, BLAIR, 2003 ; MARCHAND, 2007, 2009). À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le flot de nouveaux matériaux visuels – issus principalement de fouilles archéologiques – provenant de différentes régions du monde islamique, qu'il s'agisse de l'Afrique du Nord, du Moyen-Orient ou de l'Asie centrale, modifia complètement la donne. Les chercheurs commencèrent à prendre conscience qu'il restait encore de vastes champs de connaissance à explorer et que leur vision de cet art était bien sommaire. Étonnamment, ce lieu commun sur l'ornement est pourtant demeuré important et sert, aujourd'hui encore, de point de départ à toute discussion sur l'« art islamique ».

Les études d'Alois Riegl sur l'ornement à la fin de l'Antiquité, et tout particulièrement son chapitre détaillé sur « les arabesques », illustrent parfaitement cette notion de recherches semi-progressistes (RIEGL, [1893] 1977, en particulier p. 259-346). Comme l'a montré Isabelle Frank dans une étude convaincante (FRANK, 2001), la manière dont l'historien autrichien présente l'arabesque découle de l'approche désincarnée établie par des auteurs comme Jones. L'arabesque telle qu'elle est présentée chez Riegl est réduite à une illustration en deux dimensions dont les contours sont rehaussés de noir (fig. 2). Ce dessin démontre que la conception de Riegl de l'ornement était clairement indépendante des « aspects de matière, de technique et de fonction » (FRANK, 2001, p. 90-92) et que son intérêt se limitait aux qualités purement formelles, notamment la forme et le développement de l'arabesque comme expression de l'impulsion créative. Ce mode d'interprétation transformait l'ornement en sujet idéal pour la



2. « L'arabesque dans les miniatures, manuscrit du Caire de 1411 », dans RIEGL, 1977, fig. 139.

notion formaliste de *Stilgeschichte* et plaçait ainsi dans une position subordonnée voire obsolète la contribution de l'histoire ou de la philologie à la compréhension et à l'explication de l'art. La forme et le style, composants d'un langage à part entière, furent salués comme les caractéristiques distinctives d'une nouvelle méthodologie de l'histoire de l'art. Cette approche particulière accrut le rôle de l'ornement et, en même temps, accéléra l'intégration d'une esthétique et d'un art « islamiques » dans le courant dominant de l'histoire de l'art, évinçant par là même l'orientalisme et les études islamiques.

Ce virage méthodologique marqua une étape importante dans la conception occidentale de l'art de l'Islam. Les objets d'art de cette sphère culturelle purent alors être considérés selon des termes purement esthétiques et non plus comme de simples témoignages de l'histoire ou de la civilisation islamique. Cette évolution fut accueillie favorablement par des historiens de l'art islamique du début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment par ceux qui n'étaient pas particulièrement formés à la philologie arabe, comme Friedrich Sarre et Ernst Kühnel, les pionniers en ce domaine en Allemagne. Ces savants allemands cherchèrent à intégrer l'art islamique dans le canon méthodologique de l'histoire de l'art occidentale. Bien conscients que les tapis, les vaisseaux en bronze à incrustations et les coffrets en ivoire ne pouvaient être soumis aux mêmes critères que, par exemple, le *David* de Michel-Ange ou la *Joconde* de Léonard de Vinci, ils cherchèrent des paramètres spécifiques permettant de définir les « chefs-d'œuvre de l'art islamique »<sup>4</sup>. Comme l'ornement était l'un des thèmes de prédilection de la *Stilgeschichte* et, en même temps, une caractéristique fondamentale de tant d'œuvres islamiques, il était parfaitement pertinent d'en faire le critère central de définition (KROLL, 1987, p. 65-68 ; SCHWARZ, 1990, p. 220-226). Les premiers efforts pour mettre à jour la conception ou, plutôt, l'esprit de l'art islamique en Occident se caractérisaient donc par un élan universaliste. Les chercheurs étaient surtout occupés à déterminer les qualités ou le langage permettant de valoriser cet art dans son ensemble, et l'ornement semble avoir joué un rôle important dans cette démarche. Par conséquent, les définitions essentialistes de l'ornement islamique devinrent la norme en histoire de l'art. De surcroît, l'ornement demeura dans ce contexte une entité monolithique associée essentiellement à l'arabesque et considérée selon des termes largement anhistoriques. L'étude de Maurice Dimand sur l'ornement sous la dynastie omeyyade et le début de celle abbasside, et la monographie d'Ernst Kühnel sur l'arabesque sont deux exemples symptomatiques de cette approche dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle (DIMAND, 1937 ; KÜHNEL, 1949). Toutes deux font explicitement référence aux théories d'Alois Riegl en la matière. Bien évidemment, la place centrale donnée à l'ornement dans l'Islam contribua à accroître un autre lieu commun persistant sur l'art islamique : le dogme de l'aniconisme (GRABAR, 2001, p. 60 ; voir aussi PARET, 1958 ; BRYER, HERRIN, 1977 ; GRABAR, 1977 ; CRUIKSHANK DODD, KHAIRALLAH, 1981 ; FREEDBERG, 1985, 1989 ; VAN DER PLAS, 1987 ; VAN REENEN, 1990 ; GAMBONI, 1997 ; FLOOD, 2002). La présentation implicite du figuratif et de l'ornemental comme deux pôles opposés les réduisit tous deux à des entités stéréotypées.

L'approche universelle-essentialiste devait perdurer tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, résistant même à des bouleversements importants dans l'esprit du temps, tels que les interprétations mystiques et ésotériques de l'art islamique qui devinrent à la mode dans les années 1960 et 1970 sous l'influence du soufisme. Ces approches, qui furent largement propagées par l'exposition londonienne *Les Arts de l'Islam* (*The Arts of Islam*, 1976 ; voir aussi NECIPOĞLU, 1995, p. 75-82), correspondaient parfaitement au concept spirituel de *tawhid* (l'unicité divine) et mettaient l'accent sur des notions traditionnelles, mystiques, éternelles et divines de l'ornement tout en rejetant sa contextualisation historique.



Quelques années plus tard, en 1979, Ernst Gombrich critiqua vivement cette tendance. En parlant de l'exposition de Londres, il déclara : « Ici, la recherche de sens se mêle à la tendance [...] à chercher des principes d'unité parmi toutes les manifestations d'une culture ou d'une période. L'arabesque, caractéristique de la décoration arabe, doit également participer à l'essence de la pensée islamique »<sup>5</sup>. Selon Gombrich, cette attitude représente un « refus d'accepter l'autonomie d'un dessin décoratif »<sup>6</sup> et s'oppose fortement à l'approche psychologique de l'art et de l'ornement prônée par l'auteur dans son ouvrage fondamental *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (GOMBRICH, 1979). Le regard de Gombrich sur l'ornement est représentatif d'une orientation nouvelle de la recherche, qui cherche à soulever des questions plus progressistes sur les arts islamiques et l'ornement, et qui vise à intégrer des dimensions sémiotiques et herméneutiques afin de déstabiliser les définitions préétablies. Cette nouvelle tendance prit incontestablement son essor sous l'impulsion de travaux théoriques novateurs dans le domaine de l'histoire de l'art. Ces derniers s'éloignaient des méthodes relevant de la psychologie et notamment de la théorie de la perception et de la *Gestalt* (psychologie de la forme) développée par Rudolf Arnheim, qui jeta les bases du questionnement de Gombrich sur le « sens de l'ordre » (ARNHEIM, [1954] 1974, 1982). La théorie d'Arnheim, qui postule le processus visuel comme la mise en action d'un facteur de perception fondamental, joue également sur notre compréhension de l'ornement. Selon lui, l'ornement, comme tout art visuel, ne peut être considéré en termes purement formalistes ou taxinomiques, ni être assujéti à une interprétation unique, universelle. La perception de l'ornement se déploie dans un espace psychologique dans lequel s'articulent différents facteurs, parmi lesquels l'histoire d'un objet, son créateur et son spectateur. De plus, selon Arnheim, « ce n'est que si l'on prend conscience que toute forme visuelle est toujours faite de tentatives et de renoncements, de contraction et d'expansion, de contraste et d'assimilation, d'assaut et de repli, que l'on peut comprendre l'effet élémentaire d'une peinture, d'une statue ou d'un édifice, et sa capacité à symboliser le processus de vie par l'entremise d'objets inanimés »<sup>7</sup>. La perception est par conséquent interprétée comme une interaction entre l'empathie du spectateur et la qualité visuelle de l'objet. De plus, l'abstraction ne signifie pas, dans ce sens, un détournement de la nature, car elle constitue au contraire un certain mode de perception de cette dernière (ARNHEIM, 1982, p. 136). Regarder l'ornement devient ainsi un acte de communication entre une œuvre d'art et le spectateur. Si l'on prend en considération les théories d'Arnheim, des fonctions comme « relier » ou « remplir », telles qu'elles sont explicitement employées par Gombrich, suggèrent des voies d'interprétation qui vont au-delà du simple formalisme et qui représentent un moyen potentiel de décrire les différents modes et messages portés par chaque motif ornemental.

Ces nouvelles conceptions de l'ornement furent d'abord introduites dans l'étude de l'art islamique par Oleg Grabar. Selon sa théorie des intermédiaires dans l'art, l'ornement, qu'il définit comme un « ordre intermédiaire » (GRABAR, 1992 [1996], p. 45), agit entre l'œuvre d'art et son utilisateur, et répond ainsi à des fonctions de communication (GRABAR, 2001, p. 65). Dans le sillage de Grabar, des auteurs comme Gülru Necipoğlu et Valérie Gonzalez ont développé des interprétations plus complexes et personnelles de l'ornement en mettant en adéquation la perception pure et les concepts phénoménologiques de l'esthétique, établissant ainsi un lien possible entre les origines historiques d'un objet et le spectateur du XXI<sup>e</sup> siècle (NECIPOĞLU, 1995 ; GONZALEZ, 2001, 2003).

En outre, se manifeste dans certaines de ces études récentes une tendance marquée qui mérite d'être examinée : au terme « ornement », certains auteurs préfèrent celui de « géométrie », d'autant plus que ce dernier est considéré comme une condition

préalable à la « perception pure ». Cette notion s'enracine peut-être dans l'idée du « sens de l'ordre », qui est devenue l'une des caractéristiques essentielles, si ce n'est la principale, de l'ornement. Toutefois, ornement et géométrie ne devraient pas être considérés comme des synonymes. Valérie Gonzalez, dans son étude sur les parallèles entre la décoration de la salle Comares à l'Alhambra (XIV<sup>e</sup> siècle) et l'installation de James Turrell *Space that Sees* (1992, Jérusalem, Israel Museum), a ostensiblement remplacé le terme d'ornement par celui de géométrie (GONZALEZ, 2003). Selon l'auteur : « L'absence de représentation ou de dispositif visuel didactique, qui confère aux formes pures tout le pouvoir signifiant de l'architecture, impose le processus cognitif de la perception sensorielle comme une précondition absolue à tout type d'intellection. Car, dans l'art, seule la géométrie, cette force régulatrice du domaine de la matière, fait appel à la perception pure et, par ce biais, fait sens »<sup>8</sup> (voir aussi NECIPOĞLU, 1995 ; POWELL, 1998). Une telle perspective peut paraître pertinente dans le cas de l'Alhambra, un monument où la géométrie joue effectivement un rôle central dans la conception et la structure de l'édifice. Mais dans le cadre d'une discussion sur les motifs ornementaux eux-mêmes, cette perspective risque de susciter une vision plus restrictive de l'ornement, qui ne permettrait plus de différencier les divers types et qui pourrait même suggérer l'existence d'une forme de hiérarchie dans la classification des motifs ornementaux. L'ornement ne devrait pas être confondu avec la géométrie, de même que cette dernière ne devrait pas être considérée comme l'idéal de tout ornement – comme cela arrive dans l'approche intellectualisée des arts de l'Islam. Le pouvoir de l'ornement se manifeste au contraire dans un vaste éventail de formes et de significations. S'y manifestent des moyens et des mécanismes d'expression artistique qui reflètent différentes phases ou strates de conception et de sens. Ces mécanismes, bien qu'ancrés dans un moment historique précis, transmettent néanmoins cette expression artistique à l'observateur indépendamment d'une époque donnée.

### Formes réactives et terminologie glissante : quelques objections

Avant toute chose, il nous paraît essentiel d'attirer l'attention sur quelques remarques critiques de la terminologie. Nous avons utilisé les termes « art islamique » et « ornement » à plusieurs reprises. Or ces deux termes ont été inventés par la tradition académique occidentale pour répondre à des besoins de classification. Créés par une pensée synthétique et abstraite, ils qualifient des entités qui, en réalité, n'existent pas, du moins pas avec ces caractères de cohérence et d'absolu. L'expression « art islamique » a déjà donné lieu à des réévaluations critiques qui ont ouvert un débat nécessaire – et qui ne fait que commencer – sur les définitions générales employées dans ce champ d'étude et sur l'image qu'il entretient de lui-même<sup>9</sup>. Le terme « ornement » pose des questions similaires et l'un des principaux objectifs de cette étude est de remettre en question son caractère décoratif concret afin d'en démontrer la diversité et la force expressive : « ornement » désigne plus qu'un simple ajout artistique et doit être compris au-delà de sa signification purement philologique (le terme vient du latin *ornare*, orner).

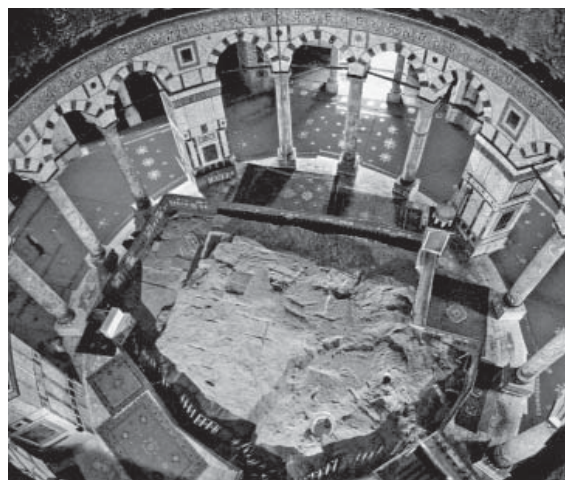
Dans *Mediation of Ornament*, Grabar aborde des questions terminologiques et établit une nette distinction entre « décoration » et « ornement » (GRABAR, 1992 [1996]). Bien que les définitions de ces deux termes ne soient pas toujours parfaitement cohérentes, elles contribuent à mieux différencier les concepts. Grabar décrit la décoration comme « tout ce qui s'applique à une structure ou à un objet et qui n'est pas indispensable à la stabilité, l'utilisation ou la compréhension de cette structure ou de cet objet ». Sur l'ornement, il

ajoute : « Ornement (définition de travail préliminaire) : toute décoration n'ayant pas de référent hors de l'objet sur lequel elle se trouve, hormis pour des questions techniques » (GRABAR, 1992 [1996], p. xxiii-xxiv). Une dizaine d'années plus tard, l'auteur lui-même fit remarquer le paradoxe de taille qu'impliquent ces définitions : si l'ornement est généralement défini comme une entité générique, sans référent extérieur, peut-on parler d'ornement lorsqu'il relève de l'unique et du remarquable (GRABAR, 2001, p. 63) ? Grabar mit également en avant le fait que les civilisations anciennes employaient souvent des termes liés à l'idée d'achèvement plutôt qu'à celle d'ajout, ce qui confère à l'ornement une connotation nettement plus positive que celle suggérée par le terme tel que nous l'entendons (GRABAR, 1992 [1996], p. 25-26). Il semble donc que des investigations théoriques sur cette question s'imposent, en particulier sur l'interaction entre ornement et art islamique<sup>10</sup>. Si nous évoquons ces termes ici, pour des raisons de convention et de clarté, il ne faut oublier ni la difficulté que pose toute terminologie abstraite, ni l'historiographie propre à ces définitions.

### L'ornement triomphant

Érigé vers 691 (soit 71 année de l'Hégire) sous le règne du calife Abd al-Malik, le dôme du Rocher à Jérusalem marque un moment précis dans la cristallisation du langage esthétique de la fin de l'Antiquité dans le Bilad al-Sham (Grande Syrie). Bien évidemment, la formation de l'art islamique fut un processus très complexe que l'on ne peut expliquer aisément à partir d'un seul monument, mais le dôme du Rocher peut néanmoins être considéré comme l'une des premières œuvres majeures de cette époque<sup>11</sup>. Conçue comme un cadre architectural pour un rocher sur le mont du Temple à Jérusalem, la structure se compose de deux déambulateurs octogonaux autour d'un noyau circulaire couronné par une vaste coupole (fig. 3). Quelle qu'ait pu être la signification exacte de cet édifice impressionnant, il ne fait aucun doute que son emplacement revêtait une forte connotation symbolique en raison des traditions monothéistes et des événements historiques associés à ce site. Sa construction doit par conséquent être vue comme un symbole d'expansion, aussi bien religieuse que politique. Faisant allusion au discours véhiculé par les inscriptions monumentales, Grabar explique : « Elles ont un double message, l'un, missionnaire, enjoignant d'une manière plutôt autoritaire de 'se soumettre' à la foi nouvelle dernière venue qui accepte le Christ et les prophètes hébreux comme précurseurs. D'autre part, elles proclament la supériorité et la force de la nouvelle religion et de l'État dont elle est la base » (GRABAR, 1973 [1987], p. 89). Ces aspects devraient servir de toile de fond à l'examen et à l'interprétation de l'ornement et de la décoration du dôme du Rocher.

L'effet esthétique le plus frappant de cet édifice provient de l'association subtile du lambrissage en marbre veiné et des mosaïques en tesselles de verre coloré qui ornent la façade, les murs intérieurs, et même les piliers et les colonnes des déambulateurs. Dans le cercle intérieur, là où se trouve le rocher, le revêtement en marbre recouvre également les



3. Vue intérieure du dôme du Rocher, Jérusalem, vers 691.



pendentifs des arcades<sup>12</sup>. Se crée alors une tension visuelle qui découle du contraste entre la surface brute du rocher et celle des plaques de marbre soigneusement taillées, dont le veinage et la polychromie naturels engendrent des formes et des motifs symétriques. On semble avoir délibérément tiré le meilleur parti des qualités naturelles de la pierre pour obtenir des effets ornementaux. Par comparaison, la rugosité et les contours irréguliers du rocher paraissent comme soumis ou, du moins, modérés par la surface lisse du marbre, les motifs symétriques et le travail délicat et minutieux des mosaïques.

La tradition des revêtements décoratifs en marbre a une longue histoire qui remonte au moins au VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, et leur réalisation fut une pratique courante dans l'art romain et byzantin (MILWRIGHT, 2005, p. 211). Toutefois, dans le contexte particulier du dôme du Rocher, où il jouxte la roche à l'état brut, le revêtement semble investi d'une fonction et d'un message particuliers. Comme l'a montré Marcus Milwright, tout porte à penser que, à travers les siècles comme au début de l'Islam, la pierre – et notamment le marbre – possède une dimension symbolique. Les motifs naturels du marbre suscitent souvent des « projections imaginatives » appelant à discerner, dans les motifs naturels de la pierre, des paysages, des vagues ou des étoiles (MILWRIGHT, 2005, p. 212). L'association entre marbre et eau, en particulier, aurait été établie par les auteurs romains et byzantins, tout comme dans la tradition juive (MILWRIGHT, 2005, p. 214). Si l'on part du postulat que de telles connotations et traditions étaient effectives dans la période islamique initiale, le décor ornemental des dalles en marbre veiné acquiert une signification qui dépasse celle du simple effet décoratif. L'allusion à des vagues ou des marées d'eau introduirait une puissante force naturelle dans l'édifice.

La partie lambrissée en marbre est surmontée de superbes mosaïques (fig. 4). D'immenses volutes d'acanthe aux vrilles puissantes et élégantes émergent de vases précieux. Cette décoration végétale imposante figure sur la face interne de la colonnade octogonale et sur le tambour du dôme. Les volutes sont ponctuées de motifs de bijoux, par exemple des colliers de perles, des couronnes et des anneaux sertis de gemmes (GRABAR, 1973 [1987], p. 55-58). Grabar a assimilé ces motifs exceptionnels à des symboles royaux byzantins et romains qui, à l'instar de trophées de guerre, étaient disposés dans cet édifice à coupole, confirmant ainsi le triomphe de l'Islam sur ses prédécesseurs. Cette interprétation suffirait à elle seule à prouver que l'ornement est bien plus qu'une simple décoration de surface et qu'il a pu jouer un rôle de premier plan dans la transmission du message que devait porter l'édifice. Cependant, l'approche iconographique de Grabar – tout comme le système interprétatif iconographique de Panofsky – se limite à la lecture d'images prises comme des mots. Or, des images que sont les volutes colossales du dôme du Rocher émanent une impression – ou un sentiment – particulière qui va bien au-delà de leurs connotations historico-culturelles. La force qui se dégage de ces volutes monumentales, comme si elles étaient sur le point d'exploser, charge l'ensemble du bâtiment de l'énergie vitale de la nature.

Le traitement de la pierre semble également être élément majeur. Les différentes textures – la surface brute du rocher au centre, les motifs naturels des dalles de marbre, les mosaïques et les éléments en pierre semi-précieuse et en nacre – révèlent peu à peu toute la diversité et l'évolution des formes et des matières minérales sans jamais cesser de faire référence à leur origine naturelle. Le programme décoratif de l'édifice semble mettre l'accent sur une nouvelle relation de l'art à la nature, émancipée du paradigme habituel de mimesis, et évoquer des termes tels que structure, substance et texture, ainsi que l'apprivoisement – ou, plutôt, la canalisation – de la puissance artistique de la nature<sup>13</sup>.

Le cas de la décoration « ornementale » du dôme du Rocher démontre clairement qu'une interprétation de l'ensemble de l'édifice n'est possible que si l'on considère l'ornementation selon d'autres paramètres que ceux du purement décoratif. L'ornement s'exprime à travers un éventail de supports, de formes et de styles différents et prouve par là même qu'il est un moyen d'expression aux nombreuses facettes, apte à jouer un rôle important dans l'iconographie architecturale.



4. Détail des mosaïques du dôme du Rocher, Jérusalem, vers 691.

### De la périphérie au centre

Sous les Omeyyades, une mise en œuvre réfléchi et raffinée de l'ornementation devint rapidement l'un des éléments constitutifs du travail artistique. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les panneaux en bois sculpté de la mosquée al-Aqsa à Jérusalem (HAMILTON, 1949 ; ROSEN-AYALON, 1989 ; HILLENBRAND, 1999). Un corpus de plus de trente panneaux rectangulaires en bois de cèdre fut découvert lors des campagnes de restauration de la mosquée effectuées dans les années 1930 et 1940. Il est communément admis que ces panneaux, qui étaient fixés aux extrémités de grandes poutres qui parcouraient transversalement la nef centrale de la structure basilicale de la mosquée à une hauteur d'environ 16 mètres, faisaient partie de la première phase de la décoration de l'édifice, réalisée à la fin de la période omeyyade (VIII<sup>e</sup> siècle ; CRESWELL, 1940). Hillenbrand, qui a récemment mené une étude approfondie à leur sujet, les considère comme un paradigme de l'art omeyyade (HILLENBRAND, 1999).

Le bois fut taillé en profondeur, probablement pour garantir la lisibilité des panneaux sculptés malgré leur emplacement en hauteur, près du toit de la nef. S'il existe des différences techniques marquées, la qualité plastique des panneaux est considérable et leur ornementation végétale offre une grande diversité. Les motifs, organisés en médaillons, sont essentiellement constitués d'élégants rinceaux d'acanthes ou de palmettes, dont certains se déploient à partir de vases. Certains comportent des niches aux arcs semi-circulaires ou en fer à cheval dont les lunettes sont, elles aussi, chargées d'ornements rayonnants en forme de conque (fig. 5).

Ces panneaux sculptés sont particulièrement intéressants au regard de l'expérience cognitive de l'observateur et de l'organisation de l'ornement dans des cadres



5. Panneaux en bois sculpté provenant de la mosquée al-Aqsa, VIII<sup>e</sup> siècle, Jérusalem, Rockefeller Museum.

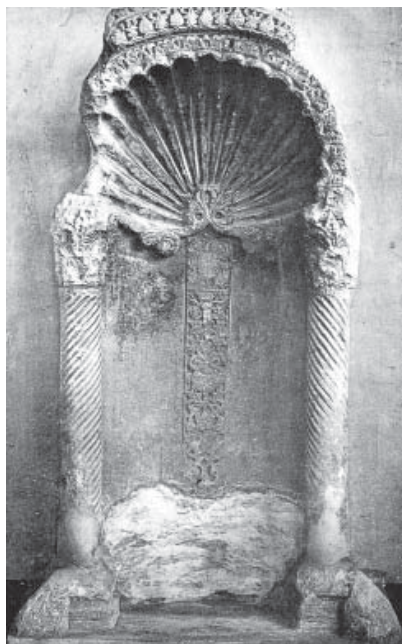
strictement délimités. Si leur filiation à des modèles gréco-byzantins est indéniable, leur composition fait montre d'une tonalité propre. La représentation des motifs végétaux dans les arcatures est particulièrement pertinente pour notre propos. Comme l'a déjà exposé Hillenbrand, l'association d'arcatures et de motifs végétaux constitués de rinceaux et de feuilles ne dérive pas forcément d'antécédents antiques, comme on pourrait s'y attendre, mais plutôt de l'usage de placer un personnage frontal ou même une statue dans une niche ou une arcature. Les arcatures qui figurent sur les panneaux omeyyades de la mosquée al-Aqsa seraient alors un élément décoratif dépourvu de signification, un phénomène visuel qui résulte de lacunes dans la transmission de la tradition ou des convenances artistiques classiques (HILLENBRAND, 1999, p. 306). Cependant, ces panneaux pourraient aussi bien suggérer une autre approche esthétique. D'une part, l'indifférence à l'égard des ordres architecturaux dans de nombreux panneaux pourrait être considérée comme une indication de l'autonomie formelle des motifs végétaux, qui passeraient alors d'un plan secondaire purement décoratif au premier plan. D'autre part, le cadrage des plantes volumineuses par une arcature suggère l'importance du motif végétal, qui paraît alors comme hissé à une place d'honneur, à l'instar d'un souverain ou d'un saint représenté dans une arcature, une niche ou un édicule ouvragé. Dans tous les cas, l'effet produit par les feuilles et les rinceaux charnus, presque hypertrophiques, est saisissant. Force et dynamisme émanent de ces motifs végétaux, dont les courbes puissantes donnent l'impression d'un mouvement tournoyant. Les panneaux sont envahis par le développement luxuriant des plantes, qui semblent menacer de leur force les arcatures qui les contiennent.

Les panneaux de la mosquée al-Aqsa, comme la décoration du dôme du Rocher, utilisent le motif végétal comme métaphore pour exprimer la dichotomie entre la force de la nature et son apprivoisement par l'art. Hillenbrand reconnaît dans les deux cas un « thème de fécondité omniprésent, dominant », ainsi que des connotations paradisiaques (HILLENBRAND, 1999, p. 293, 308). Si nous nous en tenons à cette interprétation, le sentiment de puissance qui rayonne des panneaux pourrait bien évoquer l'atmosphère spécifique qui régnait dans la période omeyyade, celle d'un empire en pleine construction. Il faut souligner que, encore de nos jours, cet ensemble suscite chez le spectateur une impression immédiate de sensualité – alors même que les panneaux ont quitté, depuis plusieurs décennies, leur contexte d'origine pour se retrouver au musée archéologique Rockefeller de Jérusalem Est.

La seconde question, qui concerne la mise en avant des motifs végétaux, est tout aussi importante. Ces ornements ne sont plus seulement un élément de décor additionnel ou un bandeau décoratif qui marquerait une bordure ou un encadrement ; leur capacité à emplir tout l'espace et à associer l'esprit de l'observateur à d'autres champs d'expérience cognitive est en effet au cœur de la conception artistique. Le célèbre *mihrab* en stuc de la mosquée Khasaki de Bagdad d'environ 762 (fig. 6) et le *mihrab* abbaside de la grande mosquée de Qayrawan (probablement 836, soit 221 année de l'Hégire ; fig. 7) en sont peut-être les meilleurs exemples. Dans les deux cas, un motif végétal ouvragé occupe l'espace central du *mihrab*. Le choix de placer l'ornement végétal au lieu même dans la mosquée où convergent tous les regards des fidèles souligne l'importance iconique de l'ornement aux premiers temps de l'histoire islamique.

On a également attiré l'attention sur la grande diversité de motifs, de matières, de textures, de supports et de couleurs qui se déploie dans l'ornementation du dôme du Rocher et de la mosquée al-Aqsa. Se réalise alors pleinement tout le potentiel expressif





6. Mihrab provenant probablement de la mosquée d'El-Mansour à Marrakech, présentée ensuite dans la mosquée Khasaki à Bagdad, probablement 766, Bagdad, Iraq Museum.

7. Mihrab de la grande mosquée de Kairouan, Kairouan (Tunisie), 836.

de l'ornement ; l'autonomie étonnante et la richesse des motifs interdisent sa soumission à une idée monolithique et universelle de l'« arabe » ou à un système rigide de dessins géométriques. D'une voix triomphante, l'ornement s'exprime dans un langage artistique d'une grande subtilité. Il nous raconte l'histoire et ses propres succès et reflète la victoire de l'Islam.

### Au-dedans d'un périmètre restreint

L'élaboration d'une structure au moyen de la répétition, de la symétrie et de la mise en place de cadres rigides est, bien entendu, la stratégie esthétique la plus évidente permettant d'établir et d'assurer l'effet ornemental dans toute sa spécificité. Cette prouesse consiste à intégrer chaque motif à un vaste schéma programmatique et à le soumettre ainsi à un supra-ordre (BAER, 2009). Il est étonnant de voir combien cette manière d'appréhender le pouvoir génératif du motif, à savoir l'ornement, s'est insinuée dans l'esprit du chercheur. Bien des historiens de l'art, en particulier des spécialistes de l'art de l'Islam, ont été et demeurent occupés par la taxinomie de l'ornement, cherchant effectivement à figer les différents types d'ornements dans des classifications formelles rigides. Les motifs géométriques islamiques, de même que des ornements végétaux et figuratifs et la calligraphie, ont servi d'arguments visuels idéaux pour étayer ce postulat, comme le démontrent plusieurs études sur les ornements islamiques, notamment celles d'Eva Baer, de Christian Ewert et d'Eric Broug. Leur approche taxinomique fondée sur des observations formalistes fait rentrer l'ornement de force dans un système qui ignore totalement ses autres valeurs contemplatives (EWERT, 1996 ; BAER, 1998 ; CRITCHLOW, [1976] 1999 ; BROUG, 2008), des valeurs pourtant bien établies qui faisaient déjà l'objet de questionnements dans l'Islam médiéval. Les artistes de cette époque défient notre perception des relations entre motif et bordure, et attirent notre attention sur d'autres variantes significatives perceptibles au sein d'un ordre apparent, symétrique ou répétitif.

8. Façade sud provenant du château omeyyade de Mshatta, VIII<sup>e</sup> siècle, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst.



Le château omeyyade de Mshatta, situé dans le désert jordanien à une trentaine de kilomètres au sud d'Amman et probablement construit sur ordre du calife Al-Walid II vers l'an 740, est un monument fondamental pour la compréhension de la première période de l'Islam. Les historiens de l'art font grand cas de la façade de l'entrée principale, aujourd'hui conservée au

Museum für Islamische Kunst de Berlin<sup>14</sup>. Sa décoration, très riche, se compose d'une frise ornementale d'environ 47 mètres parcourue en longueur par une ligne en zigzag ; une grande rosette sculptée en haut-relief figure dans chacun des triangles formés par cette ligne brisée. Outre l'effet unificateur de ces motifs, qui relient visuellement les différents éléments de la façade (tours, murs), on décèle une stupéfiante diversité d'ornementation. Les triangles créés par la ligne brisée, qui regorgent de rinceaux de vigne, de volutes et d'animaux, révèlent chacun une composition différente, voire parfois un style différent de travail de la pierre (fig. 8). Alors que certains sont recouverts intégralement d'effets de feuillage, d'autres présentent des motifs figuratifs comme des groupes d'animaux ou des créatures mythiques. Mais comment peut-on s'assurer que le rapprochement d'ornements si divers en un seul lieu relève bien d'un choix délibéré ? Pour Ernst Herzfeld, l'un des pionniers de l'archéologie islamique au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'association de tant de styles décoratifs différents est la caractéristique la plus déterminante de l'art islamique, en particulier dans sa phase initiale (HERZFELD, 1910, p. 27-63 et 105-144). Cette observation lui a permis de subordonner cette diversité manifeste à une idée supérieure de l'unité générale de l'art islamique. Toutefois, mettre l'accent sur la richesse du programme ornemental de la façade de Mshatta génère de nouvelles remarques. Pourquoi ne pourrions-nous pas regarder chaque triangle comme une composition indépendante ? Ne s'agit-il pas d'un élément dans un cycle plus vaste qui conserverait la mémoire de la main d'un maître donné, même si son nom est tombé dans l'oubli ?

9. Revêtement mural d'une maison particulière, décor de stuc en biseau, IX<sup>e</sup> siècle, Iraq (Samarra), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst.



Élever Mshatta au rang d'étalon de la culture artistique omeyyade, à l'instar des fresques, si variées, du pavillon des bains de Qusair Amra en Jordanie (FOWDEN, 2004), permettrait de le doter d'une importance comparable à celui du palais Schifanoia pour la culture de la Renaissance dans l'Occident latin. Il semble donc qu'il soit impossible



de considérer la façade de Mshatta comme une simple décoration. Les rinceaux, les feuilles, les animaux et les figures humaines, très ouvragés, constituent un concept artistique dont la solennité ne devrait pas être sous-estimée, même si nous ne savons plus lire et comprendre la narration inscrite dans la pierre.

Les panneaux en stuc de Samarra, datés du IX<sup>e</sup> siècle, fournissent peut-être le meilleur exemple de l'application d'une méthodologie taxinomique à une œuvre d'art ornementale. Mis au jour lors de l'expédition archéologique allemande dirigée par Herzfeld à Samarra entre 1911 et 1914, ils firent l'objet, en 1923, d'une publication par Herzfeld dans laquelle il distingue trois groupes stylistiques distincts : A, B et C (HERZFELD, 1923). Cette division, qui repose essentiellement sur des observations techniques concernant la profondeur et l'angle de taille de la sculpture, fut et demeure le principe de base pour décoder les divers ornements des stucs de Samarra – que l'on prend parfois, à tort, comme un schéma de l'évolution chronologique du décor en stuc de Samarra. Une observation attentive des panneaux révèle que leur innovation artistique réside dans l'intérêt de l'artisan à explorer les relations entre le motif ornemental et son pourtour. Le rapport du motif à sa « cage » s'y exprime à différents niveaux. Le motif, généralement végétal, se développe naturellement à l'intérieur de bordures géométriques. Parfois, il y est d'autant plus clairement établi que les courbes naturelles du motif végétal contrastent avec les lignes nettes du cadre. Cette interaction entre le motif représenté et sa bordure culmine dans le style C de Samarra, où les contours du motif en forment également les limites et où la taille, en biseau (fig. 9), a été considérablement adoucie.

Les stucs récemment découverts lors de fouilles à Kharab Sayyar, étudiées et publiées par Claus-Peter Haase (HAASE, 2000, 2007), illustrent en outre la manière dont les bordures et les bandes qui délimitent les champs étaient également traitées comme des espaces de décoration ornementale à part entière. Le panneau monumental de Kharab Sayyar (fig. 10), qui est étroitement associé aux stucs de Samarra, présente différents styles de la classification de Herzfeld côte à côte (surtout les styles B et C) et mélange allègrement des textures et un vocabulaire ornemental extrêmement variés. Les lignes sinueuses des volutes ondulées incarnent la liberté que peut prendre le motif ornemental et l'exubérance de son déploiement dans l'espace ; les formes qui se créent à la frontière floue entre les motifs dérivés de la nature et les formes abstraites évoquent une joie et une sensualité sous-jacente.

### Proximité et distance, ou le plaisir de découvrir des détails

Le palais de Khirbat al-Mafjar, situé près de Jéricho et associé aux califes omeyyades Hisham et al-Walid, s'enorgueillit d'une abondance d'ornements (HAMILTON, 1959, 1988 ; voir aussi HILLENBRAND, 1982). Dans la salle du conseil, ou divan, contiguë à la principale pièce des bains du palais, une rosette en stuc à six lobes, regorgeant de feuilles d'acanthe charnues et de rinceaux de vigne, embellissait autrefois le dôme. Plus saisissante



10. Revêtements muraux en stuc, Kharab Sayyar (Syrie du Nord), grande maison, chambre H, VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle.

11. Rosette en stuc de Khirbat al-Mafjar (Qasr Hisham), près de Jéricho, début du VIII<sup>e</sup> siècle, Jérusalem, Rockefeller Museum.

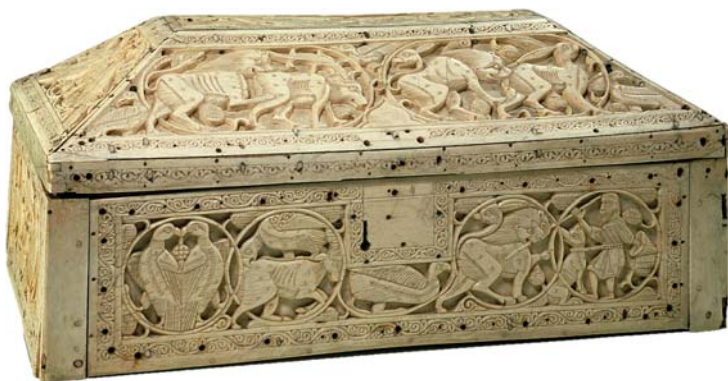


encore est la présence, dans les lobes de la rosette, de six bustes à tête humaine, comme s'ils rayonnaient à partir de son centre (fig. 11). Chaque buste obéit plus ou moins aux mêmes principes de proportions et de style et présente un même type de coiffure. Or, si cette rosette habitée apparaît, dans son ensemble, comme une vision surréaliste – un gigantesque légume animé –, un regard rapproché révèle qu'il s'agit en fait de la tête de trois

hommes et de trois femmes, dont les nez, les lèvres, les sourcils et surtout les yeux sont très différents. Il semblerait donc que l'artiste ait cherché à réaliser, en quelque sorte, de véritables portraits. Cette volonté artistique, dissimulée par l'effet ornemental immédiat du stuc, confère à ces personnages une présence physique certaine. Le décor du divan présente ainsi un dialogue stimulant entre un concept ornemental global et une figuration individuelle. L'acte même de focaliser sur un motif ornemental prédominant permet donc d'attirer l'attention sur un autre effet remarquable de l'ornement, qui concerne le plaisir de déceler les détails dans chaque expérience visuelle.

Une observation similaire découle de l'étude du coffret en ivoire sculpté du Museum für Islamische Kunst de Berlin (fig. 12), probablement réalisé par un artisan fatimide en Sicile ou dans le sud de l'Italie au XI<sup>e</sup> siècle ou au début du XII<sup>e</sup> siècle (BRISCH, 1979, n° 271 ; *Europa und der Orient...*, 1989, n° 4/20 ; *I Normanni...*, 1994, n° 208 ; *Schätze der Kalifen...*, 1998, n° 245). La sculpture, qui recouvre toute la surface comme une dentelle ou un tissu brodé, se compose de grands médaillons entrecroisés ou entrelacés contenant des animaux et des figures humaines (KÜHNEL, 1971, n° 82 ; SHALEM, 2004, p. 63-64 et 70-76, pl. 33, 58-61). En y regardant de plus près, on aperçoit par endroits des scènes de chasse dont l'aspect dynamique unifie la composition en donnant à l'ensemble une impression générale de tension et de vitalité. Souvent, des animaux et des personnages débordent des contours d'un médaillon, les transgressent comme pour nier l'ordre imposé et désobéir à sa structure. Se manifeste également un humour subtil : les animaux se mordent les uns les autres, sont surpris ou se comportent maladroitement avec d'autres animaux ou avec des hommes. Ces détails, que peut discerner un regard inquisiteur, élargissent l'expérience esthétique. Cette appréhension visuelle progressive du motif ornemental traduit clairement différents niveaux ou phases de l'expérience visuelle.

12. Boîte en ivoire, probablement de Sicile ou du sud de l'Italie, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Museum für Islamische Kunst.



Le bassin dit Baptistère de Saint Louis (fig. 13)<sup>15</sup>, probablement réalisé dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle en Syrie ou en Égypte mamlouke (selon toute vraisemblance par le maître artisan Muhammed Ibn al-Zain), représente un autre type d'expérience esthétique où

entre en jeu le pouvoir visuel de l'ornement (RICE, 1951 ; BEHRENS-ABOUSEIF, 1988-1989 ; WARD, 1999 ; BLOOM, 1987 ; BLOOM, BLAIR, (1995), p. 99). Réalisé en laiton martelé incrusté d'or, d'argent et de nielle, il est décoré à l'intérieur comme à l'extérieur. La surface extérieure est ornée d'une dense iconographie de scènes courtoises et chevaleresques : de nombreux dignitaires et serviteurs portant des armes, de la vaisselle ou des maillets de polo se détachent sur un fond de feuillage luxuriant. L'intérieur comporte des scènes de chasse et de bataille, elles aussi déployées sur un lit de végétation. Comme pour le coffret en ivoire décrit plus haut, l'impression immédiate est celle d'une décoration sans relief qui recouvre entièrement la surface de l'objet. Particulièrement notable est l'impression d'harmonie entre les personnages et le fond, dont le décor rappelle le filigrane. À l'instar du fond d'or des icônes ou des mosaïques byzantines, l'ornementation végétale offre un support neutre mais solide pour le développement des scènes figuratives. Un rapport harmonieux et équilibré lie le sujet principal, à savoir les scènes figuratives, et le fond de feuillages, ce qui permet de découvrir à son aise les représentations saisissantes des différentes activités à la cour et peut-être même d'esquisser une définition de ce qu'est l'image mongole ou mamelouk.



13. Mohammed Ibn al-Zayn, bassin dit Baptistère de Saint Louis (détail), laiton incrusté d'or et d'argent, vers 1300, Paris, Musée du Louvre.

Le motif des médaillons du célèbre textile connu sous le nom de « chasuble de Thomas Becket » illustre un autre aspect du plaisir que procure la découverte de détails dans une décoration apparemment ornementale ; plus encore, la signification de l'objet s'accroît à mesure que l'on appréhende ces détails. Cette célèbre pièce de tissu brodée qui, d'après la tradition, aurait été offerte à la cathédrale de Fermo par l'évêque Presbitero à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, se trouve à présent au Musée du diocèse de Fermo (RICE, 1959 ; SANTANGELO, 1960 ; BAER, 1967 ; SIMON-CAHN, 1993). C'est une pièce immense en soie bleue brodée d'or d'environ 1,60 mètre de hauteur et de 5,41 mètres de circonférence. Les grands médaillons qui composent le motif général, reliés dans les interstices par de petits médaillons et des étoiles à huit pointes, sont peuplés d'animaux sauvages et fantastiques, de chasseurs à cheval accompagnés de faucons, et de personnages trônants. Une impression générale de majesté s'en dégage ; les médaillons semblent présenter une iconographie royale islamique traditionnelle, qui rassemble des scènes de chasse, de puissantes créatures héraldiques dévorant des animaux sauvages et un souverain intronisé entouré de ses courtisans. Cependant, une observation attentive de ces motifs révèle un penchant pour le théâtral, visible, par exemple, dans l'arrêt sur images fait sur certaines activités, dont le but ultime n'est pas forcément l'ostension habituelle du pouvoir. Ainsi, dans l'un des médaillons où figure un rapace, probablement un aigle, dévorant une gazelle, la représentation traditionnelle de l'assaut brutal est remplacée par une scène montrant un instant particulier de l'attaque de l'aigle : la gazelle capitule et se soumet aux serres puissantes de l'aigle, qui s'apprête à enfoncer son bec dans le cou



14. Chasuble dite de Thomas Beckett en soie brodée d'or, détail montrant un aigle attaquant une gazelle, probablement de facture espagnole, vers 1200, Fermo, Musée du trésor de la cathédrale.



de sa proie (fig. 14). Ce déplacement du nœud du récit pour souligner le moment qui précède, l'instant où le pouvoir latent de l'aigle est révélé, confère à l'ensemble de la scène une puissance extraordinaire. Cet exemple souligne une fois encore le potentiel dramatique du motif ornemental que peut nous livrer, comme nous venons de le voir, une étude méticuleuse de ses détails.

Il semblerait, au regard de ces exemples, que l'étude de l'ornement en général et de l'ornement islamique en particulier souffre de l'étroitesse du regard porté sur

ce phénomène artistique, préoccupation qui tend à confiner les débats et les discussions sur sa nature au domaine de la taxinomie et de la grammaire. Cette tendance « scientifique » de la recherche traite de l'ornement comme d'un principe universel, monolithique, et vise à exposer sa dimension mathématique, celle de l'ornement en tant que générateur de formes. Par conséquent, les qualités compositionnelles, iconographiques et même sensuelles de l'ornement sont trop souvent évacuées. De même, son pouvoir et sa capacité d'agir comme un agent ou un médiateur d'idées et même d'émotions, tel que l'a suggéré Grabar, ont été sous-estimés. Lorsque l'on déplace les interrogations sur l'ornement dans la direction de l'interaction et de l'expérience cognitive particulière qu'il suscite, il semble évident que l'ornement pourrait et devrait être traité comme n'importe quel autre genre artistique – notamment la peinture et la sculpture – et comme un outil permettant d'appréhender la plupart des sujets, des formes artistiques et des modes de réalisation. L'ornement, à l'instar de tout langage esthétique, a subi des transformations et provoqué des réactions hostiles dans les différents contextes culturels dans lesquels il a évolué. L'intégration de l'étude de l'ornement islamique au champ plus large de l'histoire de l'art et l'étude critique de son historiographie pourraient permettre d'élargir le débat à de nouvelles dimensions dans lesquelles l'ornement pourrait être exploré de manière plus approfondie.

## Notes

1. Oscar Wilde, *Intentions : le Déclin du mensonge*, Bruxelles, 1986, p. 46 [éd. orig. : *Intentions*, Londres, 1891].
2. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Francfort, (1927) 2002, présente une lecture des structures sociales et des courants comme de l'« ornement » qui réside dans ou derrière la trame des expériences de la vie de tous les jours.
3. Voir, par exemple, Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, [1842] 1856, en particulier p. 336-339, où l'auteur décrit les Arabes comme dépourvus d'une tradition artistique et d'une culture propres, et dénué de toute conscience artistique de la formation organique, comme de toute expression de forces vitales individuelles.
4. Voir par exemple l'intitulé de l'exposition qui fit date « Masterpieces of Muhammadan Art/Meisterwerke muhammedanischer Kunst », qu'organisa Friedrich Sarre à Munich en 1910. L'exposition donna lieu à un catalogue deux ans plus tard : *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910*, 3 vol., Munich, 1912. Cette question des « chefs-d'œuvre de l'art islamique » est également traitée dans plusieurs articles dans LERMER, SHALEM, à paraître.
5. « Here the search for meanings coalesces with the tendency [...] of looking for some principle of unity among all manifestations of a culture or period. Being characteristic of Arabic decoration the arabesque must also partake of the essence of Islamic thought » (GOMBRICH, 1979, p. 225).
6. « ... refusal to accept the autonomy of a decorative design » (GOMBRICH, 1979, p. 225).
7. « Nur wenn man sich klarmacht, daß jede visuelle Form immer von Streben und Nachgeben, Kontraktion und Expansion, Gegensatz und Anpassung, Angriff und Rückzug erfüllt ist, wird man die elementare Wirkung eines Gemäldes, einer Statue oder eines Gebäudes und ihre Fähigkeit, den Prozeß des Lebens durch physisch bewegungslose Gegenstände zu symbolisieren, verstehen » (ARNHEIM, 1982, p. 135).
8. « The absence of either representation or any didactic visual device, which concedes to pure forms all the signifying power of the architecture, imposes the cognitive process of sensory perception as an absolute precondition to any type of intellection. For in art, only geometry – the regulating force of the realm of matter – convokes pure perception and makes sense through it » (GONZALEZ, 2003, p. 260).
9. Pour de plus amples lectures sur cette question complexe, voir GRABAR, 1976, 1983, 2003 ; BLOOM, BLAIR, 2003, et FLOOD, 2007. Pour l'architecture islamique, voir HILLENBRAND, 2003, et RABBAT, 2004. L'état des lieux de l'art islamique et de l'approche spécifique des historiens en art islamique vis-à-vis de leur propre domaine a été traité lors d'une conférence qui s'est tenue lors du Deutsche Orientalisten Tagung à Freiburg en septembre 2007 : Avinoam Shalem, « On the Importance of Being Contemporary », non publié, et « What do we mean when we say 'Islamic Art'? An urgent plea for a critical rewriting of the history of the arts of the Islamic lands », en préparation.
10. Voir, par exemple, le projet Kosmos/Ornatus – Ornamente als Erkenntnisformen, Freie Universität Berlin : [www.geschkult.fu-berlin.de/e/kosmos\\_ornatus/index.html](http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/kosmos_ornatus/index.html).
11. La littérature sur le dôme du Rocher est trop vaste pour être citée ici. Voir principalement GRABAR, 1959, 1996, 2000 ; CHEN, 1980 ; RABBAT, 1989 ; RABY, JOHNS, 1992 ; ROSEN-AYALON, 1989 ; SHANI, 1999 ; NECIPOĞLU, 2008. Pour une approche essayiste sur la « formation de l'art islamique », voir GRABAR, 1987, en particulier p. 46-64 pour le dôme du Rocher. Pour une restitution de son apparence d'origine, voir ALLEN, 1999, p. 197-213.
12. On a souvent déclaré que le lambrissage de marbre des pendentifs résulterait de travaux ultérieurs, mais Allen penche plutôt pour une présence originale : ALLEN, 1999, p. 201-205.
13. Il serait également intéressant de regarder de plus près les relations qui existent entre les différentes zones d'ornementation, leurs significations possibles et leur lien au site et à l'édifice dans son ensemble, notamment en lien avec les interprétations de la cosmologie et du paradis. Voir principalement HILLENBRAND, 1999, p. 293 ; cette notion cosmique pourrait promouvoir l'association quasi immédiate entre l'édifice et l'ascension de Muhammad au ciel.
14. Pour une description complète du monument, voir SCHULZ, STRZYGOWSKI, 1904 ; CRESWELL, 1969, p. 578-606 et 623-641 ; GRABAR, 1987. Pour des lectures complémentaires sur les aspects typologiques : HILLENBRAND, 1994, en particulier p. 384-390. Pour un compte rendu détaillé des opinions des chercheurs et des muséologues sur Mshatta et sa façade : ENDERLEIN, MEINECKE, 1992.
15. Le nom du bassin n'implique pas un lien réel avec Saint Louis, mort avant sa réalisation. Il servit au baptême de Louis XIII et fut probablement associé au roi saint au XVIII<sup>e</sup> siècle. Conservé au Trésor de la Sainte Chapelle du château de Vincennes, il entra au Musée du Louvre en 1832.



## Bibliographie

- ALLEN, 1999 : H. R. Allen, « Some Observations on the Original Appearance of the Dome of the Rock », dans Jeremy Johns éd., *Bayt al-Maqdis. Jerusalem and Early Islam*, II, (Oxford Studies in Islamic Art, IX), Oxford, 1999, p. 197-213.
- ARNHEIM, (1954) 1974 : Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the creative Eye*, Berkeley, (1954) 1974.
- ARNHEIM, 1982 : Rudolf Arnheim, « Gestaltpsychologie und künstlerische Form », dans Dieter Henrich, Wolfgang Iser éd., *Theorien der Kunst*, Francfort, 1982, p. 132-147.
- *The Arts of Islam*, 1976 : *The Arts of Islam*, Dalu Jones, George Michell éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery, 1976), Londres, 1976.
- BAER, 1967 : Eva Baer, « The Suaire de St. Lazare in Autun. An early datable Hispano-Islamic Embroidery », dans *Oriental Art*, 13/1, 1967, p. 1-14.
- BAER, 1998 : Eva Baer, *Islamic Ornament*, New York, 1998.
- BAER, 2009 : Eva Baer, « Ornament and Pattern », dans Jonathan M. Bloom, Sheila S. Blair éd., *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, III, Oxford, 2009, p. 74-75.
- BEHRENS-ABOUSEIF, 1988-1989 : Doris Behrens-Abouseif, « The baptistère de Saint Louis: a reinterpretation », dans *Islamic Art*, 3, 1988-1989, p. 3-14.
- BLAIR, 1998 : Sheila S. Blair, *Islamic Inscriptions*, New York, 1998.
- BLOOM, 1987 : Jonathan M. Bloom, « A Mamluk Basin in the L. A. Mayer Memorial Museum », dans *Islamic Art*, 2, 1987, p. 19-26.
- BLOOM, 1998 : Jonathan M. Bloom, « The Minbar from the Kutubiyya Mosque », dans Jonathan M. Bloom éd., *The Minbar from the Kutubiyya Mosque*, New York/Madrid, 1998, p. 3-29.
- BLOOM, BLAIR, 1994 : Jonathan M. Bloom, Sheila S. Blair, *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, New Haven, 1994.
- BLOOM, BLAIR, 2003 : Jonathan M. Bloom, Sheila S. Blair, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », dans *The Art Bulletin*, 85/1, 2003, p. 152-184.
- BROUG, 2008 : Eric Broug, *Islamic Geometric Patterns*, Londres, 2008.
- BRISCH, 1979 : Klaus Brisch et al. éd., *Museum für Islamische Kunst Berlin: Katalog 1979*, Berlin-Dahlem, 1979.
- BRYER, HERRIN, 1977 : Anthony Bryer, Judith Herrin éd., *Iconoclasm*, (colloque, Birmingham, 1975), Birmingham, 1977.
- CHEN, 1980 : Doron Chen, « The design of the Dome of the Rock in Jerusalem », dans *Palestine Exploration Quarterly*, 112/1, 1980, p. 41-50.
- CRESWELL, (1932-1940) 1969 : Keppel A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I, Oxford, (1932-1940) 1969.
- CRITCHLOW, (1976) 1999 : Keith Critchlow, *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*, (Londres, 1976), Rochester, 1999.
- CRONE, 1980 : Patricia Crone, « Islam, Judeo-Christianity and Byzantine Iconoclasm », dans *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 2, 1980, p. 59-95.
- CRUIKSHANK DODD, KHAIRALLAH, 1981 : Erica Cruikshank Dodd, Shereen Khairallah, *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*, Beyrouth, 1981.
- DIMAND, 1937 : Maurice S. Dimand, « Studies in Islamic Ornament », dans *Ars Islamica*, 4, 1937, p. 293-337.
- ENDERLEIN, MEINECKE, 1992 : Volkmar Enderlein, Michael Meinecke, « Graben – Forschen – Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade », dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 34, 1992, p. 137-172.
- *Europa und der Orient...*, 1989 : *Europa und der Orient, 800-1900*, Hendrik Budde, Gereon Sievernich éd., (cat. expo., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1989), Gütersloh, 1989.
- EWERT, 1996 : Christian Ewert, *Die Dekorelemente der Wandfelder im Reichen Saal von Madinat az-Zahra. Eine Studie zum westumayyadischen Bauschmuck des hohen 10. Jahrhunderts*, Mayence, 1996.
- FLOOD, 2002 : Finbarr Barry Flood, « Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum », dans *The Art Bulletin*, 84/4, 2002, p. 641-659.
- FLOOD, 2007 : Finbarr Barry Flood, « From the Prophet to Postmodernism? New World Orders and the End of Islamic Art », dans Elizabeth C. Mansfield éd., *Making Art History. A Changing Discipline and Its Institutions*, New York, 2007, p. 31-53.
- FOWDEN, 2004 : Garth Fowden, *Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad elite in late antique Syria*, Berkeley, 2004.
- FRANK, 2001 : Isabelle Frank, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans Isabelle Frank, Freia Hartung éd., *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, 2001, p. 77-99.
- FREEDBERG, 1985 : David Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, 1985.
- FREEDBERG, 1989 : David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989.
- GAMBONI, 1997 : Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven, 1997.
- GOMBRICH, 1979 : Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, 1979.
- GONZALEZ, 2001 : Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam. Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, Londres/New York, 2001.
- GONZALEZ, 2003 : Valérie Gonzalez, « The Comares Hall in the Alhambra and James Turrell's *Space that sees*: A Comparison of Aesthetic Phenomenology », dans *Muqarnas*, 20, 2003, p. 253-278.
- GRABAR, 1959 : Oleg Grabar, « The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem », dans *Ars Orientalis*, 3, 1959, p. 33-62.
- GRABAR, 1973 [1987] : Oleg Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, 1973 [éd. fr. : *La formation de l'art islamique*, Paris, 1987].
- GRABAR, 1976 : Oleg Grabar, « What makes Islamic Art Islamic », dans *AARP*, 9, 1976, p. 1-3.
- GRABAR, 1977 : Oleg Grabar, « Islam and Iconoclasm », dans BRYER, HERRIN, 1977, p. 45-52.
- GRABAR, 1983 : Oleg Grabar, « Reflections on the Study of Islamic Art », dans *Muqarnas*, 1, 1983, p. 1-14.
- GRABAR, 1987 : Oleg Grabar, « The Date and Meaning of Mshatta », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 243-247.
- GRABAR, 1992 (1996) : Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, (Bollingen Series, 35/38), Princeton, 1992 [éd. fr. : *L'ornement : formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, 1996].
- GRABAR, 1996 : Oleg Grabar, *The Shape of the Holy. Early Islamic Jerusalem*, Princeton, 1996.
- GRABAR, 2000 : Oleg Grabar, « The Haram al-Sharif: An Essay in Interpretation », dans *Bulletin of the Royal Institute for Inter-Faith Studies*, 2/2, 2000, p. 1-13.
- GRABAR, 2001 : Oleg Grabar, « Die ethische Dimension des Ornaments »,

- dans Isabelle Frank, Freia Hartung éd., *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, 2001, p. 60-75.
- GRABAR, 2003 : Oleg Grabar, « The Study of Islamic Art: Sources and Promises », dans *Journal of the David Collection*, 1, 2003, p. 9-22.
- GRUNEBAUM, 1962 : Gustave Edmund von Grunebaum, « Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment », dans *History of Religions*, 2/1, 1962, p. 1-10.
- HAASE, 2000 : Claus-Peter Haase, « Frühabbasidischer Stuckdekor eines Nischenraums in Madinat al-Far/ Hisn Maslama und seine östlichen und westlichen Bezüge », dans Martina Müller-Wiener et al., *Al-Andalus und Europa: zwischen Orient und Okzident*, Pétersbourg, 2004, p. 49-58.
- HAASE, 2007 : Claus-Peter Haase, « The Development of Stucco Decoration in Northern Syria of the 8th and 9th Centuries and the Bevelled Style of Samarra », dans Avinoam Shalem, Annette Hagedorn éd., *Facts and Artefacts. Art in the Islamic World. Festschrift for Jens Kröger on his 65th Birthday*, Leyde/Boston, 2007, p. 439-460.
- HAGEDORN, 2000 : Annette Hagedorn, « The Development of Islamic Art History in Germany in the late nineteenth and early twentieth centuries », dans Stephen Vernoit éd., *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, Londres/New York, 2000, p. 117-127.
- HAMILTON, 1949 : Robert William Hamilton, *The Structural History of the Aqsa Mosque*, Jerusalem/Londres, 1949.
- HAMILTON, 1959 : Robert William Hamilton, *Khirbat al-Mafjar: an Arabian mansion in the Jordan Valley*, Oxford, 1959.
- HAMILTON, 1988 : Robert William Hamilton, *Walid and His Friends: An Umayyad Tragedy*, Oxford, 1988.
- HERZFELD, 1910 : Ernst Herzfeld, « Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem », dans *Der Islam*, 1, 1910, p. 27-63 et 105-144.
- HERZFELD, 1923 : Ernst Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra*, Berlin, 1923.
- HILLENBRAND, 1982 : Robert Hillenbrand, « La Dolce Vita in Early Islamic Syria: the Evidence of later Umayyad Palaces », dans *Art History*, 5/1, 1982, p. 1-35.
- HILLENBRAND, 1994 : Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture. Form, Function and Meaning*, Édimbourg, 1994.
- HILLENBRAND, 1999 : Robert Hillenbrand, « Umayyad Woodwork in the Aqsā Mosque », dans Jeremy Johns éd., *Bayt al-Maqdis. Jerusalem and Early Islam*, II, (*Oxford Studies in Islamic Art*, IX), Oxford, 1992, p. 271-310.
- HILLENBRAND, 2003 : Robert Hillenbrand, « Studying Islamic Architecture: Challenges and Perspectives », dans *Architectural History*, 46, 2003, p. 1-18.
- JONES, (1856) 2001 : Owen Jones, *La Grammaire de l'Ornement. Illustrée d'exemples pris de divers styles d'ornement*, Paris, 2001 [éd. orig. : *The Grammar of Ornament. Illustrated by examples from various styles of ornament*, Londres, 1856].
- KRACAUER, (1963) 2009 : Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse: Essays*, Francfort, (1927) 2009.
- KROLL, 1987 : Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/New York, 1987.
- KÜHNEL, 1949 : Ernst Kühnel, *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden, 1949.
- KÜHNEL, 1971 : Ernst Kühnel, *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen VIII.-XIII Jahrhundert*, Berlin, 1971.
- LERMER, SHALEM, à paraître : Andrea Lermer, Avinoam Shalem éd., *Changing Views. The 1910 Exhibition « Meisterwerke muhammedanischer Kunst » Reconsidered*, à paraître.
- *Die Macht...*, 2009 : *Die Macht des Ornaments*, Agnes Husslein-Arco, Sabine Vogel éd., (cat. expo., Vienne, Österreichische Galerie Belvedere, 2009), Vienne, 2009.
- MANDELBROT, 2004 : Benoit B. Mandelbrot, *Fractals and Chaos: The Mandelbrot Set and Beyond*, New York, 2004.
- MARÇAIS, 1940 : Georges Marçais, « The Panels of Carved Wood in the Aqsā Mosque at Jerusalem », dans Keppel A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture*, II, Oxford, 1940, p. 127-137, pl. 25-27.
- Marchand, 2007 : Suzanne Marchand, « Popularizing the Orient in Fin de Siècle Germany », dans *Intellectual History Review*, 17/2, 2007, p. 175-202.
- MARCHAND, 2009 : Suzanne Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race and Scholarship*, Washington/ New York, 2009.
- MILWRIGHT, 2005 : Marcus Milwright, « 'Waves of the Sea': Responses to Marble in Written Sources (Ninth-Fifteenth Centuries) », dans Bernard O'Kane éd., *The Iconography of Islamic Art. Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, Édimbourg, 2005, p. 211-221.
- NECIPOĞLU, 1995 : Gülru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, 1995.
- NECIPOĞLU, 2008 : Gülru Necipoğlu, « The Dome of the Rock as Palimpsest: 'Abd al-Malik's Grand Narrative and Sultan Süleyman's Glosses », dans *Muqarnas*, 25, 2008, p. 17-105.
- *I Normanni...*, 1994 : *I Normanni. Popolo d'Europa 1030-1200*, Mario D'Onofrio éd., (cat. expo., Venise, Palazzo Ducale, 1994), Venise, 1994.
- PARET, 1958 : Rudi Paret, « Islamische Kultformen, Bilderfeindlichkeit », dans Rudi Paret éd., *Symbolik des Islam*, Stuttgart, 1958, p. 11-15.
- POWELL, 1998 : Ann Powell, « Neoplatonism and Geometry in Islamic Art », dans *Art History*, 21/1, 1998, p. 135-139.
- RABBAT, 1989 : Nasser Rabbat, « The Meaning of the Umayyad Dome of the Rock », dans *Muqarnas*, 6, 1989, p. 12-21.
- RABBAT, 2004 : Nasser Rabbat, « Islamic Architecture as a field of Historical Enquiry », dans *AD Architectural Design*, 74/6, 2004, p. 18-23.
- RABY, JOHNS, 1992 : Julian Raby, Jeremy Johns éd., *Bayt al-Maqdis. Abd al-Malik's Jerusalem*, Oxford, 1992.
- RICE, 1951 : David Storm Rice, *Le Baptistère de Saint Louis*, Paris, 1951.
- RICE, 1959 : David Storm Rice, « The Fermo Chasuble of St. Thomas-a-Becket Revealed as the Earliest Fully Dated and Localised Major Islamic Embroidery Known », dans *Illustrated London News*, 3 octobre 1959, p. 356-358.
- RIEGL, (1893) 1977 : Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, (Berlin, 1893) Munich, 1977 [trad. fr. *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 1992].
- ROSEN-AYALON, 1989 : Myriam Rosen-Ayalon, *The Early Islamic Monuments of al-Haram al-Shari: an iconographic study*, Jérusalem, 1989.
- SANTANGELO, 1960 : Antonio Santangelo, « Il restauro della casula di Fermo », dans *Bollettino d'Arte*, 45/4, 1960, p. 273-277.
- SARRE, MARTIN, 1912 : Friedrich Sarre, Fredrik Robert Martin éd., *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910*, 3 vol., Munich, 1912.
- *Schätze der Kalifen...*, 1998 : *Schätze der Kalifen. Islamische Kunst zur Fatimidenzeit*, Winfried Seipel éd., (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1998), Milan, 1998.

## ORNEMENT/ORNEMENTAL

- SCHULZ, STRZYGOWSKI, 1904 : Bruno Schulz, Josef Strzygowski, « Mschatta », dans *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, 25, 1904, p. 205-373.
- SCHWARZ, 1990 : Hans-Günther Schwarz, *Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, Munich, 1990.
- SHALEM, 2004 : Avinoam Shalem, *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*, Leyde/Boston, 2004.
- SHALEM, à paraître (a) : Avinoam Shalem, « Hidden Aesthetics and the Art of Deception: The Object, the Beholder and the Artisan », dans les actes du colloque « Siculo-Arabic Ivories and Islamic Paintings 1100-1300 » (Berlin, 2007), Rome, à paraître.
- SHANI, 1999 : Raya Shani, « The Iconography of the Dome of the Rock », dans *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 23, 1999, p. 158-207.
- SIMON-CAHN, 1993 : Annabelle Simon-Cahn, « The Fermo Chasuble of St. Thomas Becket and Hispano-Mauresque Cosmological Silks: Some Speculations on the Adaptive Reuse of Textiles », dans *Muqarnas*, 10, 1993, p. 1-5.
- VAN DER PLAS, 1987 : Dirk van der Plas éd., *Effigies Dei: Essays on the History of Religions*, Leyde/New York, 1987.
- VAN REENEN, 1990 : Daan van Reenen, « The Bilderverbot, A New Survey », dans *Der Islam*, 67/1, 1990, p. 27-77.
- VERNOT, 2000 : Stephen Vernoit, « Islamic Art and Architecture: An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-1950 », dans Stephen Vernoit, *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, Londres/New York, 2000, p. 1-61.
- WARD, 1999 : Rachel Ward, « The 'Baptistère de Saint Louis' – A Mamluk Basin Made for Export to Europe », dans *Islam and the Italian Renaissance, (Warburg Institute Colloquia, 5)*, 1999, p. 113-132.