

La première peinture arabe, image des paradis profanes

Jean-Paul Roux

Ancien directeur de recherche au CNRS Ancien professeur titulaire de la section d'art islamique à l'École du Louvre † 2009

Sortis de leurs déserts au lendemain de la mort du fondateur de l'islam (632) et rapidement maîtres d'immenses territoires s'étendant de l'Espagne à l'Asie centrale, les Arabes n'avaient pas de grandes traditions artistiques et n'amenaient avec eux que leur religion, leur littérature et leur mentalité sémitique. Pour créer leur civilisation, une civilisation qui s'avérera puissante et originale, ils ne pouvaient que puiser dans l'immense stock culturel des sols sur lesquels ils s'étaient implantés, dans l'Antiquité classique et sassanide, dans l'Égypte copte, le christianisme byzantin et syrien, le mazdéisme iranien. Dans le domaine de la peinture qui fait l'objet de cette étude, on entend ainsi par peinture arabe la peinture réalisée sur quelque support que ce soit non seulement par des Arabes, qui s'y sont adonnés assez tard, mais aussi par tous ceux qui, n'étant pas Arabes, ont œuvré pour des Arabes dans le cadre de la civilisation arabe.

Emprunts et héritages

Pour construire et décorer les monuments qu'ils voulaient édifier, par lesquels ils entendaient affirmer leur grandeur face à la grandeur de ceux qu'ils avaient vaincus, ils étaient dans la stricte nécessité d'utiliser une main-d'œuvre indigène à laquelle ils pouvaient soumettre leurs désirs, donner des ordres, mais dont ils ne pouvaient pas modifier le génie. Leur premier sanctuaire, le Dôme du Rocher à Jérusalem (691), fut édifié sur le modèle des martyrium chrétiens et reprit, au mètre près, les dispositions du Saint Sépulcre ou de Saint Vital de Ravenne ; leur première mosquée, celle des Omeyyades de Damas (715), suivit le plan des basiliques, ne le retouchant que dans ce qui était indispensable pour l'adapter aux besoins de leur culte.

Il en alla de même pour la décoration des édifices où ils empruntèrent intégralement sculptures et peintures préexistantes, à ceci près qu'ils interdirent aux artistes de représenter des êtres vivants dans les sanctuaires par crainte de l'idolâtrie que pourrait éveiller non seulement l'image d'un homme, mais celle d'un simple petit oiseau perché sur un arbre, d'un simple petit lapin courant dans l'herbe. Aucun interdit en revanche ne s'attacha aux édifices profanes et ceux-ci, pendant des décennies, furent entièrement d'esprit antique, au point que, quand on commença à découvrir leurs vestiges – ce que l'on nomme les châteaux omeyyades du désert – on crut tout d'abord qu'ils étaient antérieurs à eux. N'aurait-on pu croire la même chose du Dôme du Rocher et de la Grande Mosquée de Damas si l'évidence de leur appartenance à l'islam ne s'était pas imposée tant leur décor, au même titre que leurs plans, relevait des traditions antiques ?

La mosaïque

La peinture arabe commence avec les deux grands monuments que je viens d'évoquer et les

mosaïques de verre qui les recouvraient. Bien que la mosaïque ne soit pas à proprement parler de la peinture on peut la considérer comme telle parce que, comme elle, elle utilise les lignes et les couleurs et suppose des cartons préalables. Au Dôme du Rocher, le tambour de la coupole, les écoinçons et les frises du déambulatoire présentent des motifs végétaux variés, en or et bleu vert avec des touches de noir, de blanc et de rouge, arrangés dans des vases ou des cornes d'abondance, des arbres portant fruits, de grandes fleurs qui jaillissent à la verticale et des bijoux, en particulier des couronnes byzantines et iraniennes, ces dernières dévoilant des influences orientales inconnues des Byzantins et qui dénoncent l'intervention d'artistes syriens, maîtres mosaïstes s'il en fut.

Il n'y aucune trace de présence iranienne à la Grande Mosquée de Damas où tous les artistes étaient venus de Constantinople. Ils avaient intégralement revêtu l'édifice d'un manteau de mosaïques, malheureusement en grande partie détruit : Il n'en reste plus que des vestiges, d'ailleurs éblouissants, sur la porte du transept – partiellement refaite – et dans le portique occidental. On y retrouve les vases et les feuilles d'acanthé de Jérusalem, mais le thème dominant est un paysage urbain traité en perspective, composé de pavillons isolés et de vastes ensembles architecturaux entourés de verdure et baignés par des eaux calmes ou agitées, où l'absence de tout être vivant, de toute fortification donne une impression à la fois de solitude et de paix. Après avoir voulu découvrir dans ces paysages des représentations de la Damas antique, on a fini par voir en eux, comme le disaient les textes arabes, celles « de tous les pays connus ».

C'est le château de Khirbat al-Mafjar (742-743) qui nous livre, à côté de maints fragments presque tous à décor géométrique et d'inspiration à la fois iranienne, byzantine, romaine, ce qui peut-être le chef-d'œuvre non seulement de la mosaïque arabe, mais universelle. Situé dans la salle d'audience du bain, c'est un grand tableau dont le centre est occupé par un immense arbre entouré de chétifs arbustes, sous les branches duquel figurent, d'un côté un lion qui assaille une gazelle, de l'autre deux gazelles dont l'une broute paisiblement, tandis que l'autre dresse et tourne la tête comme si elle pressentait un danger. C'est un vieux thème que celui du « combat d'animaux » appartenant à l'art des steppes, mais aussi traité en Égypte pharaonique et à Persépolis. Rarement pourtant artiste a su le charger de tant d'intensité de vie, aller bien au-delà de la vision de la simple empoignade.

L'art de la mosaïque, contrairement à ce que l'on a dit, ne disparut pas en quelques décennies puisqu'on en a encore des témoignages au Xe siècle à Mahdiya, en Tunisie – fragments à décors géométriques, plus rarement floraux ou animés, conservés au Musée du Bardo à Tunis et au Musée de Berlin – et à la madrasa Zahiriyā de Damas en 1277 – où il s'avère d'ailleurs assez médiocre – mais il entra en décadence et les artistes se firent rares, si rares qu'en 965 le calife de Cordoue dut demander au basileus de lui en envoyer un pour qu'il décore le mihrab de sa Grande Mosquée. On raconte que celui que le César byzantin dépêcha forma une équipe avec des ouvriers locaux. C'est plausible car rien dans la composition admirable où l'or et le bleu dominant n'est spécifiquement byzantin et la frise épigraphique qui donne la date ne peut guère être sortie que de la main d'un musulman.

Peinture murale

Si nous connaissons mal la mosaïque puisque nous en conservons si peu de témoignages, nous connaissons encore plus mal la peinture murale, née de la même façon qu'elle, dans les mêmes conditions, au même moment, mais par sa nature bien plus vulnérable, et d'autant plus qu'elle s'est attachée aux édifices civils, palais et bains, monuments souvent construits avec brio, mais sans solidité et destinés par la volonté même de leurs commanditaires à être éphémères : Rien de ce qui est fait par l'homme ne doit durer qui n'est pas à l'exclusive gloire de Dieu. Longtemps on l'a refusée à l'islam, puis les fouilles et les découvertes fortuites ont obligé à la lui accorder. Si l'on excepte quelques rares œuvres trouvées en Égypte (*Jeune homme tenant un gobelet en main*, XIe siècle, Musée du Caire), en Tunisie (fragment d'une fresque de Cabra, Xe siècle, musée du Bardo, Tunis) et en Iran (*Cavalier de Nichapur*, grande composition de 1,60 m, Musée de Téhéran), le matériel pictural arabe est fourni par les châteaux de Jordanie, Syrie, Palestine, par Samarra en Irak et par la Chapelle palatine de Palerme. Bien que présentant avec l'art de Samarra de

nombreux points communs, les peintures de Lachkari Bazar en Afghanistan (XIe-XIIe siècles) ne peuvent pas être considérées comme relevant de la « peinture arabe ».

Trois châteaux nous fournissent l'essentiel du matériel de l'époque omeyyade. Le petit bain de celui de Qusaïr Amra (v.714-715), découvert en 1898, conservait alors, très lisible, un éblouissant décor peint, aujourd'hui presque entièrement effacé, mais qui demeure un témoin essentiel. Toutes les influences s'y discernent dans la juxtaposition d'œuvres que rien ne relie entre elles, et qui ne cachent pas leur origine : On y voit, à côté de femmes nues, parfois au bain, que l'on pourrait presque croire indiennes avec leurs seins lourds, leurs fesses et leurs cuisses épaisses, la finesse de leur taille, à côté des scènes de chasses et de plaisirs familiaux, à côté d'animaux, dont un étonnant ours musicien, toute une série de figures de la mythologie grecque accompagnées de légendes en grec ou encore cette représentation qu'on peut croire celle du calife sur son trône (devenue illisible) siégeant devant six rois dont quatre sont nommément désignés, les empereurs byzantin et iranien, le négus d'Abyssinie, et Roderic, roi des Wisigoths.

Khirbat al-Mafdjar, construit en 742-744 (?), ne devait pas être moins riche puisque le site a livré quelque deux cent cinquante fragments de fresques ornementales ou animées marquées par des influences romaines, byzantines, sassanides, voire, n'en déplaise à certains, par celles de la lointaine Asie centrale. C'est cependant à Qasr-Khaïr al-Gharbi, en Syrie (v.730), que nous rencontrons les compositions les plus riches, les plus grandes et, par miracle puisqu'elles sont peintes à même le sol, les mieux conservées (Musée de Damas). Ce sont deux tableaux mesurant respectivement 10,87 m sur 4,45 m et 12,12 m sur 4,35 m, un peu pâlis, mais intacts, sauf le second dont le registre inférieur est devenu peu lisible. Le premier représente en buste Gêa, la déesse de la terre, avec un serpent lové autour du cou et tenant des fruits dans une large serviette. Le second est divisé en trois registres. Dans l'un, prennent place deux musiciens, joueurs de luth et de flûte, debout sous des arcades ; dans l'autre, très iranisant jusque dans ses détails – écharpe volante et arc réflexe des nomades de la steppe –, un jeune homme à cheval galopant derrière des gazelles ; dans le dernier, celui qui est endommagé, on distingue un homme de couleur menant un cervidé dans un enclos réserve de chasse, le *paradesion*, « paradis », de l'antique Iran.

La peinture de l'époque abbasside qui a dû connaître une grande heure de gloire à Bagdad, dont nous n'avons plus trace, s'est révélée par la production de Samarra, capitale éphémère des califes fondée en 838 et abandonnée en 883. Fouillé en 1911-1913, le site a été dévasté par la première guerre mondiale, a souffert de la seconde, et le riche matériel pictural qu'il avait livré n'est plus guère accessible que par les reproductions faites par son inventeur, Ernst Herzfeld. Très différent de l'art omeyyade, l'art abbasside, bien que conservant des traditions gréco-romaines, subit davantage l'influence iranienne et si son répertoire n'innove guère quand il privilégie les scènes de chasse et de banquets, les mercenaires turcs, parfois représentés en porteurs de gazelles – hauts de quelque 0,80 m – il se singularise par l'ambiguïté sexuelle, l'absence de toute personnalité et la fixité de ses personnages, par leur immobilisme, alors même que ceux-ci se livrent à des occupations qui supposent le mouvement ; un exemple typique est fourni par les deux danseuses, universellement reproduites dans les manuels, qui marchent l'une vers l'autre avec ostentation et versent à boire dans des coupes qu'elles tiennent entre leurs bras croisés, sans aucun naturel. Sur des jarres à vin, d'étranges figures semblent être, doivent être, des moines chrétiens, fournisseurs graves et sévères de vin.

C'est à Palerme, sur les plafonds de la Chapelle palatine édifée en 1142 et décorée en 1154, que la peinture arabe livre ses plus remarquables productions, peut-être parce que celles-ci sont parfaitement conservées. Plus de trois siècles séparent les œuvres siciliennes et celles de Samarra et on pourrait les croire contemporaines. On ignore comment l'art samarrien a été transporté en Italie, peut-être par l'intermédiaire de l'Égypte ou de la Tunisie fatimides, peut-être par l'arrivée d'artistes originaires de Bagdad, mais le fait est là. Tout, à Palerme, paraît copier Samarra. C'est ici et là le même immobilisme, le même goût pour la symétrie, la même gravité, ces regards dont l'intensité semble vous percer, et tant de détails qui sont identiques, les longues nattes, les boucles en accroche-cœur, les rubans timbrés de perles... La grandeur royale, « les plaisirs des jours et des nuits » qu'évoque un texte brodé sur le manteau arabe de Roger II de Sicile y sont exaltés : Prince assis en majesté, combats de coqs et de béliers, flûtistes placés de part et d'autre d'une « fontaine

aux lions », différente certes de celle de l'Alhambra de Grenade, mais qui y fait rêver.

Miniatures

La peinture de manuscrits des premiers siècles de l'Hégire a disparu. Dire qu'elle n'a pas existé avant le XIII^e siècle et ce qu'on nomme un peu abusivement « l'école de Bagdad », parce que c'est à Bagdad qu'elle atteignit à son apogée, paraît insoutenable. Peu de textes, il est vrai, évoquent des miniaturistes qui auraient pu exister, mais peut-on rejeter celui qui, par exemple, parle d'un concours organisé au XI^e siècle par le grand vizir abbasside entre un peintre syrien et un peintre égyptien « ayant une notion excessive de sa valeur » et « demandant des honoraires exorbitants », sur un sujet donné, la représentation aussi vraie que possible d'une danseuse ? Peut-on considérer comme des créations isolées ce charmant dessin égyptien, le plus ancien signé, qui relève du Xe siècle, cette illustration fragmentaire d'une histoire d'amour des IX^e-Xe siècles (tous deux conservés à la Bibliothèque nationale de Vienne), ce dessin coloré sur papier représentant un prince assis ? Et ne possédons-nous pas, daté de 1009, un *Traité des étoiles fixes* d'Al-Sufi, illustré de soixante-quinze figures au trait, vaporeuses et d'une grande élégance, considéré comme le premier manuscrit à peintures ? (Bodleian Library, Oxford), Disons, pour n'avoir pas à y revenir, que les ouvrages scientifiques, en particulier d'astronomie, garderont leur faveur, mais que les figures renonceront à être de simples dessins pour devenir de véritables peintures (*Traité des étoiles fixes* de 1224, Ceuta, Maroc, Vatican ; *Livre de la connaissance des procédés mécaniques*, Syrie, 1315, Metropolitan Museum, New York).

Ces documents, sauf le traité d'Al-Sufi, pourraient faire douter de ce qui demeure la thèse généralement admise, à savoir que la peinture de manuscrits est née du désir de rendre plus intelligibles les descriptions textuelles faites par les savants, astronomes, médecins, pharmaciens, botanistes ou zoologues. Il est vrai que, parmi les plus anciens manuscrits en notre possession figurent d'abord des ouvrages scientifiques, outre le traité susdit, un *De Materia Medica* de Dioscoride de 1082 (Leyde), un livre de médecine de 1118 (Patan, Inde), un nouveau manuscrit d'Al-Sufi de 1135 (Bibliothèque de la Suleymaniye d'Istanbul), le *Livre des Antidotes* du pseudo-Gallien de 1199 (BnF) et même une leçon d'anatomie qui cherche à peindre les organes internes (v.1200, Topkapi, Istanbul). Il est vrai aussi que le désir d'enseigner de manière précise a poussé à multiplier les illustrations et à reproduire avec précision, presque comme si c'était des photographies, plantes et animaux. Dans le *De Materia Medica* du sanctuaire de l'Imam Riza à Mechhed (Iran), exécuté vers 1200 en Mésopotamie, il n'est pas moins de 677 figures de plantes et 284 d'animaux aussi fidèles à la nature que ceux que l'on voit, moins nombreux – vigne, lentille... – sur un autre *De Materia Medica* de 1229, syrien ou nord mésopotamien (Topkapi, Istanbul). Toutefois, au projet purement scientifique s'en joint un autre plus récréatif. Le pharmacien montre sa boutique (ms. de Bagdad, 1224, Metropolitan. Museum, New York), est peint alors qu'il surveille la culture de plantes médicinales (*Livre des Antidotes* de 1199, BnF) ou encore fait montre de ses dons en soignant la piqûre d'un serpent dans un pavillon royal (ibid.). Nous sortons là entièrement du domaine de la science et celle-ci n'est même plus un prétexte quand *L'art du vétérinaire* présente deux cavaliers au galop (Topkapi, Istanbul, 1210) Il est dès lors bien difficile de savoir si l'illustration de la poésie, des fables, des romans découle de ces libertés que l'on a prises avec les sujets scientifiques ou ne leur doit rien, est spontanée, en quelque sorte parallèle. La peinture sur céramique ou sur verre qui s'épanouit dès le VIII^e siècle et traite souvent, pour une clientèle bourgeoise, de sujets de la vie quotidienne semble attester une créativité entièrement libre. Quoiqu'il en soit, dès les années 1200, l'histoire de Varqé et Golshah est illustrée (Topkapi), comme le sera quelques années plus tard, celle de Biyad et Riyad, maghrébine (Vatican), rare document fourni par l'Occident qui prouve que celui-ci a également pratiqué l'art de la miniature. Tout le XIII^e siècle voit se multiplier les éditions des fables de Bidpay, traduites de l'indien, qui fourniront des sujets à La Fontaine, connues sous le nom des deux chacals, héros principaux du recueil, Kalila et Dimna ; des *Séances* ou *Maqamat* de Hariri, qui relatent les aventures d'Abu Zayd, un vagabond peu moral et fort populaire ; du *Livre des Chants* ou *Kitab al-Aghani*, d'autres ouvrages encore.

Nous disons « miniatures ». Nous devrions dire « peinture sur papier », car rien dans la production de « l'école de Bagdad » ne ressemble à ce que nous classons en général sous ce nom. car rien

n'est miniaturisé.

Nous parlons d'école. Il doit y en avoir plusieurs car l'art du livre présente alors une extrême variété de formes et d'inspiration. Toute une série d'œuvres semble entretenir des liens évidents avec la peinture monumentale : Leurs fonds unis, souvent en or pâle, sont ceux des murs, leur déroulement en largeur – 9 cm de hauteur sur 18 cm de largeur par exemple – les architectures abritant les personnages – arcs surtout, parfois bandeaux verticaux qui font songer à des colonnes – relèvent de la fresque alors même que leur format se prête mal à celui du livre. Une autre série adopte le format en hauteur (par exemple 19,2 sur 14 cm) tout en conservant les architectures et un fond d'or qui devient éclatant et vif ; une autre encore réduit ou supprime les monuments pour se concentrer presque uniquement sur le sujet, homme ou animal, seuls ou plus souvent en couple, peint à grande échelle, indifféremment en longueur ou en hauteur. Le mobilier y prend parfois place, une chaise ou un fauteuil que complète un tabouret à pieds, et la nature est évoquée avec discrétion par une branche, une fleur, un rocher ou par une étroite bande d'herbes courant au ras du sol et d'où peuvent émerger quelques buissons, fleuris ou non. Dans toutes ces œuvres, les personnages sont peu nombreux, de grande taille, existent pour eux-mêmes. Les têtes d'hommes, souvent nimbées – souvenir du mazdéisme – sont de trois-quarts ou de profil, dégagent une intense impression de vie. Le corps n'intéresse guère. Les mouvements sont un peu théâtraux, les drapés à l'antique. Il n'y a ni ombre ni lumière. Les animaux, eux aussi à grande échelle, un seul ou deux suffisant à emplir toute la composition, sont naïfs mais vivants bien que raides, spirituels et amusants, répondant très exactement à ceux que la fable présente, et il n'est pas interdit de classer parmi les chefs-d'œuvre picturaux tel ou tel des tableaux qu'ils constituent : *Le roi des corbeaux tenant conseil*, *Le lion et le chacal* (l'un et l'autre de 1200-1220 et à la BnF), *Astragale et scène de chasse* (1224, Sainte-Sophie, Istanbul).

À côté de cette production, il en existe une autre qui semble obéir à des lois bien différentes et nous rapproche de la miniature. Le peintre ne s'intéresse plus à un petit groupe de personnages mais au contraire multiplie les effigies – une trentaine ou plus – ce qui les amenuise, leur retire leur individualité, (*Scène de cour*, v.1250, Vienne), sauf si un souverain occupe la place centrale comme dans la célèbre représentation du *Monarque trônant* de 1218 (Bibliothèque nationale d'Istanbul). La gamme chromatique est alors infiniment plus étendue. On peut voir en elle la lointaine et bien imparfaite annonce de ce qui sera la miniature classique de l'islam, miniature iranienne, ottomane ou moghole.

Le grand maître est incontestablement l'Irakien Yahya al-Wasiti dont nous ne savons à peu près rien sinon qu'il vécut au XIII^e siècle et qu'il dut exercer une influence immense. La France a la chance de posséder son chef-d'œuvre, le manuscrit des *Maqamat* qu'il illustra à Bagdad en 1237 avec 99 peintures de grandes tailles (ainsi 34,8 sur 26 cm ; 24,7 sur 26,1, cm), toujours vigoureuses (BnF). Ses ressources semblent infinies, sa créativité inépuisable et son génie est indiscutable. Ici, l'œuvre est dépouillée à l'extrême ; rien n'importe à l'artiste que le jeu des émotions, la traduction des sentiments et des caractères. Là, tout un paysage urbain est évoqué à l'arrière-plan, avec ses monuments caractéristiques, qui entraîne le regard au-delà de la scène qui occupe le devant dans *Discussion près d'un village*. Là encore, est représenté en action un groupe humain – *Les cavaliers avant le défilé* – ou un ensemble d'animaux – *Le troupeau de chameaux* – et le souci de la composition devient primordial. Là enfin, le pinceau semble tout oser et la scène devient d'un réalisme extrême quand elle montre un accouchement avec *La Naissance*.

La fin de la peinture arabe

La conquête de Bagdad par les Mongols en 1258 détruit l'école arabe ou plutôt la disperse alors même qu'une nouvelle école va naître dont le centre sera Tabriz, en Iran, capitale des Ilkhans (Mongols d'Iran) et à qui appartient l'avenir. Pendant des décennies pourtant, l'art de la miniature demeure fidèle aux productions du XIII^e siècle et peut parfois donner de très belles œuvres, tel ce *Scribe de l'Épître des Purs fidèles de Vérité* de 1287, peint à Bagdad (Bibliothèque Suleymaniye d'Istanbul) qui prouve au reste que l'ancienne capitale abbasside n'est pas morte ou est ressuscitée. On continue à illustrer des *Maqamat*, en Syrie, vers 1300 (British Museum), en Égypte vers 1334, (Bibliothèque de Vienne) : un manuscrit qui conserve les fonds or et dont le frontispice représente

un *Prince trônant*, tenant en main l'arc, vieux symbole du pouvoir oublié puis retrouvé, une pièce célèbre s'il en est. Bien d'autres ouvrages seraient encore à citer, ce *Banquet des Médecins*, manuscrit syrien de 1279 (Ambrosienne de Milan), le *Bestiaire Morgan* de 1294 peint à Maragha (Pierpont Morgan Library, New York), le *Kalila wa Dimna* de 1354 où l'on retrouve l'art animalier frais et charmant du XIII^e siècle dans des tableaux comme *Le Lièvre et le Roi des éléphants*, *Le Roi des lièvres interroge ses sujets*, et jusque vers 1370-1380 quand sont peints, dernières œuvres « arabes », le *Livre des Animaux* (Ambrosienne de Milan) et *Les Merveilles de la création* d'Al-Qazvini (Freer Gallery of Art de Washington). On peut remarquer que cette fin du XIV^e siècle voit aussi les portraits des dix nobles de la Salle des Rois de l'Alhambra de Grenade qui, même s'ils sont sortis de pinceaux chrétiens, n'ont pas à être refusés à la peinture arabe puisqu'on lui a donné les œuvres de Qusair Amra et de Qasr al-Khaïr.

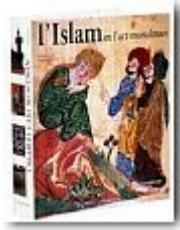
Tout s'arrête alors en pays arabe et sans aucune cause bien claire. On a évoqué la domination étrangère, mais elle existait déjà au XIII^e siècle, la ruine économique du Proche-Orient, mais elle est plus récente et n'entraîna pas la disparition des autres expressions artistiques. Il semble n'y avoir qu'une seule raison : la victoire totale de la plus stricte interprétation de la loi musulmane, le triomphe de l'iconoclasme, toujours sous-jacent, même aux périodes les plus favorables aux images, cet iconoclasme buté qui non seulement tarit la production, mais est responsable de la disparition de milliers d'œuvres anciennes. Bien peu de celles que nous avons évoquées et de celles que nous avons tues sont conservées dans les musées des pays arabes. Nous les avons trouvées presque exclusivement en Occident, à Istanbul souvent, en Iran parfois. Le Marocain Ibn Khaldun, mort en 1406, qui eut tant d'audience au Maghreb, ne concluait-il pas son discours en déclarant : « D'une manière générale, les images sont interdites par l'islam » ?

Jean-Paul Roux

Septembre 2004

Copyright Clio 2016 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'Islam et l'art musulman
Alexandre Papadopoulo
Repères
Citadelles & Mazenod, Paris, 2002 (réédition)



La peinture arabe
Richard Ettinghausen
Skira, Genève, 1994



La roman de Varqé et Golshah
A.S. Melikian-Chirwani (publication et étude)
Arts Asiatiques
PUF, Paris, 1970