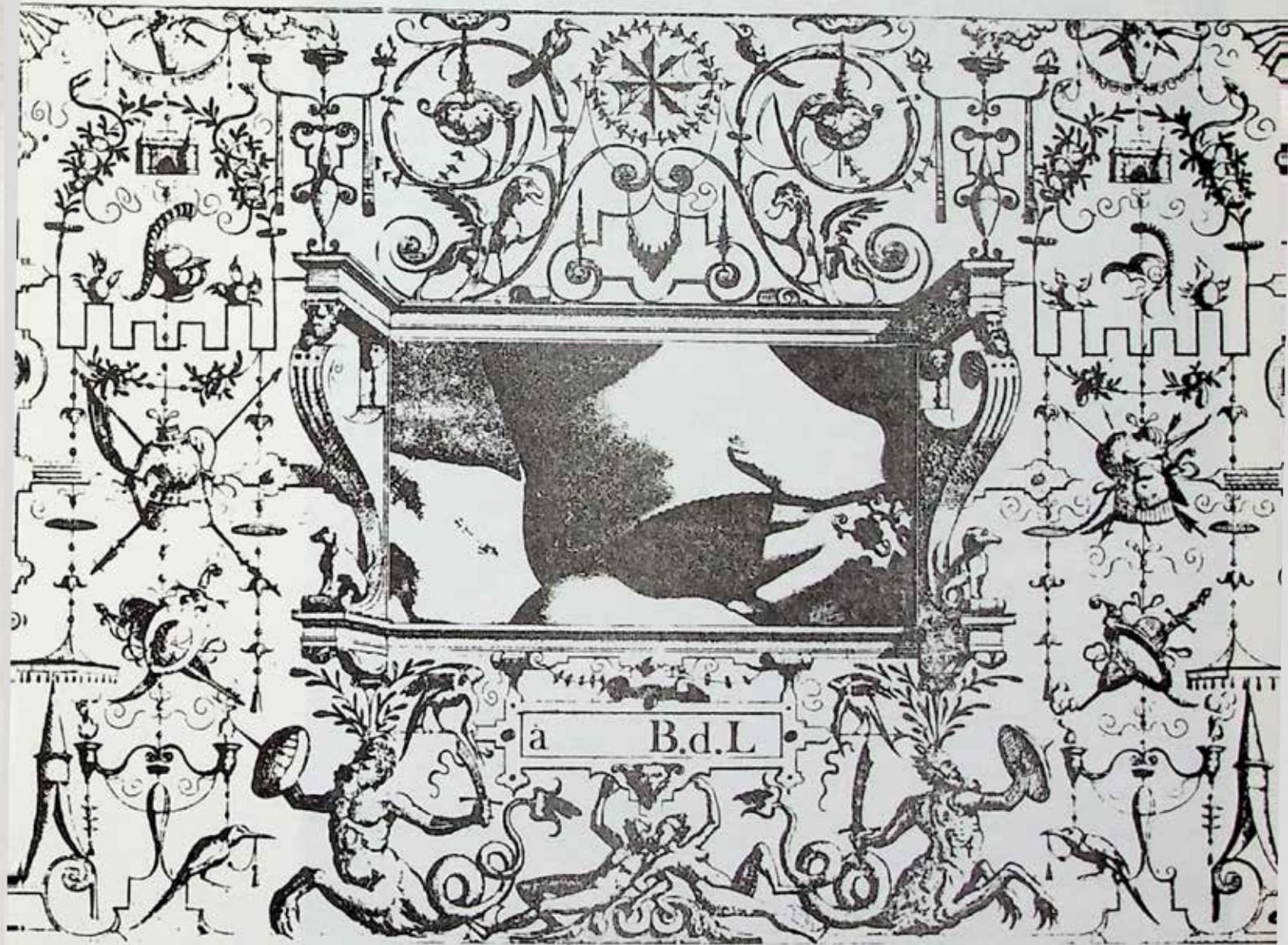






Cyrille SIMONNET

NOTES SUR LE DECOR AMARNIEN (1)

Dans le souvenir du touriste ou de l'amateur, l'Égypte antique laissera toujours quelques images accrocheuses : le profil couchant des pyramides, l'échelle imposante des ruines, la pléthore des inscriptions hiéroglyphiques, la taille réellement colossale des colosses, et peut-être encore l'étrange figure d'Akhénaton, le pharaon "hérétique", prise entre sa légende et les traits si particuliers de sa silhouette. Cette dernière image contraste un peu dans le panorama vacancier : touche de rêve dans un paysage de pierres brûlantes, la figure atonienne, ainsi que tout le décor qui se rattache à la courte période du règne d'Aménophis IV-Akhénaton (2), témoigne d'une parenthèse stylistique dont le sens ne semble pas avoir fait l'objet d'interprétations très originales de la part des égyptologues patentés (sans doute est-ce là une méfiance justifiée par la trop grande faveur — et ferveur — dont le couple Akhénaton-Nefertiti a joui dans l'imagination légendaire des cent dernières années). S'il est vrai pourtant que les traces et les documents archéologiques sont bien limités à cet égard, — Amarna (Akhetaton), capitale éphémère d'un règne mal connu, a été entièrement rasée par la succession rancunière d'Aménophis IV (3) —, les patientes reconstitutions en cours de l'héritage thébain du roi maudit (4) ne devaient pas manquer des approches plus élargies de ce qu'un des plus éminents égyptologues qualifie encore de "style aberrant" (5).

Certes, la réforme religieuse et dogmatique opérée — on passe quand même d'une sorte de polythéisme zoomorphique à un monothéisme idolâtrique — ordonne une radicale refonte du protocole ornemental, d'autant plus que, dans la société égyptienne antique, le support textuel et figuratif (l'objet même de la décoration que nous étudions) demeure le garant inconditionnel de la perennité religieuse, la divinité n'existant et n'agissant réellement pour finir qu'une fois nommée et mise en image (6). Pourtant, dans la mesure précisément où il fait image, le registre plastique conserve une grande autonomie d'expression (donc de signification), le potentiel *icônologique* d'un programme religieux — telle allégorie divine : Dieu sous les traits du soleil et du pharaon, par exemple — étant irréductible à un quelconque dispositif *icônographique*. Le registre plastique est porteur d'un message qui déborde toujours celui que transmet positivement le référent icônique — c'est là d'ailleurs toute la richesse de l'art —, et nous pensons ainsi montrer dans le cas qui nous préoccupe que la décoration, dans les conditions nouvelles de profération dont elle trace l'effet, se prend d'une certaine manière elle-même pour objet, définissant bien en deça (ou au-delà) du réformisme spirituel, la nature même de sa raison existentielle.



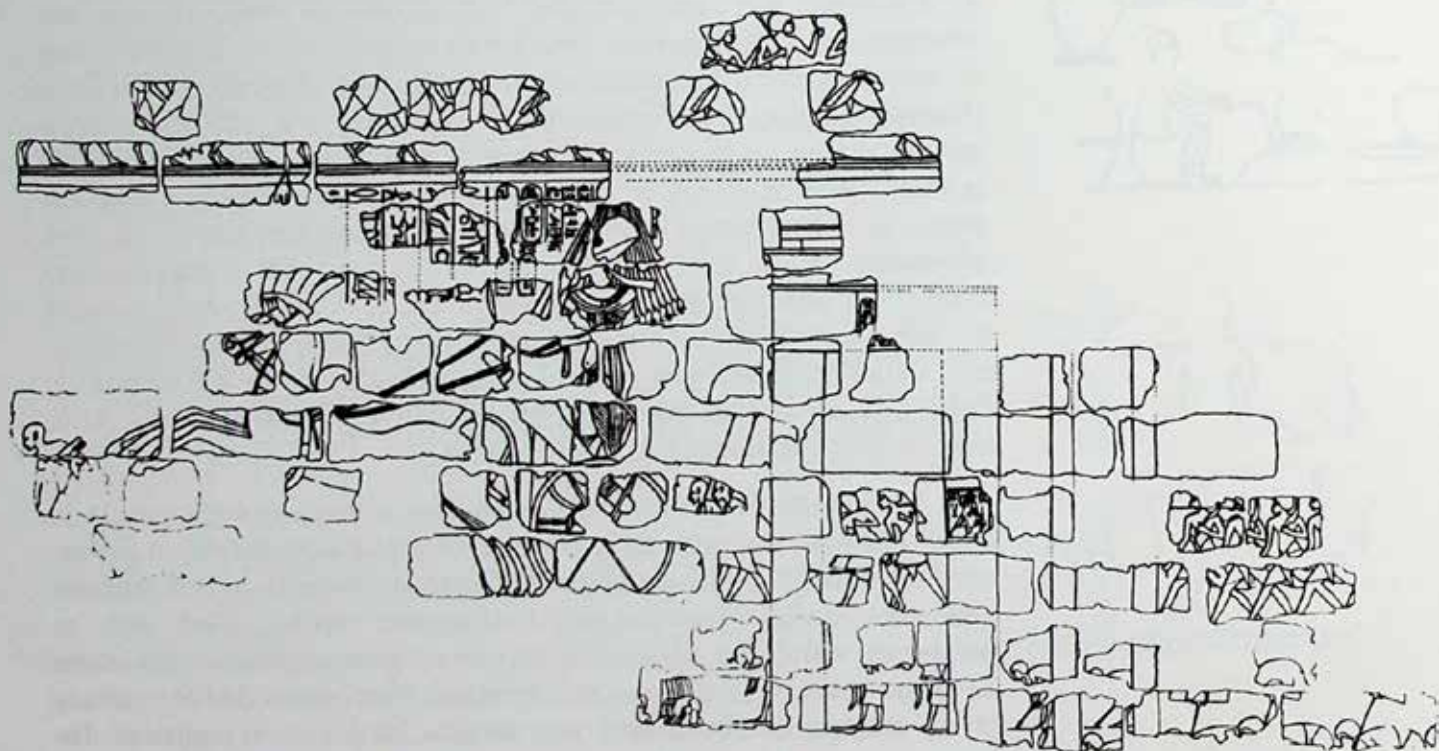
ICONE



La thématique privilégiée du répertoire amarnien se définit sous nos yeux dans l'exposé "désignatif", au sens immédiat du terme, des scènes représentées. Indépendamment de la stylisation ou de la dimension symbolique qui les caractérisent, le "réalisme", même équivoque, que nous constatons, donne incontestablement le ton de la révolution décorative amarnienne : dans cette tendance à favoriser la représentation de la vie des hommes plutôt que celle des dieux, les actes humains plutôt que les actes divins, le noyau icônographique majeur est sans doute cernable par les notions de *production* ou de *dépense productive*. Sur quel registre que l'on se situe – le motif de la scène globale, la représentation du personnage royal ou la définition des scènes d'accompagnement – l'image privilégie l'action, le procès plutôt que la parade ou l'exhibition rituelle. Ainsi d'abord de l'attitude du souverain que l'on représente toujours dans ces postures que nous pouvons qualifier de processives qu'il soit en train de manger (acte d'ingestion), de se déplacer (transport) ou d'officier (transformation, spiritualisation). Même dans son attitude d'intercession divine où l'antithèse figurative représentée (les mains du roi montent vers le soleil, ce dernier fait retomber ses rayons avec des mains aux extrémités) expose l'acte d'adoration plus que l'adoration elle-même. C'est l'énonciation du culte divin qui s'exprime par l'image, la production de l'acte religieux, comme si, se substituant à l'anéantissement de l'ancien panthéon égyptien, le projet de réforme s'était résorbé dans le seul acte divinatoire, au détriment de l'objet de divination lui-même, en l'occurrence le soleil, réduit à un sigle de reconnaissance (le disque rouge).

La grande ribambelle des scenettes entrelacées racontant le détail des mille métiers de l'antiquité en est la démonstration la plus convaincante. L'ancienne offrande, sorte de numéraire conventionnellement admis pour acheter l'indulgence divine, n'est plus ce paquet de viande ou de volaille déposé en grande pompe sous le nez de dieux voraces, mais le produit terminal d'un réseau de fabrications et de transports découvrant une société fébrile et besogneuse. De

nouveau l'image privilégie la part de la production au détriment de celle, classique, de la consommation (au moins visuelle) des aliments consacrés. Tout se passe alors comme si, en réaction contre le rigorisme icônographique dicté par l'autorité religieuse traditionnelle, le réflexe libératoire du faiseur d'image s'était symptomatiquement épanché dans le choix de scènes où la description des attitudes avait systématiquement trait à la dépense productive, à l'acte producteur, des choses comme des événements. On assiste ainsi à un revirement exemplaire du signe icônique : d'une façon d'être qui n'exaltait le référent — le dieu, le rite, l'offrande — que sous le mode de l'apparition, la figuration amarnienne le fait apparaître comme exposant son mode d'apparition, c'est-à-dire le racontant comme se produisant.





INDICE

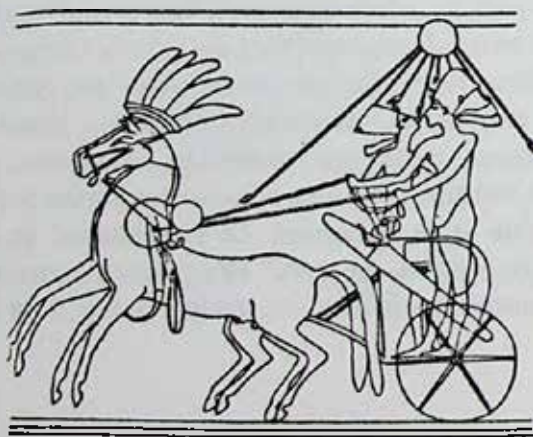
La fonction "indicielle" du signe est beaucoup plus présente dans la représentation artistique qu'il ne semblerait à première vue. Peirce donne à plusieurs reprises les exemples généraux de la girouette, du symptôme et de l'empreinte du trou de la balle : ils sont signes et manifestation de la référence à la fois ; plus que des signes, ils sont leur désignation. Ainsi, comme "le fil à plomb" est un "indice de la direction verticale" (7), la graphie de l'image est d'une certaine manière un indice de la main qui l'a tracée. "La touche du peintre est quelque-chose où se termine un mouvement" disait un grand amateur de peinture. Le geste du dessinateur, la main qui imprime les contours ou donne son relief à la gravure sont enregistrés dans la représentation, dans l'ornementation, et restitués dans ce que nous considérons comme cette dimension *indicielle* du signe.

Les gravures amarniennes, au moins sur les talatates de Karnak, on l'a indiqué, sont tout à fait expressives sous cette incidence : ce "graphisme nerveux" (Lauffray) qui frappe les égyptologues est un des caractères majeurs du nouveau style. Plus qu'à toute autre période, le pinceau ou le ciseau impriment l'élan gestuel, la rythmique de la main, qu'elle soit caressante ou agressive. C'est donc encore une fois, mais sur un autre registre, l'insistance de l'acte producteur (ici : d'image) que donne à lire la graphie amarnienne, dans la mesure où les contours de l'image désignent autant l'objet qu'elle représente que l'artifice qui a pu la faire advenir comme image. C'est peut être également dans le même sens qu'il faut interpréter la stylisation originale des formes humaines. Ces dernières, composées presque exclusivement dans leur contour de courtes séquences ondulantes (au niveau du graphisme, toujours) — ovoïdes, ébauches de sinusoides et d'arabesques, vrilles ou cycloïdes amorcées... —, et multipliées par la foule innombrable des silhouettes représentées, résument tout le caractère du style amarnien. La redondance de ces tracés courbes, "jeu de traits prestement jetés" (Yoyotte) dénote vraisemblablement cette propension insistante du geste traceur à se complaire dans ce

que L. Lurçat appelle son "espace de configuration" : "l'espace subjectif des mouvements du bras" (8).

Ainsi la vertu indiciaire du signe graphique dans le décor amarnien semble particulièrement exposée, faisant en cela écho au "retournement" thématique de l'icônographie. Car il y a bien corrélation dans la représentation amarnienne entre les nouvelles manières du graphisme et le répertoire thématique adoptée. Aussi lointains que peuvent sembler ces deux chapitres de l'art : le contenu figuratif et la stylisation des contours, ils gardent ce dénominateur commun de raconter, dans les termes propres de leur registre respectif, la *production* de l'image au détriment de sa transparence immédiate ou de sa présence conventionnelle. Gagnant sur l'espace graphique — où le symbolisme machinal de la représentation stigmatisait la genèse de la figure dans un automatisme sans gaieté —, la valeur kinesthésique du mouvement s'immisce dans la configuration, définissant en cela les traits particuliers du nouveau style.

Le retour de la main, de la décharge motrice du bras ou du doigt dans la figuration accuse symptomatiquement ce retour obstiné à un espace d'expression non contingenté par le code ou la loi, non symbolisé, sorte de "chora sémiotique" au sens où Kristeva l'a développé. Dans sa trace, le signe graphique, déjà image du procès, révèle la gestualité de son inscription, l'acte d'énonciation de la figure : la *figuration* pourrait-on dire, au sens opératoire du terme, comme la réflexion de la figure sur elle-même, expression privilégiée de l'art à sa naissance.



SYMBOLE

Le registre symbolique, toujours au sens peircien du terme, est immense, surtout dans un art que la religion, le mythe, les croyances diverses et les grands rituels nourrissent de façon si exclusive. Malgré les libertés dont nous avons loué les effets, les conventions figuratives (le roi et son peuple mis en scène), les arbitraires de représentation (certaines postures, certains registres) foisonnent à tout niveau, et pour le profane – comme l'est l'auteur de ces lignes –, la mystique égyptienne apparaît d'une richesse si exubérante qu'elle semble devoir défier toute interprétation s'aventurant au delà du lieu commun. Aussi nous contenterons-nous que d'une banale observation à propos de la figure centrale de la mystique atonienne : le soleil.



Etrangement dépourvu d'attributs (à part les mains ou les signes de vie aux extrémités des rayons) ou de morphologie (c'est un des premiers dieux non anthropomorphes d'Egypte), le soleil en tant que divinité est réduit à sa désignation la plus immédiate et la moins ambitieuse : un simple disque rouge. Mais en même temps c'est lui qui informe et donne raison à tout le protocole rituel et ornemental qui le met en gloire : le decorum que déploie la religion nouvelle est en effet tout autant fastueux et cérémonial, sinon plus, que celui des époques révolues. L'efficacité mythologique reconnue du soleil est pourtant sensiblement la même avant qu'après : générateur d'une énergie tous les matins renouvelée, l'astre assure ainsi la recreation cyclique du monde (tous les matins, il "renait", après avoir baigné la nuit dans l'Océan primordial). Le problème ne se posait que savoir d'où il venait (un œuf ou un "calice de lotus" à Hermepolis, de lui-même à Heliopolis) et qui l'animait. Résolvant à sa façon le mystère, le "matérialisme positiviste" d'Akhénaton (telle est la formule d'usage) décréta qu'il était en quelque sorte auto-constituant, suffisamment généreux pour naître et renaître de lui-même, et que se manifestant sous forme d'un disque lumineux, c'était le disque lumineux qu'il fallait honorer, à l'exclusion de toute autre figure d'emprunt.

Cette espèce de brusque creux mythologique ne fut pas sans incidence sur la symbolique décorative. Ayant tué toutes les idoles, la théologie amarnienne avait du même coup exclu leur représentation. Que restait-il alors à figurer pour justifier d'un potentiel de divination chargé par plus d'un millénaire de civilisation ? Le soleil, considéré comme disque de lumière, désinvesti dans l'imagination théologique nouvelle de ses anciens animateurs divins (- Rê et toute la théogamie qui l'entourait), dévitalisé en quelque sorte, ne pouvait guère plus alors symboliser que sa fonction matérielle, puisqu'il n'avait plus, par décret pour ainsi dire, de fonction spirituelle ; mais depuis toujours cette fonction matérielle était vécue par le peuple égyptien de la façon la plus consciente. Don d'énergie - gratuite, refaite, redistribuée tous les matins -, faiseur de fleurs et de fruits, l'astre, noble ou populaire, désignait la figure même de la générosité, de l'excès : dans une espèce de potlatch quotidien, interminable, la nature humaine, débordant son économie animale, savourait religieusement la générosité réciproque déversée par son dieu et sa nature idolâtre, inventant un culte à la mesure de ses ambitions. Puisque le soleil donnait aux hommes, il fallait donner au soleil, juste réciprocité compensatrice d'une société sur-hiérarchisée. Que donner d'autre alors que le geste même de donner, qu'exprimer d'autre que la nature première du don ? Car au regard d'un soleil trop généreux, excessif, cause première et dernière du surcroît possible des richesses, métaphore naturelle de ce que l'homme actualisait dans la fonction de (sur)production, il fallait justifier d'une dépense fastueuse, celle qui précisément permettait de mettre l'astre en honneur avec l'aide de toutes les forces de la société. "... la lumière - le soleil - nous produit, nous anime et engendre nos excès", dit Georges Bataille. Ainsi s'est exprimé l'art égyptien sous Akhénoton. Le soleil devenu dieu, et le dieu devenu signe, il ne resta plus bientôt que la dimension épurée du faste divinatoire qui commença alors à se raconter lui-même à se mettre en scène, à s'exhiber dans ses atours les plus manifestes et les plus authentiques à la fois : le décor a montré son revers, qui n'était autre que sa véritable signification : sa propre production.



Amenophis IV sous les rayons d'Aton.

Car en ce point de conjonction des fonctions-signes que nous avons énumérées (Ic. + Ind. + Symb.), le décor s'offre exactement à l'image de ce qu'il représente : métaphore bien conduite d'un surtravail, celui-là qui permet précisément au décor de se manifester. L'image raconte en elle-même et pour elle-même le cheminement d'une dépense "supplémentaire", improductive. Le soleil, source des richesses et des excédents qu'on lui consacre, ne fait rien d'autre que de justifier, par sa présence symbolique, l'immense excédent de travail que la fonction du décor réclame. Il y a là comme une représentation en abyme de l'acte de représenter, de décorer. Le peuple en exercice, l'acte de décorer en exercice, le soleil en exercice : l'insistance, sur chacun de leur registre, des fonctions productrices de l'ornementation, détermine le sens que l'on peut porter à cette étrange parenthèse stylistique. Tout se passe en effet comme si, brusquement privée de l'armature mythologique qui tressait la justification de l'ordre religieux et du decorum qui s'y rattachait, la société amarnienne — celle, au moins, des théologiens et des artistes — n'avait plus eu pour motif que de théoriser, à sa manière, bien sûr, et dans les termes mêmes de son exercice ancestral : la gravure, la peinture..., la fonction du décor qu'elle continuait à produire. N'ayant plus rien à graver et à raconter que cet exercice de l'ornementation, un motif univoque s'est glissé sous le pinceau et le burin des artistes : celui de l'acte producteur de surtravail, *l'acte producteur de décor*. Akhenaton était obsédé par le culte de la *vérité* (9). Rarement l'art, pourtant si manifestement contraint dans ses dépendances culturelles et sociologiques, n'aura exprimé avec autant de sincérité sa raison existentielle profonde. Au-delà de tout témoignage archéologique, l'esthétique amarnienne aura ainsi démontré que le décor n'est jamais à même de donner le sens de son existence que dans sa propre manifestation, dans sa propre expression. Que l'idéal atteint de cette sorte de transparence esthétique n'ait pas survécu au-delà du temps de sa profération démontre alors l'insoutenable de sa vérité : ou l'Art s'affirme, le mensonge est tapi.

NOTES

- (1) Ces "notes" forment la conclusion d'une étude plus ample sur le sujet. D'où l'apparente rapidité d'un certain nombre de propositions dont le développement du texte d'origine assurait la justesse et la connexion.
- (2) Akhenaton, Amenophis IV. 1364-1347 av. J.-C. Egypte, nouvel empire. Pharaon de la XVIIIe dynastie, fils d'Amenophis III. Grand esthète, grand malade ; le médiocre politique et le médiocre guerrier se sont effacés dans la mémoire historique au privilège du promoteur d'une religion nouvelle, ne reconnaissant comme dieu unique que le soleil, sous sa forme d'astre lumineux. Sous son règne, l'art changea de manière et d'expression, exclusivement subordonné à la glorification du disque solaire.
- (3) Horemheb devenu roi, après les rapides successions de Semenkharé, de Toutankhamon et du général Aï, se chargea de la destruction radicale de tout ce qui pouvait évoquer la funeste période hérétique.
- (4) Il s'agit du travail effectué depuis quelques années par le centre franco-égyptien des temples de Karnak (C.N.R.S.). Deux reconstitutions partielles sont déjà exposées au musée de Louksor.
- (5) J. Yoyotte, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Hazen, 1970. Article *Amarna*. Le qualificatif étonne sous la plume du plus érudit des égyptologues, à qui nous devons pourtant la majeure partie des informations utilisées pour ce travail.
- (6) Cf. F. Daumas, *La civilisation de l'Égypte pharaonique*, Paris 1965, p. 247-256.
- (7) Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris 1978, p. 155.
- (8) L. Lurcat, *Études de l'acte graphique*, Mouton, Paris 1974, p. 33.
- (9) "Le roi prêche que tout doit être sacrifié à la vérité, source de l'équilibre, de la justice, de la vie, reflet du divin". Ch. Desroche Noblecourt, *Akhenaton*, in *Encyclopedia Universalis*.

Chérif KEBBAL



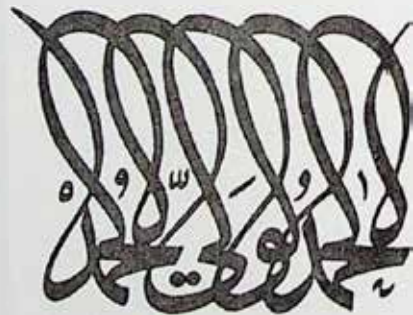
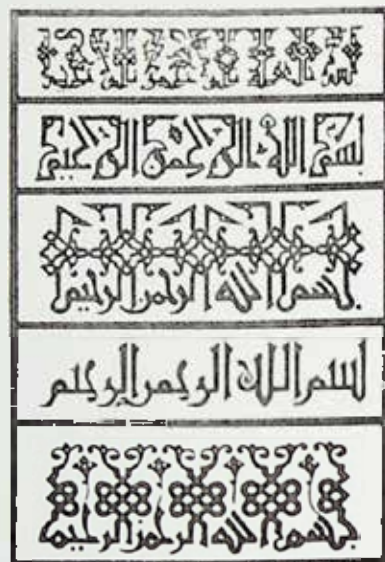
LA CALLIGRAPHIE ARABE

L'histoire de l'écriture arabe dépasse de loin l'objet d'un simple article. Il est pratiquement impossible, sans une recherche approfondie, et des moyens appropriés de faire une chronologie, une paléographie, ou une géographie de l'écriture arabe. La recherche aurait-elle reculé devant la disparité des documents, les exposés sur la morphologie de l'écriture sont rares. Les traits caractéristiques de l'écriture arabe ont souvent pris le tournant d'un mysticisme dégénérant, ou une mystification dégénérée. Une déception plus larmoyante encore, attend celui qui non content d'observer les modifications morphologiques, serait enclin à les raisonner, et de tenter d'en connaître la genèse.

Ormis le précieux travail de Janine Sourdel-Thomine : *l'écriture arabe et son évolution ornementale*, et celui de James G. Février : *Histoire de l'écriture* les textes ne sont pas d'un grand secours. Les arabesques florales, les entrelacs géométriques, et la composition calligraphique forment l'essentiel de la décoration arabe. Elle reprend la place laissée par la cursivité de l'écriture primitive arabe, elle même héritée de l'écriture Araméo-Nabatéenne, dont l'abondance des ligatures semble être un signe de vieillissement. C'est l'usure de cette dernière, qui a permis l'émergence de l'écriture arabe.

Aucune peine à reprendre un certain nombre de dits, ou d'assertions sur l'acte fondateur de l'écriture arabe par l'islam. La venue du coran synthétisa cette fonction décoratrice de l'écriture, en la surchargeant de la fonction icônique ; une fonction qu'il interdisait par ailleurs. Nous maintenons la différence que nous signale James G. Février, entre la langue arabe, l'écriture arabe et l'islam. La langue arabe a été parfois transcrite au moyen de l'alphabet syriaque ou de l'alphabet hébreu, l'écriture arabe a servi à enregistrer des parlers qui ne sont pas arabes, ou qui ne sont même pas sémites.

Dès le début de l'égire deux écritures se révèlent. L'une anguleuse, rigide, d'allure ornementale, appropriée à la gravure sur support dur, pierre ou métal, ou encore sur support résistant quelque peu rugueux comme le cuir ou le parchemin. L'autre, cursive coulan-



première phrase de la Charte des droits de l'homme
 « Tous les hommes naissent libres et égaux »
 répéter en deux styles différents

شعبي

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

شعبي

شعبي حديث

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

رقعة

ديوان

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

قاصد

كوفي قديم

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

جواز

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

مستطيل

جواز ديوان

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

كوفي

قاصد حديث

يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً
 يُولَدُ النَّاسُ أَحْرَارًا سَوَاسِيَةً

te, souple, aux formes arrondies, convient mieux à la graphie rapide sur papyrus. La première, le coufique, tressé ou fleuri, n'a jamais eu qu'un rôle administratif ou religieux. Son raffinement extrême rendait presque inintelligible une écriture déjà difficile. La seconde, le neskhi, est plus usitée pour les écritures courantes. C'est en intégrant l'icônicité dans le champ symbolique que la loi coranique eut une grande facilité de contrôle. La loi, c'est l'écriture, et l'écriture c'est la loi. Elle fut longtemps le domaine réservé des enturbanés, transformant l'acte d'écrire en une technique d'écriture. C'est cette technique qui va rendre l'écriture difficilement accessible, et expliquera l'importance que prendra l'enseignement primaire dans le monde arabe. Cette technique proliféra jusqu'à produire un enseignement spécifique. On dénombra une centaine de styles. Un pour la princesse, un pour l'administration, un autre pour la poésie, etc. Le calligraphe fut longtemps un métier de cours dans les pays arabes, comme le fut celui de peintre dans l'occident post-médiéval. Le rôle assigné à ces hommes de lettres fut de produire et de composer les signatures des princes, d'orner les mausolées des sultans, lieux où s'affirme la dynastie. Par ailleurs, et pour des raisons stratégiques naquit le style dit "pigeon voyageur". Ce dernier donna une multitude de styles : on reconnaissait l'expéditeur à son style.



Ainsi d'une part le style calligraphique représentait le prince, le sultan ou le callife, et d'autre part il indiquait le calligraphe. Dans la décoration arabo-musulmane, plus spécifiquement dans la calligraphie, s'affirment clairement deux moments. La transparence du calligraphe, et la représentation du prince. L'indice (la transparence de l'écrivain) est à sa façon une métalepse. Au début, le mode de transcription de la signature ou de la *sourate* restait le même. La représentation du signataire et du dignitaire se confondent. Elle ne dit que le pur pouvoir, la loi. Ceci est le symbole. Le tout est chapeauté par la figure qui assure la force icônique de la calligraphie. Et c'est l'icône qui devient le véhicule de cette loi. Cette multitude de style montre comment la loi se fait voir sous le visage de la différence, enfonçant la transgression dans la loi. Il est essentiel alors que le champ d'intervention de la loi et celui de sa transgression soient définis par la loi elle-même. L'acte de transgresser est au fond un acte légal. Le style va servir de moyen à cette fin.

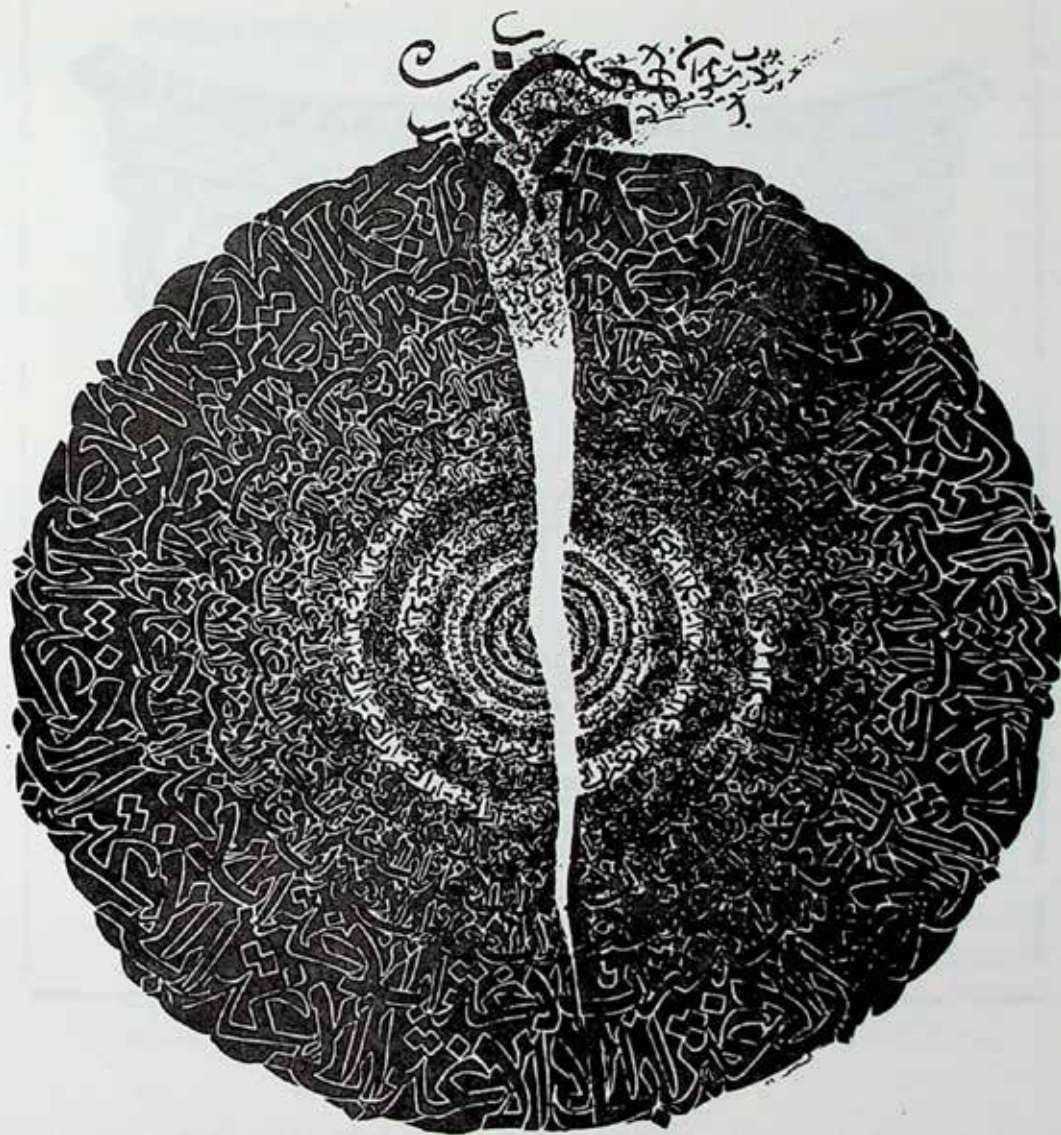


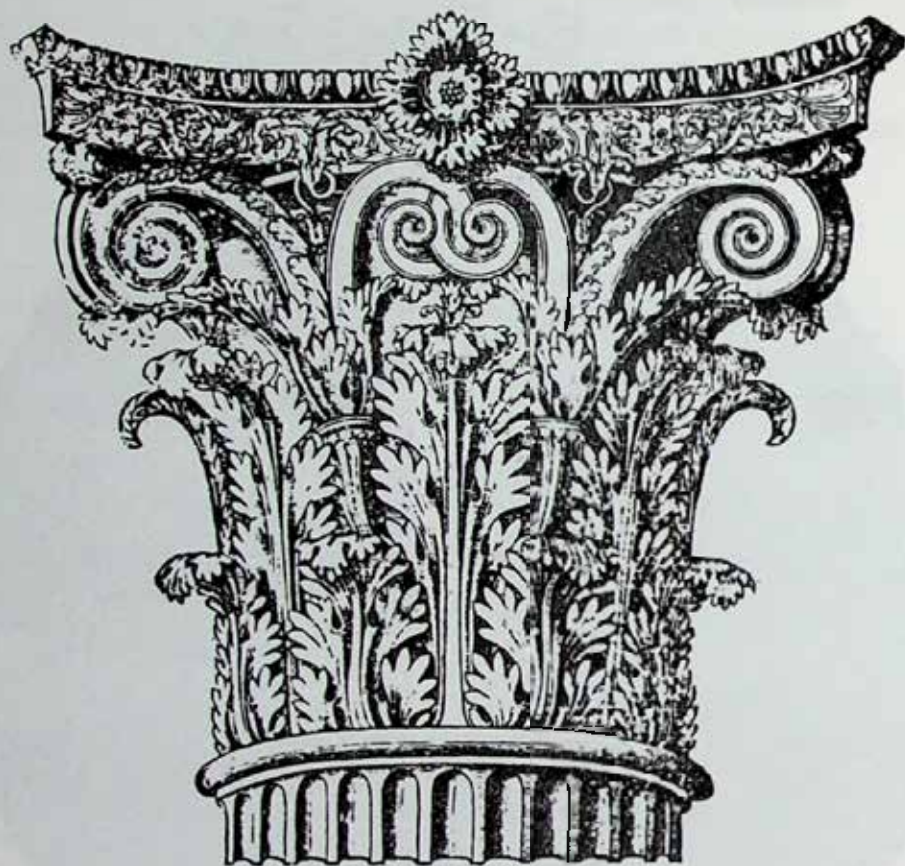
Le coufique par exemple est à l'origine de beaucoup d'éléments de la décoration islamique. Les figures géométriques ont parsemé les mosquées, que ce soit pour le nom de *Mohammed* en koufi géométrique de forme carrée à la Mosquée Namanya de Bagdad, ou à celle d'Isfahan en Iran, ou encore le nom d'*Allah* en forme de triangle de la mosquée d'Al Haydarkhana à Bagdad. La mosaïque, matériau principal de l'écriture sur support architectural, est à l'origine de cette forme. Elle devint le fiacre de la positivité musulmane. Positivité qui se résume à cette formule : "deux et deux font quatre si dieu le veut". Le koufique ancien (et moderne) participe d'une autre manière au développement de la décoration, en multipliant les liaisons fleuries ou tressées entre les lettres. Ce sont ces liaisons qui plus tard prendront leur indépendance et formeront les arabesques. Ces liaisons qui n'avaient qu'un rôle secondaire deviennent primordiales et identifient désormais l'écriture. L'encadrement lui doit son existence et ce sont ces entrelacs qui deviendront les encadrements architecturaux.

La *Neskhi*, écriture courante, donna aussi naissance à une écriture idéographique qui permit les représentations que le coran interdisait. L'évolution de ce style semble fermer la boucle de l'évolution de l'écriture. Partant de l'idéographe, l'écriture semble réinventer l'idéographe. Mais il n'en est rien puisque c'est elle qui s'adapte le mieux aux exigences de la modernité. Il y a aussi, le thoulthi, le roqa, le diwani, le maghrebi, le farsi ou le taliq, qui représentent autant de variantes géographiques de ce procès.

L'industrie du decorum dans le monde arabe est l'instrument de propagation de la pensée musulmane sous une forme icônique. Les cursus scolaires dans les pays arabes permettent seulement le déchiffrement. La lecture est réservée.







Philippe POTIÉ

CLASSICISME : L'ORDRE ET LE LABYRINTHE

Renaissance : antiquité retrouvée, ruines adorées,... les Anciens reviennent... Renaissance : case départ pour l'occident moderne, nouvelle économie, nouveau pouvoir, apparition du capitalisme, apparition de l'Etat, etc...

A la jonction de ces deux renaissances, et nommé à ce titre pour les articuler, émerge la nouvelle stature de l'architecte. Notre question est celle-ci : pourquoi "l'époque moderne" n'a-t-elle pu exprimer architecturalement cette modernité qu'à travers le décorum d'une Rome antique et disparue ?

Ce choix paradoxal, plus d'un historien l'a étudié, mais sans toutefois le questionner véritablement, laissant le plus souvent à la narration des faits et des œuvres le soin d'élucider ou d'éluder ce problème. Délaissant provisoirement l'histoire des édifices et de leur style, nous nous proposons ici d'interroger plutôt ceux qui assumèrent, volontairement ou non, ce choix. Et nous essayerons d'imaginer comment le langage des Ordres classiques fut par eux réappris, utilisé de nouveau, théorisé une fois de plus, enseigné ensuite.

I — Antiquité / Modernité : l'apprentissage

Etrange tout de même cette brusque fascination des hommes des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles pour l'architecture antique... Etrange qu'au moment où sonne le glas des sociétés anciennes et que se