



HAL
open science

Les stucs de Sedrata (Ouargla, Algérie). Perspectives d'étude

Patrice Cressier, Sophie Gilotte

► **To cite this version:**

Patrice Cressier, Sophie Gilotte. Les stucs de Sedrata (Ouargla, Algérie). Perspectives d'étude. Patronato de la Alhambra y Generalife. I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico, Patronato de la Alhambra y Generalife, pp.503-525, 2012, 978-84-86827-72-4. hal-00804528

HAL Id: hal-00804528

<https://hal.science/hal-00804528>

Submitted on 25 Mar 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



I Congreso Internacional Red Europea
de Museos de Arte Islámico

1st International Conference of the European
Network of Museums of Islamic Art

1^{er} Congrès International du Réseau Européen
des Musées d'Art Islamique

ACTAS

En estas actas se presentan las investigaciones realizadas en el marco del proyecto *Red Europea de Museos de Arte Islámico (REMAI)*, cofinanciado con el apoyo de la Comisión Europea inserto en el Programa Cultura (2007-2013), de la Agencia Ejecutiva en el Ámbito Educativo, Audiovisual y Cultural (EACEA).

Este proyecto liderado por el Patronato de la Alhambra y Generalife (España-Granada) en colaboración con el Victoria and Albert Museum (Reino Unido-Londres), y el Musée du Louvre (Francia-París), ha asentado las bases para la conformación de una red europea de museos de arte islámico donde toda la comunidad científica internacional pueda participar en la investigación, preservación y difusión de todo este rico patrimonio cultural permitiendo el disfrute de este legado a la sociedad en general.

Dentro de este proyecto, se celebró el I *Congreso Red Europea de Museos de Arte Islámico*, en el salón de actos del palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada durante los días 25 al 27 de abril de 2012.

La organización y dirección científica de este congreso recayó en el Patronato de la Alhambra y Generalife, Musée du Louvre y Victoria and Albert Museum, siendo coordinado por la primera institución referida.

DIRECCIÓN

Patronato de la Alhambra y Generalife
Musée du Louvre
Victoria and Albert Museum

COORDINACIÓN TÉCNICA

Patronato de la Alhambra y Generalife
Servicio de Investigación y Difusión

COMITÉ CIENTÍFICO

- Jesús Bermúdez
- Víctor Borges
- Juan Calatrava
- Claire Delery
- Sophie Makariou
- Pura Marinetto
- Eva Moreno
- Javier Piñar
- Mariam Roser-Owen
- Ramón Rubio
- Carlos Sánchez
- Paula Sánchez

ÍNDICE

CONFERENCIA INAUGURAL

María del Mar Villafranca Jiménez

PONENCIAS

BLOQUE Alhambrismo y fotografía histórica

Víctor Hugo López Borges Provenance, collecting and use of five Nasrid plasterwork fragments in the Victoria and Albert Museum

Esteban Fernández Navarro, Carmen Esturillo Fernández y Blas Calero Ramos El Taller de Ornamentación Islámica en la Escuela de Arte de Granada; cien años de historia

Francesc Quílez Corella Fuentes iconográficas para el estudio del alhambrismo ochocentista. La colección Fortuny del Museo Nacional de Arte de Cataluña

Francisco Serrano Espinosa La familia Contreras (1824-1906): Ochenta años de intervenciones en el patrimonio hispanomusulmán y difusión del alhambrismo. Nuevas aportaciones en la línea de investigación

BLOQUE Cerámica dorada: producción, difusión, influencias

Paula Sánchez Gómez, Eva Moreno León y Claire Déléry El azulejo del escudo de la Banda. Caracterización y estudio evolutivo

Yvan Coquinot, Anne Bouquillon, Christel Doublet et Claire Déléry Réflexions sur les techniques de fabrication et les lieux de productions d'une sélection de céramiques à décor de lustre métallique d'époque nasride conservées par le Museo de la Alhambra, le Victoria and Albert Museum et le musée du Louvre

Mariam Rosser-Owen «From the Mounds of Old Cairo»: Spanish ceramics from Fustat in the collections of the Victoria and Albert Museum

Manuel Pérez Asensio y Vicent Estall i Poles Primera aproximación a la cerámica dorada islámica hallada en la excavación arqueológica de la Alcazaba de Onda

Julián M. Ortega Ortega, Francisco Javier Gutiérrez González, Josefina Pérez-Arantegui y Claire Déléry La cerámica dorada en el noreste de la Península Ibérica: las taifas de Zaragoza y Albarracín

Isabel Flores Escobosa y Ana Dolores Navarro Ortega Moldes y cerámica moldada y dorada fabricada en Almería

Anja Heidenreich La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica – una aproximación

Yvan Coquinot, Anne Bouquillon, Christel Doublet, Claire Déléry et Isabel Flores Escobosa A propos de la production de céramiques à décor de lustre métallique en al-Andalus à l'époque nasride

Adela Fábregas García Un espacio de comercio singular: la loza dorada nazarí en los mercados magrebíes

Jaume Coll Conesa Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales

Víctor Hugo López Borges, María José de la Torre López and Lucia Burgio Characterization of materials and techniques of Nasrid plasterwork using the Victoria and Albert Museum collection as an exemplar

Judit Molera Marimon, Manuel Pérez Asensio, Trinitat Pradell Cara, Glòria Molina Giralt y Vicent Estall i Poles Análisis arqueométrico de la cerámica dorada andalusí de la Alcazaba de Onda (Castellón)

Trinitat Pradell Cara, Glòria Molina Giralt, Judit Molera Marimon y Purificación Marinetto Sánchez Primeros resultados del estudio analítico de la cerámica vidriada decorada Nazarí: la cerámica palatina (ss. XIV-XV)

Alberto García Porras, Jaume Coll Conesa, Julia Romero Pastor, Roberto Cabella, Carolina Cardell Fernández y Claudio Capelli Nuevos datos arqueométricos sobre la producción cerámica de Paterna y Manises durante el siglo XIV

Mario Vendrell, Josep Roqué, Josefina Pérez-Arantegui y Pilar Giráldez La cerámica de reflejo dorado: una aproximación técnica a la nanotecnología medieval

BLOQUE Yesería: producción, difusión, influencias

Ramón Francisco Rubio Domene Técnicas de trabajo con moldes en la yesería nazarí, y su posterior evolución

Ramón Francisco Rubio Domene Yesería del periodo mongol del S. XII-XIII en Irán. Técnicas de talla y decoración del yeso a partir de una placa del Museo del Louvre

Fco. Javier Blasco López y Fco. Javier Alejandro Sánchez

Yeserías de tradición islámica del Real Alcázar de Sevilla: caracterización para su conocimiento y conservación

Patrice Cressier et Sophie Gilotte Les stucs de Sedrata (Ouargla, Algérie). Perspectives d'étude

Christoph Konrad, Ines Oberhollenzer and Dorothee Sack The Stucco Decoration of the Palaces (*qūsūr*) in the Umayyad Residence Ruṣāfat Hishām, Syria. Style and Techniques

María José de la Torre López, Ramón Francisco Rubio Domene y María José Campos Suñol Estudio mineralógico-petrográfico de yeserías islámicas: aspectos texturales y composicionales

Fernando Vegas López-Manzanares y Camilla Mileto El yeso en la arquitectura tradicional del Levante español: tradición e innovación

Carolien Coon CaSO₄: practical guidelines for cleaning gypsum surfaces

Sayeh Khajeheiyani Conservation of a plaster inscription, Shooshtar-iran

CONFERENCIA DE CLAUSURA

Lola Jiménez Blanco De la revelación a la posesión: orígenes culturales del coleccionismo de arte islámico

PÓSTERS

Rosario Huarte Cambra, Pilar Lafuente Ibáñez y Claire Déléry Un fragmento de loza dorada encontrado en la zona del Alcázar de Sevilla

Manuel Pérez Asensio, Ramón Rubio Domene y José Domingo Lentisco Navarro Yeserías andaluzes de la plaza del Cardenal Belluga de Lorca (Murcia)

María José Ayora-Cañada, Ana Domínguez Vidal, María José de la Torre López y Ramón Rubio Domene Investigación de yeserías mediante espectroscopias Infrarroja y Raman: identificación de materiales pictóricos *in situ* y en laboratorio

Ramon Solé Urgellés y Carme Alòs Trepac La restauración de los fragmentos de arco islámicos del Palacio de Balaguer (Lleida). Proceso y datos históricos

Patricia Catherine Bellamy y María José Calvin Velasco Identificación de técnicas decorativas en el yeso de época Nazarí, a través de la restauración de unos fragmentos de yesería del Generalife

Lourdes Blanca López y M.^a Dolores Blanca López Estudio técnico y material de las yeserías y mocárabes del Corral del Carbón o *al-fundaq al-yadida* de Granada

Sebastián Corzo Pérez Yesería almorávide en los Reales Alcázares de Sevilla

Esteban Fernández Navarro El alfarje de yeserías moriscas del Museo Arqueológico y de Historia de Elche

María Pilar Navarro Echeverría Yeserías mudéjares en Aragón

David Sanz-Arauz, Sol López de Andrés y Luis de Villanueva Domínguez Caracterización mineralógica del yeso tradicional de Albarracín

Les stucs de Sedrata (Ouargla, Algérie). Perspectives d'étude

PATRICE CRESSIER ET SOPHIE GILOTTE

Resumen: Se suele considerar que Sedrata (Ouargla, Argelia) fue la segunda capital de los Ibadíes del Magreb central después de la destrucción de Tahert por los Fatimíes a inicios del siglo X. El yacimiento ha sido objeto de numerosas excavaciones desde el siglo XIX. Éstas han hallado edificios excepcionalmente bien conservados por haber permanecido cubiertos por la arena de las dunas locales: fortificaciones, mezquita y sobre todo residencias aristocráticas y simples viviendas. El edificio interpretado como mezquita y la mayoría de las estructuras domésticas contaban con una rica yesería (en *timchent*, un material tradicional) con decoración geométrica, floral y epigráfica. Esta ornamentación plantea muchas preguntas respecto a lo que se conoce de este tipo de expresión artística dentro del ámbito islámico medieval, por dos razones principales: su datación (todavía imprecisa entre el siglo X y el XIII) y su origen (el repertorio ornamental de clara influencia oriental no tiene paralelos en otras partes del Magreb). Nos proponemos retomar el estudio de estos estucos, esbozado hace un siglo por Georges Marçais y profundizado en los años 1950 por Marguerite Van Berchem. Para ello, explotaremos el archivo fotográfico de esta arqueóloga y procederemos a nuevas observaciones sobre los fragmentos conservados en varias colecciones. Por ahora este trabajo solo está en su fase inicial y esta presentación no es más que preliminar.

Palabras clave: Arte islámico medieval, estuco, *timchent*, decoración arquitectónica, ibadismo.

Abstract: *Sedrata (Ouargla, Algeria) is generally thought to have been the second capital of Ibadites of central Maghreb after the destruction of Tahert in the early 10th century by the Fatimids. Several excavations have been carried out since the 19th century and some buildings have been unearthed, which had been exceptionally well preserved, buried under the sands of the surrounding dunes: fortifications, mosques and, above all, aristocratic residences and simple houses. The building interpreted as a mosque and most of the habitat structures had a rich stucco ornamentation (in its local version, the timchent) with geometric, floral and sometimes epigraphic patterns. This decoration raises various issues regarding our knowledge of this type of artistic expression in the medieval Islamic world, mainly for two reasons: its dating (still imprecisely situated between the 10th and 13th centuries) and its origin (its decorative style, obviously influenced by the Orient, has practically no equivalent elsewhere in*

Maghreb). We intend to resume the study of these stuccos, begun by George Marçais and then continued by Marguerite Van Berchem in the 1950s. In this aim, we will use M. Van Berchem's photographic archives and will make new observations on fragments kept in various collections. This work is still in its initial stages.

Key words: Medieval islamic art, stucco, timchent, achitectural decoration, ibadism.

Résumé : Sedrata (Ouargla, Algérie) passe pour avoir été la seconde capitale des Ibadites du Maghreb central, après que Tahert fut détruite au début du X^e siècle par les Fatimides. Des fouilles nombreuses y ont été pratiquées depuis le XIX^e siècle et ont mis au jour des édifices exceptionnellement bien conservés par leur enfouissement sous les sables des dunes environnantes : fortifications, mosquée et surtout résidences aristocratiques et simples maisons. L'édifice interprété comme mosquée et la plupart des structures d'habitat supportaient un riche décor de stuc (dans sa version locale, le timchent) aux motifs géométriques, floraux et parfois épigraphiques. Ce décor fait question au sein de ce que l'on connaît de ce type d'expression artistique dans le monde islamique médiéval, pour deux raisons principales : sa datation (encore imprécise, entre le X^e et le XIII^e siècle) et son origine (son répertoire, visiblement influencé par l'Orient, n'ayant pratiquement pas de parallèles ailleurs au Mahreb). C'est l'étude de ces décors de stuc, ébauchée par Georges Marçais puis approfondie par Marguerite Van Berchem dans les années 1950, que nous nous proposons de reprendre à partir des archives photographiques de cette dernière et d'observations nouvelles sur les fragments de certaines collections. Ce travail n'en est encore qu'à son stade initial.

Mots clef : Art islamique médiéval, stuc, timchent, décor architectural, ibadisme.

Introduction

Les conditions de genèse de la ville de Sdrata, située aux confins sahariens de l'Algérie actuelle (Fig. 1), demandent encore à être précisées, car on ne peut se satisfaire, sans preuve archéologique, des seules traditions en faisant une fondation des populations ibadites de Tahert fuyant la destruction de leur capitale par les Fatimides en 909. De la même façon, le moment de son abandon ne coïncide pas nécessairement avec l'émergence de la pentapole du Mzab ni avec celle de Ouargla comme « nouveau » centre régional (les relations avec celle-ci au sein d'un même ensemble d'oasis étant trop anciennes et trop complexes pour cela). Quoiqu'il en soit, l'hypothèse la plus couramment admise aujourd'hui est que la ville fut florissante entre le X^e et le début du XIII^e siècle. Elle n'aurait pas été définitivement détruite, comme on l'a souvent affirmé, sous les coups des émirs de la Qal'a des Banû Hammâd en 1077.



Fig. 1. Carte de situation.

Ses ruines, presque totalement ensevelies sous les dunes (Fig. 2) ont fortement frappé l'imagination des explorateurs et des savants occidentaux depuis la fin du



Fig. 2. Vue partielle des ruines en 2011 (Y. Montmessin).

XIX^e siècle. La plupart des maisons, une fois dégagées des sables révélèrent une exceptionnelle décoration de stucs aux motifs très caractéristiques ¹ (Fig. 3) ; de stuc ou plutôt de *timchent*, si l'on suit la dénomination locale de ce matériau traditionnel particulier.

Les fouilles de H. Tarry (1882), de P. Blanchet (1898), de M. Faucher (1941-1942, les seules n'ayant fait l'objet d'aucune publication) et surtout de M. Van Berchem (1951-1956) ont permis la récolte de fragments hors contexte stratigraphique et le démontage de nombreux panneaux muraux ². Quelques-uns sont conservés au musée de Ouargla et d'autres, de petites dimensions, à la Fondation Max Van Berchem à Genève (Fig. 4), tandis que la plupart ont été dispersés dans les musées d'Alger (Musée des Antiquités et des Arts islamiques, Musée de l'Enfance) et – dans une moindre mesure – de Paris (Louvre, Quai Branly) ³. Beaucoup pourraient bien avoir été perdus au cours des nombreux transports soufferts. Seule une minorité est actuellement localisable et ce sont les pièces que l'on retrouve périodiquement dans les catalogues des expositions d'art islamique ⁴. L'esthétique particulière de ces sculptures et le caractère presque fantastique de cette ville surgie des sables avaient marqué les esprits lors de leur découverte. Cependant, outre les observations succinctes du début du siècle dernier, réalisées par H. Saladin ⁵ ou G. Marçais ⁶, la seule étude scientifique qui leur ait été consacrée est un article très descriptif de M. Van Berchem, dans lequel cette archéologue ne



Fig. 3. Détail des décors du « palais » (Fondation Max Van Berchem, Genève)



prend en compte qu'une partie de ses propres découvertes ⁷. Nous n'avons pu consulter la thèse de doctorat inédite de A. Hamlaoui qui avait tenté de reprendre la question au milieu des années 1980 ⁸.

Si certaines pistes jadis considérées comme évidentes (par exemple un héritage tardo-antique transmis au travers de l'artisanat du bois) ⁹ le

Fig. 4. Fragment épigraphique conservé à la Fondation Max Van Berchem, Genève (C. Aillet)

semblent maintenant beaucoup moins, les arguments manquent toujours pour expliquer l'importance, dans les décors de Sedrata, de thèmes moyen-orientaux (plus mésopotamiens que syro-palestiniens) *a priori* sensiblement plus anciens. Ces solutions de continuité constituent un problème historique de fond, qui ne pourrait être complètement résolu qu'à partir de données archéologiques fiables et en particulier de datations physiques menées sur les niveaux d'occupation des habitats concernés. Or, ceux-ci n'ont pas toujours été atteints par les fouilleurs et on ne peut pas compter non plus sur le mobilier céramique associé, qui n'a jamais été étudié ni même conservé.

Les stucs de Sedrata sont donc encore, cent cinquante ans ou presque après leur découverte, une sorte d'hapax dans le langage artistique de l'Occident musulman.

Objectifs. Étude stylistique et technique des stucs de Sedrata. Datation. Image d'une formation sociale.

Dans le cadre du programme de recherche ANR « Maghribadites », dirigé par Cyrille Aillet (Université Lumière – Lyon 2) qui s'intéresse de façon plus large à l'ibadisme maghrébin de ses origines à la fin du Moyen Âge, la Fondation Max Van Berchem (Genève) nous a donné accès aux archives de Marguerite Van Berchem, en particulier à ses notes de fouilles et à un important fonds photographique en majeure partie inédit. La tâche principale à laquelle nous nous sommes alors engagés est la préparation de l'édition actualisée d'un ouvrage laissé inachevé par cette archéologue et rendant compte de ses campagnes successives sur le site de Sedrata.

Un des chapitres de ce livre devait être consacré aux décors de stucs, chapitre dont l'article publié en 1964 et centré seulement sur certains motifs n'était sans doute qu'une ébauche. Il convenait donc de poursuivre, en la systématisant et en l'approfondissant, l'approche stylistique entreprise il y a une soixantaine d'années et cela de façon d'autant plus pressante que la plupart des questions alors posées par ces spectaculaires réalisations restaient sans réponse : datation, origine et filiation du répertoire, provenance des artisans, unicité ou multiplicité des ateliers, organisation de ceux-ci, techniques employées (fabrication du matériau, tracé et taille du décor), etc.

Certaines de ces questions pourraient être éclairées assez vite au fur et à mesure de la progression de la recherche programmée. D'autres résisteront sans doute plus longtemps à l'interprétation. Toutes débouchent en tout cas vers de nouvelles interrogations, qui dépassent les stucs eux-mêmes, pour s'attacher à la société qui les a produits. Quel degré de hiérarchisation caractérisait-il celle-ci, sachant que, au contraire de ce que laissaient entendre les descriptions enthousiastes du XIX^e siècle, tous les édifices fouillés ne recouraient pas à ce type de mise en valeur esthétique ? Et, surtout, a-t-on affaire seulement à un

art produit par des Ibadites ou s'agit-il d'un art ibadite, en lequel seraient venues s'exprimer les aspirations spirituelles et sociales d'une population revendiquant sa spécificité ?

Ce choix identitaire aurait alors constitué une parenthèse entre Tahert, dont on ignore à peu près tout de la culture matérielle, et les noyaux de résistance que furent après Sedrata le Mzab, Djerba ou le Djebel Nefusa, dont l'austérité des formes architecturales est bien connue.

Méthodes. Exploitation du fonds photographique de la fondation Max Van Berchem (Genève) et analyses physico-chimiques préliminaires

C'est donc avant tout à partir des clichés photographiques des stucs réalisés par Marguerite Van Berchem, *in situ* lors des fouilles ou après nettoyage des fragments, que nous reprendrons l'étude systématique de ces décors.

Dans un premier temps, il s'agira d'établir de la façon la plus neutre possible un catalogue tant des motifs élémentaires (géométriques, végétaux, épigraphiques) que des compositions résultant de leur assemblage, motifs et compositions qui formèrent respectivement le vocabulaire et la grammaire du discours décoratif des artistes ibadites. Une fois ce catalogue constitué, il conviendra de réévaluer point par point les comparaisons stylistiques proposées jusqu'à présent, en considérant prioritairement les parallèles datés avec la meilleure précision. Ce volet peut être assimilé, à plus d'un titre, à une recherche iconographique.

Cette première chrono-typologie établie, permettant de poser les indispensables hypothèses de travail, un meilleur calage devrait être fourni par deux types de données : d'une part celles de chronologie relative, hélas trop rares, telles qu'elles sont parfois notées par Marguerite Van Berchem dans ses journaux de fouille (superposition d'enduits, position secondaire des fragments sculptés, etc.), et, d'autre part, celle de chronologie absolue obtenue grâce à une datation par carbone 14 – pour l'instant la seule possible – sur l'un des fragments conservés à la fondation Max Van Berchem par le Centre de datation par le RadioCarbone (UMR 5138, CNRS, Villeurbanne) et dont les résultats sont attendus prochainement.

Le *timchent*, matériau encore utilisé dans les oasis de la cuvette de Ouargla et dans la vallée du Mzab à des fins diverses (mortiers, enduits intérieurs et extérieurs) a fait l'objet de nombreuses spéculations depuis le XIX^e siècle¹⁰. La collection de fragments de la fondation Max Van Berchem offre la possibilité de procéder à des analyses, tant sur la couche porteuse du décor sculpté que sur les divers mortiers la supportant. Ces analyses pourraient être croisées avec celles que mènent au même moment d'autres institutions conservant des stucs de Sedrata. Le musée du Louvre, qui a confié ses échantillons à l'Université de Jaén, à travers le Patronato de la Alhambra y Generalife et dans le cadre du programme REMAI, vient ainsi d'obtenir d'intéressants résultats.

Résultats. Vers un catalogue raisonné des stucs de Sedrata

Il n'est guère possible, dans l'espace ici imparti, de présenter le catalogue complet des motifs élémentaires des stucs de Sedrata ni des modes de composition suivis pour constituer les grands panneaux pariétaux de ses édifices. Nous nous bornerons à offrir une vision générale des uns et des autres à partir de quelques photographies. Au sein des premiers, nous traiterons successivement des motifs géométriques, végétaux et épigraphiques.

MOTIFS ÉLÉMENTAIRES

Le répertoire des *motifs élémentaires géométriques* se limite essentiellement à des alvéoles triangulaires ou plus souvent losangées, des perles, des denticules et des dents-de-scie. Les éléments les plus caractéristiques sont les alvéoles, profondément creusées dans le plâtre, selon une taille en biseau peu marquée conférant au maillage ainsi formé une certaine irrégularité mais aussi un fort pouvoir d'absorption de la lumière. Ce maillage est disposé en rubans et bandeaux délimitant les panneaux, en cercles concentriques ou aux écoinçons des arcs où ils servent de fond aux motifs principaux. Les perles et les denticules (Fig. 5) forment eux aussi des rubans rectilignes ou circulaires et jouent un rôle équivalent dans la compartimentation du décor. On signalera, enfin, les frises de dents-de-scie, toujours situées à la base des ensembles décoratifs et surtout à la jonction des voûtes ou des coupoles avec le haut des murs des pièces (Fig. 6). Ces différents éléments, peu significatifs s'ils sont pris isolément, suggèrent cependant deux observations : tous sont globalement plus présents dans la sculpture islamique de l'est de la Méditerranée qu'en al-Andalus ou au Maghreb ; par ailleurs, à Sedrata, les rubans de denticules occupent une place dans le découpage des plages de décor beaucoup plus importante que dans tout autre foyer de sculpture sur plâtre connu.

Paradoxalement, les *motifs élémentaires végétaux* sont en nombre encore plus réduit que les formes géométriques simples. Ils se bornent en effet à des tiges torsadées ou chevronnées presque exclusivement présentes sur les rares chapiteaux, à des fleurettes à division quadripartites et le plus souvent à huit pétales comme on en connaît dans toute la sculpture islamique en toute époque et, surtout, à la feuille de vigne et ses dérivées. Des feuilles à enroulement en copeaux apparaissent, enfin aux intrados de certains arcs.

Le motif végétal majoritaire dans les stucs de Sedrata, celui à partir duquel sont construits tous les décors couvrants sans exception est un type particulier de *feuille de vigne* ou de *palmette* à cinq lobes. Les deux lobes inférieurs sont arrondis et dotés d'une profonde perforation circulaire en leur centre ; les trois supérieurs évoquent vaguement la fleur de lys et sont recreusés (Fig. 7). Nous sommes là très loin de la palmette classique et cette forme végétale rappelle avec plus de force la feuille de vigne telle qu'elle évolue en Orient à partir du IX^e



Fig. 5. Composition concentrique renfermant une rosace composite, encadrée par des rubans de perles et de denticules. De part et d'autre, se trouve un décor couvrant à base de cercles sécants (Fondation Max Van Berchem, Genève).



Fig. 6. Fragment avec une frise en dents-de-scie (Fondation Max Van Berchem, Genève).

siècle, en particulier par la morphologie des lobes inférieurs et la présence des perforations. Plus rarement, la palmette de Sedrata peut comporter sept lobes, avec alors quatre perforations au lieu de deux. Dans certaines zones spécifiques des panneaux décoratifs (écoinçons, etc.), la palmette/feuille de vigne à cinq lobes peut subir des déformations provoquant une asymétrie ou un étirement, afin de l'adapter à l'espace disponible (Fig. 5 et 8). Des variantes existent dans le traitement des lobes supérieurs (présence d'une perforation en losange au centre du lobe axial, etc.). La palmette/feuille de vigne se prête à des jeux de compositions multiples dont nous ne citerons que quelques exemples. Il est significatif que dans le traitement qui lui est appliqué, en particulier lorsqu'elle est fendue en deux parties, elle maintient presque toujours son caractère rigide et intervient alors comme un élément géométrique bien plus que végétal. À ce titre, la disposition la plus spectaculaire est celle de palmettes fendues en deux moitiés rabattues et disposées en quinconce (Fig. 9). Ailleurs, la rigidité de la partition permet aux demi-palmettes de matérialiser les lignes droites définissant le réseau losangé dans lequel s'inscrivent les motifs principaux. Les palmettes entières peuvent être aussi superposées et imbriquées en écailles, telles qu'on les trouve dans des bandeaux de chambranles de portes par exemple (Fig. 10). Les décors couvrants ont parfois recours à de gros motifs quadripartites construits à partir de quatre palmettes accolées par leur base, chacune partageant un lobe inférieur avec ses voisines. Exceptionnellement peut réapparaître un mode de composition plus végétal où des tiges issues des lobes inférieurs d'une palmette viennent enfermer les éléments qui sont à la proximité immédiate de celle-ci.

La feuille de vigne classique a été adoptée profusément par les artistes omeyyades au travers des modèles byzantins, mais il s'agit alors toujours d'une version naturaliste, facilement identifiable. Dès les débuts de l'époque abbaside, sans doute sous l'influence des traditions sassanides, celle-ci se schématise et se caractérise par des perforations circulaires entre les folioles et les hachures de ses lobes, à Raqqa puis, omniprésente tout au long du IX^e siècle, sur les stucs pariétaux des palais de Sâmarra, où elle contribue à la définition même des styles A et B. Presque identiques sont les feuilles de vigne des stucs inédits des palais aghlabides de Raqqâda. G. Marçais souligne la similitude, frappante, entre les feuilles de vignes évoluées de certains décors coptes et celles des demeures de Sedrata. On peut penser à leur propos à un cas d'évolution parallèle à partir des modèles mésopotamiens, plus qu'à une filiation directe. En al-Andalus, la feuille de vigne est très rare. Quelle que soit son origine, l'obsessive présence de cet élément à Sedrata lui confère un caractère emblématique jamais mis en évidence ailleurs.

Contrairement à ce qui a pu être dit, *l'acanthé* ne semble pas exister en tant que telle dans les stucs ibadites de Sedrata. On trouve cependant, en particulier en motifs intercalaires dans les inscriptions, quelques demi-palmettes plus souples

Fig. 7. Fragment avec décor de palmette à cinq lobes dans un maillage curviligne (Fondation Max Van Berchem, Genève).



Fig. 8. Cas de déformation par étirement des palmettes dans une composition de cercles sécants (Fondation Max Van Berchem, Genève).



Fig. 9. Panneau « aux marguerites » avec palmettes fendues et en quinconce (Fondation Max Van Berchem, Genève).



Fig. 10. Décor de piédroits composé de palmettes superposées. La photo est prise dans l'atelier algérois de l'archéologue suisse qui apparaît d'ailleurs sur la photo (Fondation Max Van Berchem, Genève).

que celles décrites plus haut et qui renvoient à une interprétation de ce végétal plus classique et plus courante dans l'art islamique du plein Moyen Âge. Ces dernières palmettes, parfois digitées fournissent de précieux indices chronologiques.

Enfin, un élément végétal original – *les feuilles en copeaux* – semble avoir eu un certain succès auprès des artistes de Sedrata : de courtes feuilles forment des enroulements successifs courant à l'intrados des arcs des baies ou des niches ¹¹. L'effet obtenu évoque irrésistiblement les modillons « à copeaux » de la sculpture omeyyade d'al-Andalus ainsi que cela a été relevé depuis longtemps déjà ¹², par M. Van Berchem en particulier. On pense bien sûr à ceux de la grande mosquée de Cordoue, mais leur utilisation est encore fréquente dans l'art des royaumes taifas (Almeria et Saragosse). Ces feuilles en copeaux se maintiennent aux intrados des arcs jusqu'au bas Moyen Âge nasride et mérinide. Curieusement, les modillons à copeaux sont l'une des rares formes décoratives qui semblent être passées d'al-Andalus à l'Orient islamique.

Une place à part doit être faite pour *les motifs épigraphiques* qui restent toutefois très minoritaires. Ils semblent se concentrer majoritairement sur la partie supérieure des panneaux décoratifs, parfois même directement sous la naissance des voûtes, où ils apparaissent tantôt sous la forme d'un registre unique à caractère monumental, tantôt comme des frises superposées (Fig. 4). Bien que le seul fragment publié à maintes reprises ¹³ reprenne une expression propitiatoire

extrêmement courante (*baraka*), tout porte à croire que le répertoire était plus vaste, essentiellement religieux en tout cas, même si son état actuel très fragmentaire interdit de restituer des formules complètes. Le style prédominant est un coufique anguleux à hampes droites et à terminaisons biseautées, entre lesquelles s'intercalent des perles. On trouve des variantes de coufique fleuri, aux courbes en « col de cygne », ainsi que quelques rares exemples d'écriture cursive. Les éléments végétaux associés peuvent alors se limiter à de simples fleurons à deux lobes, inscrits dans des volutes ou à des demi-palmettes aux lobes travaillés. L'ensemble des éléments disponibles montre une graphie évoluée, difficilement antérieure à la seconde moitié du XI^e siècle, ou même au début du XII^e siècle. Rien, cependant, ne permet de soutenir que toutes ces inscriptions remontent à un moment unique de création. Il reste à effectuer tout un vaste travail d'analyse pour les mettre en relation avec les grandes tendances stylistiques que connaît l'épigraphie dans ces régions.

MODES DE COMPOSITION

Il importe de préciser comment sont agencés ces quelques motifs élémentaires (une dizaine seulement) pour obtenir les grands panneaux de décor muraux. Ces modes de composition obéissent à des schémas essentiellement géométriques : réseaux à mailles losangées, lignes ondulées, cercles simples ou concentriques, quadrilobes et polylobes, réseaux de cercles tangents ou sécants, étoiles et arcatures.

Parmi les différents modes d'assemblage des motifs élémentaires végétaux, il en est un qui est largement majoritaire, pour ne pas dire exclusif : le *réseau à mailles losangées*. Le motif ainsi enserré est une palmette issue de la feuille de vigne telle qu'elle a été décrite plus haut, ou une composition de plusieurs de celles-ci. Les mailles peuvent n'être définies qu'en filigrane, par les folioles des palmettes accolées (Fig. 9), mais elles le sont le plus souvent par des filets soulignés d'une incision (Fig. 11). Dans certains cas, ces filets peuvent être recticurvilignes, dessinant alternativement des mailles quadrilobées concaves et convexes (Fig. 7). Enfin, dans la formule la plus originale, les filets sont substitués par des successions de demi-palmettes mises bout à bout (Fig. 12). Les éléments centraux, quant à eux, peuvent alors être disposés tous dans le même sens ou alternativement vers le haut et vers le bas. De tels réseaux losangés, hérités de l'Antiquité, apparaissent tôt dans l'art islamique, dès la Syrie omeyyade en tout cas, mais nulle part ailleurs ils ne seront amenés à jouer un rôle aussi important qu'à Sedrata.

Une autre façon de structurer les grands panneaux de décor végétal couvrant utilise des bandes définies par de *longues lignes ondulées*. Dans la majeure partie des cas, celles-ci sont simplement accolées et délimitent ainsi des sortes d'orles enfermant chacune une palmette/feuille de vigne (Fig. 7); dans quelques autres



Fig. 11. Panneau avec une composition réticulée définie par les folioles des palmettes Conservé au Musée de Ouargla (C. Aillet).



Fig. 12. Panneau avec une composition réticulée (Fondation Max Van Berchem, Genève)

(toujours des bandeaux d'encadrement), ces lignes s'entrecroisent, avec la même fonction. Soulignons qu'il ne s'agit alors pas de rinceaux : en effet, les palmettes/feuilles de vigne n'ont pas de lien avec les « tiges » ainsi dessinées, qui ne supportent pour leur part aucun appendice végétal.

Le cercle seul ou, beaucoup plus fréquemment, les cercles concentriques sont une autre façon de disposer les motifs élémentaires. La formule la plus simple enferme un ruban circulaire de denticules entre deux autres lisses à incision axiale. Le centre du motif ainsi défini peut être occupé par une fleurette ou une palmette (Fig. 13). Les dimensions de ces cercles intégrant un seul élément décoratif, intervenant alors dans des bandes ou des tapis de motifs répétitifs sécants ou simplement juxtaposés, sont assez réduites. Cependant, la complexité des jeux de cercles concentriques culmine dans le cas de volumineuses compositions disposées au centre de panneaux carrés scandant parfois les larges bandeaux périphériques des panneaux muraux (y compris aux angles de ceux-ci) ou, plus souvent encore, timbrant les écoinçons des arcs. On peut voir ainsi se succéder, de l'extérieur vers

l'intérieur, denticules/pseudo rinceaux/alvéoles triangulaires/denticules ou bien alvéoles triangulaires/denticules/pseudos rinceaux/denticules, parmi de nombreuses variantes (Fig. 5). Le motif central est alors lui aussi plus complexe (fleurons ou étoiles composés de palmettes et demi-palmettes, *oculi*) (Fig. 5). C'est peut-être pour rompre la monotonie des décors couvrants que, très tôt, des motifs spécifiques sont venus frapper les écoinçons d'arcs (portes monumentales,

mihrâb-s, baies des *iwân*-s ou des alcôves, etc.). En al-Andalus, l'émirat et le califat ont recours pour cela à de gros fleurons bulbeux entr'ouverts, issus d'une tige épaisse, et enfermant un jeu de fruits et de palmettes (ainsi aux portes extérieures de la grande mosquée de Cordoue) ; les royaumes taïfas généralisent l'usage de



Fig. 13. Composition à base de cercles tangents (Fondation Max Van Berchem, Genève).

coupolettes godronnées (à Saragosse par exemple) qui sont ensuite supplantées par de volumineuses coquilles telles que les généraliseront les Almohades.

Quadrilobes et, de façon générale, *polylobes* sont utilisés de la même façon que les cercles, tant de façon autonome qu'en bandes ou en champs. Le motif quadrilobé (parfois à partir d'arcs brisés) n'est pas très fréquent à Sedrata. En revanche, les cercles polylobés apparaissent de façon insistante au sein des grandes compositions circulaires situées au centre de panneaux carrés ou aux écoinçons des arcs et peuvent alors être confondus avec des cercles de petites arcatures ou des pseudo rinceaux¹⁴. Dans les rosaces ajourées, ils s'assimilent aussi à de grandes fleurs à huit ou seize pétales creusés (Fig. 14). Si le quadrilobe est aussi assez rare ailleurs dans le monde islamique, quel que soit le support du décor, il n'en existe pas moins dès le VIII^e et le IX^e siècles, des Omeyyades de Syrie aux Aghlabides d'Ifrîqiya, tandis que les formes polylobées enserrant un motif végétal (parfois anthropomorphe ou zoomorphe) sont particulièrement fréquentes dans la sculpture de marbre et de plâtre des premiers siècles de l'Islam, isolées ou distribuées en champ régulier. Parmi les cas les plus spectaculaires figurent bien sûr les grands médaillons de bouquets d'acanthé, à six lobes, au palais de Mshattâ, ou ceux de Khirbat al-Mafdjar, desquels surgissent des têtes humaines au milieu aussi de feuillages d'acanthé. Dès l'époque abbaside, ces médaillons à huit lobes sont majoritaires. À Sâmarrâ, ils scandent les larges bandeaux délimitant les panneaux muraux, tant dans le style A que dans le style B.

Les cercles peuvent être disposés en réseaux (ou en bande, selon le même principe), au sein desquels il est possible de distinguer entre les *réseaux de cercles tangents* et ceux de *cercles sécants*. Dans tous les cas les cercles eux-mêmes, les espaces entre eux et les éventuelles intersections entre ceux-ci enferment un motif élémentaire, végétal ou plus rarement géométrique. Notre documentation est encore trop fragmentaire pour qu'une quantification exacte soit possible, mais il semble cependant que la formule des cercles sécants l'emporte sur celle des cercles tangents (Fig. 5 et 8). Cette dernière est bien documentée en Orient sur des édifices abbasides ou contemporains, comme à la grande mosquée de Balkh (actuel Afghanistan), aux intrados des arcs de la salle de prière. Quant à la formule concurrente des cercles sécants, elle était déjà adoptée en Syrie-Palestine (mosaïque du bain de Khirbat al-Mafdjar), mais c'est elle, aussi, qui est employée aux intrados des arcs de la mosquée d'Ibn Tûlûn au Caire. Ces tracés de cercles sécants ont fourni le principal argument à certains chercheurs pour voir en la sculpture de Sedrata un héritage local ou régional direct de l'Antiquité tardive (ainsi, selon G. Marçais, les réalisations paléochrétiennes de Tebessa)¹⁵. De fait, les exemples de ce type abondent à la même époque au Maghreb, en péninsule Ibérique, en Italie du Sud ou dans le domaine copte égyptien, sur les mosaïques, les pilastres ou les plaquages muraux, et toute tentative de reconstituer un cheminement devient donc inutile.



Fig. 14. Fragment de grande rosace dans laquelle interviennent de petites arcatures (Fondation Van Berchem, Genève).

Les motifs de *polygones étoilés* (non les rosaces) sont fort rares dans les stucs de Sedrata. Les quelques exemplaires reconnus sont alors construits à partir d'éléments végétaux (demi-palmettes) et disposés au centre de grandes compositions de cercles concentriques (Fig. 14). On ne peut qu'être surpris de l'absence totale – à ce jour – de polygones étoilés, isolés ou en entrelacs, à base carrée (étoiles à huit branches et multiples) ou triangulaire (étoiles à six branches et multiples), alors que ce mode de composition est omniprésent dans l'art islamique, partout (mais au Maghreb en particulier) et sur tous supports confondus.

Les *arcatures* peuvent apparaître sous deux formes bien distinctes dans les stucs de Sedrata. La première est une succession d'arcs en plein cintre miniatures, matérialisation dans le plan vertical des côtes de demi-coupolettes en cul-de-four de certaines niches. Des arcatures de tracé identique, en faible relief, sont parfois dessinées entre deux cercles concentriques : on peut alors les interpréter comme telles, mais aussi comme bordure d'un élément polylobé ou encore comme un pseudo rinceau (dans la mesure où chaque petit arc enferme une demi-palmette). La seconde formule est plus originale : une forme bulbeuse, à l'extrémité supérieure pointue, surmontant parfois un ou trois éléments oblongs, est tracée au-dessus de moulures verticales parallèles, modelées dans un panneau laissé lisse par ailleurs (Fig. 3). L'effet obtenu, en fort contraste avec le décor couvrant au-dessous duquel se développent ces arcatures, est celui d'arcs brisés lobés étroitement refermés sur leur axe. Exceptionnellement, les arcs peuvent être à peine brisés outrepassés (pratiquement des cercles) et l'espace qu'ils délimitent est rempli d'un décor tapissant (Fig. 15). On ne retrouve pas ailleurs l'exact



Fig. 15. Panneau à arcs plein cintre outre-passé (Fondation Max Van Berchem, Genève).



Fig. 16. Exemple de rinceau (Fondation Max Van Berchem, Genève).

équivalent des arcatures étirées des stucs de Sedrata. Cependant, à Sâmarrà (une fois de plus), les niches murales du palais de Balkuwârâ affectent des formes, également déconcertantes, de quadrilobes ou de polylobes complexes refermés sur eux-mêmes (les uns et les autres en « trous de serrure »). Enfin, l'éirement extrême des arcs des panneaux muraux de Sedrata et leur terminaison en bulbe pointu évoquent très directement la forme de certains merlons de céramique glaçurée recueillis dans les fouilles de la Qal'a des Banû Hammâd.

Quelques-uns des modes de composition ou schémas sous-jacents peuvent être générés par des *motifs végétaux*. Dans une variante des arcatures étirées qui viennent d'être décrites, tout d'abord, l'arc brisé trilobé lui-même peut être substitué par un motif rayonnant que M. Van Berchem perçut tout d'abord comme « palmier stylisé » puis comme « marguerite » ; il se caractérise par des pétales s'allongeant progressivement vers le bas (Fig. 9). La forme est si épurée que l'une ou l'autre lecture peut se justifier. Apparenté aux rosaces à pétales évidés et extrémités arrondies des mêmes décors de Sedrata, ce motif renvoie également aux coquilles de certaines niches dont il constitue en somme une projection dans le plan vertical. La formule semble cette fois propre aux stucs ibadites.

Rappelons enfin que la question de l'existence ou non de rinceaux dans le décor végétal de Sedrata semble avoir divisé les esprits. M. Van Berchem considère qu'ils sont fréquents et s'étonne de voir G. Marçais affirmer leur absence. De fait, s'il ne doit pas être confondu avec les décors couvrant de tiges ondulées enserrant des palmettes décrits plus haut, le rinceau souple existe bien ; mais, en l'état actuel de nos connaissances, son rôle semble limité aux bordures d'arcs et aux encadrements de panneaux d'arcatures. Il est documenté avec des demi-palmettes rigides, parfois asymétriques, ou plus souples et d'un type moins fréquent à Sedrata (Fig. 16). Le rinceau de palmes est si généralisé dans le décor architectural médiéval, et islamique en particulier, qu'il n'y aurait pas de sens à rechercher ici l'origine de son emploi à Sedrata. En revanche son faible poids dans l'ensemble du décor mérite d'être souligné.

Jusqu'à présent, nous nous sommes intéressés exclusivement aux formes décoratives. Or, la question de la couleur aurait dû être également prise en compte. Mais, au contraire de la majorité des productions médiévales de ce type, les stucs de Sedrata semblent bien y avoir renoncé. Il est difficile en effet d'imputer cette absence aux seules conditions de conservation...

Nous commençons aussi à percevoir, au travers du traitement de certains éléments végétaux, la présence d'ateliers (ou d'artisans) de maîtrise inégale. Des indices permettent de reconstituer la progression des maîtres d'œuvre (bandeaux laissés lisses tandis que d'autres sont travaillés sur un même panneau, présence d'éventuelles ébauches ou dessins préparatoires). Le processus de mise en place de ces décors apparaît ainsi moins monolithique qu'il n'a été présenté jusqu'à présent.

Discussion. Origine et chronologie d'un art exceptionnel

Jusqu'aux travaux de Marguerite Van Berchem, l'interprétation des décors de stucs de Sedrata reposait sur une série d'*a priori* implicites, parmi lesquels le fait qu'ils ne pouvaient dater que de la phase initiale de l'établissement, fixée au tout début du X^e siècle. Ceci explique que ces panneaux pariétaux figurent dans les premiers chapitres des manuels d'art islamique du début du siècle dernier. Une autre idée reçue attribuait au répertoire ornemental une origine proprement berbère et soutenait qu'il s'inscrivait dans une claire continuité (infirmée en réalité par la documentation archéologique) de schémas locaux amplement représentés dans l'Antiquité tardive. À l'issue de ce premier bilan, réalisé à partir des documents de fouille de l'archéologue suisse, il peut sembler que nous ayons augmenté l'imprécision de notre perception de cette forme si particulière d'expression artistique, la seule connue pour la société considérée.

En ce qui concerne la chronologie, tout d'abord, la fourchette théorique est maintenant beaucoup plus large, puisqu'elle s'élargit jusqu'à la fin du XIII^e siècle. En fait elle s'est surtout décalée vers l'aval, puisque les décors mis au jour étaient – à l'exception de quelques remplois dans les maçonneries de l'un des *qasr-s* – ceux qui ornaient les maisons lors de leur abandon ; ils pouvaient difficilement remonter alors à plusieurs siècles sans avoir subi des reprises et des restaurations que n'auraient pas manqué de percevoir les archéologues. C'est aussi ce que laissent entendre certains motifs numériquement secondaires (les palmettes digitées) ou la localisation particulière des feuilles en copeaux. La première datation par méthode physique aidera très prochainement à lever en partie cette imprécision.

Le poids de la tradition berbère depuis l'Antiquité tardive, quoiqu'il ait été défendu par des historiens d'art de renom, ne résiste guère à l'absence de jalons intermédiaires entre les œuvres anciennes évoquées (mosaïques, etc.) et les éléments de comparaison que seraient les objets de la culture matérielle du quotidien (coffres, poires à poudre ou marques à pain) du plein XIX^e siècle, dont la sélection même semble avoir relevé de l'aléatoire. En revanche, il faut bien reconnaître que la recherche systématique des possibles sources de la décoration architecturale de Sedrata, de son répertoire formel du moins, nous a amenés obstinément, à de rares exceptions près, vers des modèles orientaux de première époque. Le décalage chronologique entre les uns et les autres demeure alors sans explication autre qu'un archaïsme de l'inspiration des artisans, phénomène que l'on ne perçoit pourtant pas dans d'autres champs de la société ibadite.

Hors de ces lointaines réminiscences, qui tendraient à faire qualifier sans preuve définitive la sculpture sur stuc de Sedrata d'« art oriental en Occident », celle-ci persiste à apparaître comme un isolat. Nous l'avons dit précédemment : le peu que l'on sait de Tahert permet de douter que cette première capitale ait été le lieu de la genèse créative, tandis que, plus tard, Djerba et le Mzab sont connus pour l'austérité de leur architecture. Les pistes du Djebel Nefusa et de

Oman doivent être prises en compte, sans grand espoir pour le premier (des décors de type « berbère » y sont parfois présents aux *mihrab*-s de mosquée, sans atteindre jamais la complexité de ceux de Sedrata). À Oman, sont surtout connus (et publiés) des ensembles décoratifs du bas Moyen Âge ou d'époque moderne, qui relèvent d'autres sources d'inspiration. La prospection demande à être poursuivie car on connaît les liens permanents qui unissent les différentes communautés ibadites tout au long de leur histoire.

Reste alors à prendre en compte l'hypothèse de la construction raisonnée d'un art identitaire à partir d'éléments dûment sélectionnés au sein d'un répertoire plus vaste. Ni le poids acquis par certains motifs élémentaires (la feuille de vigne/palmette, les alvéoles losangées), ni l'aspect répétitif de certains modes de compositions (les réseaux losangés, les cercles timbrant les écoinçons), ni enfin l'absence d'autres thèmes répandus ailleurs en Occident islamique durant la période considérée (acanthé, polygones étoilés, rinceaux couvrants ou arbres de vie) ne peuvent être le seul fait du hasard ni attribué à un manque d'inspiration ou de maîtrise du matériau. À Sedrata, la communauté ibadite aurait construit ses propres références. Resterait à savoir pourquoi cette expérience serait demeurée aussi ponctuelle, dans le temps et dans l'espace... C'est dans cette direction, en tout cas, que doit se poursuivre la recherche, sans négliger pour cela les approches plus matérielles.

Conclusion

Cette brève présentation des stucs de Sedrata avait pour double but de mettre en relief le problème historique que pose leur répertoire iconographique particulier et, du point de vue méthodologique, d'exposer le parti qui peut être tiré d'une riche documentation photographique, ancienne mais recueillie de première main, telle celle mise à notre disposition par la fondation Max Van Berchem. Si les progrès déjà obtenus sont sensibles (typologie fine des décors, réévaluation de la chronologie), la tâche à réaliser est encore énorme. Il nous faut maintenant passer à un deuxième niveau de la typologie, qui reposera cette fois sur les variantes des techniques et des décors trahissant des mains ou des ateliers distincts. Une étude de la distribution spatiale des stucs nous aidera peut-être à mieux définir leur rôle de marqueur social. Enfin, du point de vue de la technique de fabrication du matériau et non plus de la seule mise en place des décors, la multiplication des analyses devrait confirmer le caractère exceptionnel de cette production artistique. Ces faisceaux d'informations une fois réunis, la question de la chronologie apparaîtra sous un jour nouveau.

Bibliographie

BLANCHET, P. « Note sur ses fouilles à Sedrata », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, 1898, 4^{ème} série, XXVI, p. 46-47, 61-62, 509, 520-521.

- HAMLAOUI, A. *L'art de Sedrata : 10-12^e s. étude descriptive analytique et comparative*. Thèse de doctorat de 3^{ème} cycle. Paris : Université de Paris IV - Sorbonne, 1985.
- HAMLAOUI, A. « Les stucs de Sedrata ». Dans : *L'Algérie en héritage : art et histoire*. Paris : Institut du Monde Arabe, 2003, p. 301-304.
- LARGEAU, V. *Le pays de Rihra, Ouargla. Voyage à Rhadamès*. Paris : Sandoz & Fischbacher, 1879.
- MARÇAIS, G. *Album de pierre, plâtre et bois sculpté (Art musulman d'Algérie)*. Alger : A. Jourdan, 1909.
- MARÇAIS, G. « Art chrétien d'Afrique et art berbère ». Dans : *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman*. Alger : Gouvernement général de l'Algérie, 1957, t. I, *Articles et conférences de Georges Marçais*, p. 131-140.
- MERCIER, M. *La civilisation urbaine au Mzab. Ghardaïa la mystérieuse*. Alger : Éditions P. & G. Soubiron, 1932.
- SALADIN, H. *Manuel d'art musulman. I. L'architecture*. Paris : A. Picard et Fils, 1907.
- TARRY, H. « Excursion archéologique dans la vallée de l'oued Mya », *Revue d'Ethnographie*, vol. II (1883), p. 21-34.
- TARRY, H. « Les villes berbères de la vallée de l'oued Mya », *Revue d'Ethnographie*, vol. III (1885), p. 1-44.
- TORRES BALBÁS, L. « Precedentes de la decoración mural hispanomusulmana », *Al-Andalus*, vol. XX (2) (1955), p. 407-435.
- VAN BERCHEM, M. « Deux campagnes de fouille à Sedrata. 1951-1952 », *Travaux de l'Institut des Recherches Sahariennes*, vol. X (1953), p. 123-138.
- VAN BERCHEM, M. « Sedrata. Un chapitre nouveau de l'histoire de l'art musulman. Campagnes de 1951 et 1952 », *Ars Orientalis*, vol. I (1954), p. 157-172.
- VAN BERCHEM, M. « Sedrata et les anciennes villes berbères du Sahara dans les récits des explorateurs du XIX^e siècle », *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, vol. 59 (1960), p. 289-308.
- VAN BERCHEM, M. « Palmettes, rosaces et bordures dans les décors de Sedrata », *Eretz Israël [In memoriam L. A. Mayer]*, vol. VII (1964), p. 6-16.
- VAN BERCHEM, M. « Le palais de Sedrata dans le désert saharien ». Dans : *Studies in islamic art and architecture in honour of professor K. A. C. Cresswell*. Le Caire : The american University in Cairo, 1965, p. 8-28.

Remerciements

Nous tenons à remercier sincèrement ici la Fondation Max Van Berchem (Genève) pour les facilités qui nous ont été données de travailler sur le fonds d'archives photographiques de Marguerite Van Berchem ainsi que pour la subvention accordée pour le projet d'édition scientifique du manuscrit inachevé laissé par celle-ci.

Notes

1. Le fonds photographique de la mission Foureau-Lamy (1898-1900) conservé à la BNF et consultable sur le site Gallica témoigne de la conservation spectaculaire des vestiges (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77024151>).

2. LARGEAU, 1879 ; TARRY, 1883 ; ID., 1885 ; BLANCHET, 1898. Sur ces premières explorations : VAN BERCHEM, 1960.

3. <http://www.quaibrantly.fr/cc/pod/recherche.aspx?b=1&id=71.1882.50.1> [20/04/2012].

4. HAMLAOUI, 2003.

5. SALADIN, 1907, fig. 152 et 153, et p. 236.

6. MARÇAIS, 1909, p. 3-4, pl. I et II.

7. VAN BERCHEM, 1964.

8. HAMLAOUI, 1985.

9. MARÇAIS, 1957.

10. MERCIER, 1932, p. 27 et 299-300.

11. VAN BERCHEM, 1964, p. 13, fig. 9.

12. TORRES BALBÁS, 1955, p. 430 et pl. 19.

13. VAN BERCHEM, 1964, p. 170, fig. 28.

14. VAN BERCHEM, 1964, pl. VI 2.

15. MARÇAIS, 1909, p. 4.