L'art almohade fut-il révolutionnaire ?

Was Almohad Art Revolutionary?

Vom revolutionären Anspruch der almohadischen Kunst

L'arte almohade è stata rivoluzionaria?

¿Fue el arte almohade revolucionario?

Jean-Pierre Van Staëvel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7545>

DOI : 10.4000/perspective.7545

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2017

Pagination : 81-102

ISBN : 9782917902394

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Pierre Van Staëvel, « L'art almohade fut-il révolutionnaire ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/7545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.7545>

Jean-Pierre Van Staëvel

L'art almohade fut-il révolutionnaire ?

Dans la longue et précise description que le *Rawd al-qirtâs*¹, ouvrage rédigé à la fin du premier quart du XIV^e siècle², consacre à l'histoire architecturale de la mosquée d'al-Qarawiyyîn à Fès, on trouve un passage sur la beauté de l'ornementation du mihrab – la niche creusant le mur de la *qibla* vers lequel se tournent les fidèles en prière – construit sous le règne du prince almoravide 'Alî b. Yûsuf (reg. 1106-1143), et sur son curieux destin, suite à la prise de la ville par les conquérants almohades :

*[En 531/1137, le savant 'Abd al-Haqq b. 'Abd Allâh b. Ma'îsha] entreprit la construction du mihrab et de sa coupole, qui furent dotés de sculptures revêtues d'or, d'azur et de toute une gamme de coloris. Tout fut achevé avec la plus grande beauté et la plus grande perfection, si bien que les spectateurs restaient interdits devant tant d'embellissements, et que les fidèles en étaient distraits de leurs prières. Lorsque les Almohades entrèrent dans la cité, le jeudi 15 du mois de rabî 'II de l'an 540 [= 5 octobre 1145], les juristes et les notables de la cité craignirent que les conquérants, qui prônaient le mépris des vanités du monde et la plus extrême austérité, ne les blâment pour ces décors sculptés et ces ornements qui se trouvaient au-dessus du mihrab. On leur signifia d'ailleurs que le Prince des Croyants, 'Abd al-Mu'min b. 'Alî, pénétrerait le lendemain dans la ville, avec les chefs almohades, dans le but d'aller prier à la Qarawiyyîn. Ils prirent peur, et c'est ainsi que, cette nuit-là, vinrent des plâtriers qui posèrent, sur les décors sculptés et les dorures au-dessus du mihrab et autour de celui-ci, des feuilles de papier qu'ils enduisirent de plâtre puis d'un lait de chaux bien lissé. Ainsi disparurent tous ces décors sculptés sous une couche uniforme de couleur blanche*³.

Traduit dès le XIX^e siècle, ce texte a souvent été sollicité par les historiens de l'Occident musulman pour démontrer le puritanisme des Almohades (en arabe, *al-muwahhidûn*, « les partisans de l'Unité divine ») dans le domaine des arts, et la profonde rupture que représente leur conquête de l'Occident musulman au milieu du XII^e siècle. Le mouvement

Jean-Pierre Van Staëvel est professeur d'archéologie des pays d'Islam à Sorbonne Université. Spécialiste de l'Occident musulman médiéval, il codirige actuellement la mission archéologique franco-marocaine à Igîlîz, et prépare la première monographie consacrée à ce site, berceau de l'Empire almohade.

almohade naît dans les montagnes du Sud marocain sous la férule d'une figure charismatique et messianique : le juriste-théologien Ibn Tûmart (m. 1130). De puissantes tribus berbères – les Masmûda – se fédèrent autour du projet de réforme radicale, l'unitarisme (*al-tawhîd*), prôné par ce personnage. Elles finiront, au bout de vingt ans d'une âpre lutte, par balayer la dynastie régnante, celle des Almoravides (vers 1050-1147), pour fonder le plus grand empire musulman à avoir dominé la partie occidentale du monde islamique (1147-1269). Ce brusque accès de fièvre de l'Islam d'Occident, dont l'almohadisme constitue l'une des manifestations majeures, culmine donc en une véritable révolution (FIERRO, 2014). Les Almohades imposent en effet un nouveau dogme, proclament un nouveau califat aux prétentions universelles et s'efforcent de se dissocier de l'ordre ancien dans les domaines les plus divers : institutions, noblesse d'État, pratiques religieuses et production normative, langue de communication (le berbère) et émissions monétaires, etc. Cette volonté de rupture « totalitaire » se reconnaît également dans les arts. Marqué du sceau d'une grande unité stylistique, le langage visuel alors imposé dans les grandes capitales de l'Empire, à Marrakech, Séville et Rabat, est aisément reconnaissable, tant il tranche avec l'art almoravide. Sa puissance monumentale et son goût de l'équilibre ont exercé, depuis les premières décennies du XX^e siècle, une réelle fascination sur le milieu savant puis le grand public, comme en témoigne le succès rencontré par une récente exposition au Louvre (*Le Maroc médiéval...*, 2014-2015). La copieuse historiographie qui résulte de cet intérêt assidu s'est notamment focalisée sur la mise en relation de l'architecture et de son décor avec la dimension révolutionnaire du mouvement almohade et du nouveau pouvoir impérial, subordonnant l'articulation entre commande princière et production artistique au poids que la doctrine unitariste aurait fait peser sur les arts officiels. L'article se propose en conséquence de revenir sur certains biais historiographiques qui ont nettement orienté la perception de l'art almohade jusqu'à aujourd'hui. Il entend également questionner de nouveau les fondements idéologiques, matériels et symboliques, de cette exceptionnelle production architecturale, avant de déterminer enfin, de manière plus large, les rapports qu'elle permet d'esquisser entre culture visuelle et changement social⁴.

Un art impérial

Un art princier qui s'épanouit dans les capitales impériales

Quelles que soient les incertitudes qui subsistent encore concernant la datation de tel ou tel monument, l'ensemble de la grande production architecturale almohade s'inscrit dans un court espace de temps, entre les années 1147-1148 et la fin du XII^e siècle. L'essentiel du mécénat se concentre donc sur les règnes des trois premiers souverains de la dynastie. Non que leurs successeurs n'aient rien bâti, mais leur œuvre est moins spectaculaire ; surtout, les vestiges tangibles manquent pour dessiner les contours de ces programmes, beaucoup moins ambitieux que ceux définis par leurs aînés. Ceux-ci se partagent donc les faveurs de l'historiographie (MARÇAIS, 1926, p. 303 ; TERRASSE, 1932, p. 264-266) : 'Abd al-Mu'min (1130-1163), premier d'entre eux, fondateur d'empire ; son fils, Abû Ya'qûb Yûsuf (1163-1184), dont les historiens de l'art soulignent à loisir le tropisme pour la culture andalouse⁵ ; et Abû Yûsuf Ya'qûb al-Mansûr, fils du précédent, souvent qualifié de « mégalomane », au vu de son goût pour le gigantisme. L'art officiel almohade s'exprime, sous sa forme monumentale, avant tout dans les capitales d'empire : la concentration des grands projets à Marrakech, Séville et Rabat, est patente (voir un état à jour du corpus dans CRESSIER, 2014). L'importance que sut garder Marrakech, tout au long de la période almohade, impose de commencer par elle, car c'est là qu'il faut très certainement situer le creuset de l'art officiel almohade. La cité du Sud

1. Mosquée de la Koutoubiya II, Marrakech (Maroc), vue aérienne générale, époque almohade, vers 1158.
2. Minaret de la mosquée de Hassân, vue partielle des faces nord-ouest et sud-ouest, époque almohade, vers 1190, Rabat (source : TERRASSE, 1932).

fait l'objet d'une politique édilitaire de très grande envergure, qui peut s'apparenter, dans une mesure qu'il faudrait pouvoir estimer, à une refondation urbaine. Parmi les premières décisions prises par le calife 'Abd al-Mu'min dut figurer, dès l'année 1147, la construction d'une nouvelle grande mosquée⁶. C'est à ce premier édifice que se raccordera, dix ans plus tard, un autre sanctuaire, l'actuelle Koutoubiya (**fig. 1**). Cette étrange et inédite configuration, qui voit coexister durant quelque temps les deux édifices de culte, légèrement désaxés l'un par rapport à l'autre, n'a cessé de susciter depuis les commentaires et les hypothèses quant aux raisons historiques et idéologiques d'une telle juxtaposition architecturale (MEUNIÉ, TERRASSE, DEVERDUN, 1952). Les palais almohades, mal documentés du fait des destructions ou des profonds remaniements qui les ont affectés au fil du temps, ont été l'objet de travaux de très grande ampleur, illustrant la puissance de la dynastie et l'investissement colossal consenti pour la réalisation de l'immense complexe, composé d'édifices divers, de jardins et de grands bassins, qui s'étendait au sud de la ville en direction de l'Atlas. Parmi les rares vestiges de cette ville palatine subsistent l'une des portes principales, Bâb Agnaou, et la mosquée de la Qasba, érigées toutes deux au début du règne du calife al-Mansûr, vers la fin des années 1180. Promue au rang de capitale d'empire lors du séjour des princes almohades en al-Andalus, Séville constitue une autre illustration emblématique de l'urbanisme volontariste des Almohades : en quelques années sous le règne du second calife Yûsuf, la physionomie de la métropole change du tout au tout, avec la construction d'un vaste secteur palatin en direction de l'est, et l'édification, à partir de 1172, d'un énorme sanctuaire au point de rencontre entre celle-ci et la ville médiévale primitive (JIMÉNEZ, 2007). De ce lieu de culte, détruit au ^{xv}^e siècle pour laisser place à la cathédrale gothique, ne subsistent plus que le patio actuel, deux des portiques qui le bordent et le majestueux minaret, dont le sommet découronné accueillit en 1568 la galerie des cloches et le lanternon que surmonte la statue de la Foi, la fameuse Giralda, dont le nom désigne aujourd'hui la tour toute entière. Rabat est le dernier des grands chantiers urbains lancés par le pouvoir almohade. Les travaux sont

pour l'essentiel réalisés, dans le dernier quart du XII^e siècle, sous le règne du calife Ya'qûb. Le projet en lui-même est gigantesque : de longs remparts ponctués de portes monumentales en pierre de taille enserrant la ville, et la démesure atteint son comble avec le chantier de la grande mosquée, dite de Hassân, qui sera abandonné après la mort de son commanditaire en 1198 (CAILLÉ, 1954). Les sanctuaires des trois capitales impériales sont dotés chacun d'une haute tour, dont on a déjà souvent signalé le rôle emblématique en tant que signe du pouvoir almohade. Les dimensions de ces bâtiments impressionnent : le minaret de la Koutoubiya mesure 12,50 m de largeur pour 67,50 m de haut, alors que la Giralda déploie une largeur de 14,85 m pour une hauteur de 74 m environ. Large de 16,12 m, la tour de la mosquée de Hassân à Rabat s'élève enfin, dans son état actuel, à 44,20 m au-dessus du sol de la salle de prière, et aurait culminé, une fois achevée, à plus de 80 m, lanternon compris (**fig. 2**).

Tinmal, capitale de la Révolution

En dehors des capitales impériales, les vestiges de la commande princière sont plus difficiles à dénombrer. Si les débuts du mouvement almohade sont à présents mieux connus par les fouilles du berceau du mouvement à Igîlîz, dans l'Anti-Atlas marocain, rien ne permet évidemment d'y déceler encore les signes avant-coureurs de la grande architecture des décennies à venir (ETTAHIRI, FILI, VAN STAËVEL, [2013] 2014). Tant les reconstructions postérieures que l'incertitude concernant la date de sa construction conduisent par ailleurs à considérer avec circonspection l'exemple de la mosquée de Tâza, souvent présentée par l'historiographie comme le premier témoignage de la réforme almohade. C'est à Tinmal, dans le Haut-Atlas, que la jeune architecture impériale connaît par contre une très précoce projection hors de Marrakech. La mosquée qui y est érigée dès l'année 1148 (KHIYARA, 2015) constitue à la fois un magnifique exemple d'architecture monumentale urbaine transposée dans un contexte montagnard et l'un des premiers manifestes du nouvel art officiel. L'exception de Tinmal confirme la règle : c'est en tant que lieu de sépulture du Mahdi Ibn Tûmart, *omphalos* impérial et futur panthéon de la dynastie almohade, que cette localité se trouve elle aussi dotée d'une grande mosquée de style impérial. Le monument est donc érigé peu de temps après le premier sanctuaire almohade de Marrakech, dans le cadre d'une politique éditariaire concertée qui relie la nouvelle métropole de l'Empire à la capitale du mouvement, gardienne du souvenir de la révolution. Seuls quelques rares surgeons s'affirment ailleurs : le cas le plus curieux est celui de la forteresse de Taghjiît, complètement isolée dans le Sud du Maroc, à la limite du domaine contrôlé par l'État impérial, mais dont la porte monumentale s'apparente étroitement à celles réalisées pour la commande officielle à Rabat et Marrakech. Un autre exemple est celui des minarets de Tît et de Safi, sur la côte atlantique, dans un contexte cette fois-ci sans doute moins étatique que maraboutique, et dont les conditions de réalisation appellent d'autres études, actuellement en cours. Les travaux réalisés à Fès au début du XIII^e siècle sous le règne du quatrième calife almohade, al-Nâsir, sont enfin trop mal connus pour constituer une référence exploitable.

Des monuments difficiles à dater précisément

Faisant table rase d'une tradition bien ancrée jusque-là dans l'histoire architecturale des pays d'Islam, les Almohades ont choisi de rompre brutalement avec la confection de textes commémoratifs attachés aux monuments officiels, en ne faisant plus figurer sur ceux-ci que des bandeaux épigraphiques au contenu purement religieux, sans aucune information d'ordre historique (MARTÍNEZ NÚÑEZ, 2005). Aussi, quelle que soit l'importance des données acquises par l'observation directe des bâtiments, leur datation précise ne tient finalement

qu'à l'exploitation de textes peu nombreux et souvent contradictoires. L'essentiel de cette tâche a été menée à bien dès les débuts du protectorat français. C'est en effet entre 1921 et 1927 que paraît, dans la revue *Hespéris*, une série d'articles sous les plumes de Henri Basset et Henri Terrasse, auxquels il convient d'adjoindre Jean Hainaut, auteur d'une remarquable documentation graphique. Ces études monographiques permettent d'établir pour la première fois une chronologie précise des principaux monuments almohades au Maroc, en se fondant sur l'étude des textes et l'examen des monuments. Elles sont réunies dès 1932 sous la forme d'un ouvrage intitulé *Sanctuaires et forteresses almohades* (BASSET, TERRASSE, 1932 ; réédité en 2001), alors même que paraît le grand œuvre du même Terrasse, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, qui consacre de nombreuses pages à une première synthèse sur l'architecture almohade (TERRASSE, 1932). Les travaux postérieurs ont certes contribué à renouveler nos connaissances sur certains aspects de la production artistique du temps (EWERT, WISSHAK, 1985 ; CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005, vol. 1 ; CRESSIER, 2014) ; il n'en demeure pas moins qu'encore aujourd'hui, ces travaux pionniers constituent une irremplaçable référence sur des édifices qui ont été depuis très largement restaurés.

Les caractéristiques de l'art almohade

Une subordination de l'ornement végétal à la ligne et à la géométrie

La comparaison, souvent effectuée par les spécialistes, entre d'une part les embellissements apportés à la grande mosquée de Tlemcen (**fig. 3**) et à la mosquée de la Qarawiyyîn à Fès (ces travaux, réalisés sur l'ordre du prince almoravide, sont achevés dans les deux cas en 1136-1137), et de l'autre les premières expressions monumentales de l'Empire almohade naissant – la Koutoubiya à Marrakech et la mosquée de Tinmal (**fig. 4**), datant respectivement de 1147 et 1148 –, est particulièrement révélatrice des changements radicaux survenus,

3. Mosquée de Tlemcen (Algérie), vue du mihrab et du premier arc de la nef axiale, époque almoravide, 1136.

4. Mosquée de Tinmal (Maroc), vue du mihrab, de son encadrement et du premier arc de la nef axiale, époque almohade, vers 1148 (source : TERRASSE, 1932).

en l'espace d'une quinzaine d'années, dans le programme décoratif. Le faible écart chronologique qui sépare ces jalons architecturaux montre en effet la vigueur des choix opérés par les maîtres de l'art. Dès les années 1920, les travaux de Basset et Terrasse ont bien défini les principales lignes de force du décor almohade. La profusion de l'ornement végétal, qui s'exprime de manière hégémonique dans les grands ensembles décoratifs d'époque almoravide de Tlemcen et de Fès, laisse la place, dès la réalisation des programmes de la Koutoubiya et de Tinmal, à la rigueur de l'entrelacs géométrique, jusqu'alors très discret. Les frises almohades, composées d'un double ruban entrelacé ponctué de polygones étoilés à six ou huit pointes, se déploient désormais largement sur les surfaces où la prépondérance du décor végétal s'affirmait encore peu de temps auparavant. Sobre et stricte, la composition d'ensemble dessine des panneaux dénués de toute ornementation, alors que le décor sculpté se fond dans les lignes d'architecture. Ce mouvement s'accompagne d'une stylisation poussée des motifs végétaux, et d'une simplification drastique de leur forme : à la demi-palmette très découpée d'époque almoravide, ornée de digitations et d'œilleux, se substitue ainsi désormais une palme lisse, simple ou double, traitée en moindre relief, cernée d'une ligne continue (BASSET, TERRASSE, 1932, p. 54-55, p. 61-65 ; MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 381-394 et 417). Ainsi la tendance générale de l'ornementation almohade est-elle marquée, dès ses débuts, par le règne de la ligne et par la mesure avec laquelle sont meublés les panneaux ornés : d'où l'appellation de « décor large » qui lui a été donnée.

Une plus grande lisibilité des articulations majeures des sanctuaires

Un même effort de plus grande lisibilité et de rigueur de la composition peut être noté au niveau de l'organisation interne des grands sanctuaires almohades. Il serait inexact de considérer que ces exigences de symétrie et de rigueur sont tout à fait nouvelles, et qu'elles tranchent nettement avec les édifices antérieurs. Très clairement, les mosquées almohades prolongent, par leur dispositif spatial, les choix déjà opérés dans les lieux de culte d'époque almoravide, tout en les renforçant par une application désormais systématique. L'insistance porte essentiellement sur les articulations majeures de l'espace du culte, dont les axes visuels sont soulignés au moyen du dispositif « en T ». Marqué par l'intersection entre une nef transversale – voire trois, dans le cas exceptionnel de la mosquée de Hassân ! – plus large

et plus haute que les autres et qui court le long du mur de la *qibla*, et la nef axiale perpendiculaire à ce même mur, ce type de plan a été expérimenté dès le IX^e siècle, tant à Samarra en Irak qu'à Kairouan en Tunisie. Cependant, il est alors, dès les premiers monuments almohades, affirmé de manière très spectaculaire (fig. 5 ; TERRASSE, 1932, p. 304-321 ; EWERT, WISSHAK, 1981). Cette ossature essentielle de la salle de prière est encore soulignée par les coupoles (trois à Tinmal, cinq dans chacune des deux Koutoubiya à Marrakech) qui ponctuent la nef transversale, et par l'insistance portée – innovation pleinement almohade – sur les deux nefs extrêmes, celles longeant les deux murs latéraux du sanctuaire : en gagnant

5. Mosquée de Tinmal, plan avec matérialisation des nefs latérales et de la nef transversale, époque almohade, vers 1148 (source : EWERT, WISSHAK, 1985).

en monumentalité, elles constituent des répliques de la nef transversale de la *qibla*, et contribuent à structurer fortement l'espace intérieur du lieu de culte. Ces articulations majeures du sanctuaire sont clairement accentuées par une rigoureuse distribution des arcs décoratifs, dont les différents tracés – arcs lisses ou lobés, recti-curvilignes ou à lambrequins – signalent, par la complexité croissante de leur intrados, la hiérarchie des nefs et des espaces dans la salle de prière (fig. 6 ; MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 365).

À l'extérieur, les faces latérales des sanctuaires sont également animées de grandes arcades reliant des portes qui, régulièrement espacées, donnent accès à la salle de prière (CAILLÉ, 1954, p. 85-90). Mais ce sont surtout les quatre faces des hauts minarets qui attirent et concentrent alors les moyens décoratifs. De puissantes arcatures lobées ou recti-curvilignes, disposées en défoncements successifs à l'intérieur de grands panneaux ornementaux, animent ainsi l'élévation de la tour de la Koutoubiya, alors qu'elles commencent à s'entrecroiser dans le lanternon sommital, selon une formule promise à une rapide diffusion (MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 397-398). On retrouve de semblables tracés lobés, simples ou entrecroisés, dans les voussures successives des grandes portes de Marrakech et de Rabat, érigées vers la fin du XII^e siècle.

6. Mosquée de la Koutoubiya II, vue partielle de la nef transversale le long du mur de *qibla*, époque almohade, vers 1158, Marrakech (source : EWERT, WISSHAK, 1985, pl. 27).

Un goût pour le monumental, voire le gigantisme

Au cours du demi-siècle de pleine activité édilitaire du califat almohade, l'évolution de l'architecture des grandes mosquées est marquée par une monumentalisation croissante. Si la mosquée-reliquaire de Tinmal ne mesure que 48 × 44 m, la première Koutoubiya, conçue pour marquer l'avènement du nouveau pouvoir impérial, avec 84 m de largeur pour 59 m de profondeur, rejoint les dimensions des plus grands lieux de culte maghrébins préexistants (la Qarawiyyin de Fès, par exemple). Les projets architecturaux des souverains almohades visent toutefois rapidement des objectifs supérieurs, entrant clairement en compétition avec les grands sanctuaires du monde musulman médiéval, tant en al-Andalus (la grande mosquée de Cordoue) qu'en Orient (les immenses édifices construits par les Abbassides à Samarra). Ainsi la nouvelle mosquée de Séville mesure-t-elle 135 × 113 m, dans une tentative affirmée d'égaliser le vénérable ancêtre cordouan. Le processus culmine avec la mosquée de Hassân à Rabat, qui intègre un oratoire de près de 140 m à un immense rectangle long de 183 m (fig. 7). Alors que le sanctuaire almohade de Séville reprend, en les accentuant encore, les principaux traits définis dans les deux mosquées de la Koutoubiya et dans celle de Tinmal, la production monumentale officielle est marquée par une évolution, bien visible sous le règne du troisième calife almohade al-Mansûr. Les plans des édifices religieux font alors l'objet de maintes innovations. L'organisation spatiale de la mosquée de la Qasba à Marrakech a été remaniée, si bien que c'est surtout celle régissant la gigantesque mosquée de Hassân à Rabat qui, avec ses deux cours latérales destinées à apporter un surcroît d'éclairage naturel

7. Mosquée de Hassân, plan avec matérialisation de l'ensemble des nefs latérales et des trois nefs transversales le long du mur de la *qibla*, époque almohade, vers 1190, Rabat (source : EWERT, WISSHAK, 1985).

dans l'immense salle de prière, dévoile l'état des réflexions autour de l'articulation des espaces auxquelles étaient parvenus les maîtres d'œuvre de ce projet hors du commun (CAILLÉ, 1954).

Une tendance toujours plus accrue à la géométrisation du décor

Parallèlement, le dispositif ornemental almohade, fondé sur la clarté des tracés et l'élargissement des compositions, est dorénavant régi par un usage systématique et pleinement assumé de motifs géométriques. Le règne désormais presque sans partage, dans les voûtes et les coupoles, des savants assemblages de *muqarnas*, les fameuses « stalactites » déjà adoptées par les maîtres d'œuvre d'époque almoravide, en constitue une illustration particulièrement emblématique (EWERT, WISSHAK, 1985, p. 63-79). Ne

recourant d'abord qu'à quelques formes découpées au contour très simple, la marqueterie de céramique glaçurée ne tarde pas de même à s'imposer dans la partie sommitale des minarets. Cette tendance à la géométrisation du décor croît en effet à mesure que l'on approche de la fin du siècle. Alors que le minaret de la Koutoubiya concède encore une place certaine au décor floral peint sur enduit, celui de la Giralda à Séville, puis ceux de Hassân à Rabat et de la Qasba de Marrakech montrent un tout autre parti décoratif, l'animation des façades étant désormais confiée aux entrelacs géométriques. La fermeté des lignes, la rigueur, la logique et la régularité qui s'y expriment s'allient à la combinaison des divers tracés en « réseau losangé », nouveau diagramme générateur de panneaux d'arcatures d'une remarquable puissance visuelle (JIMÉNEZ, 2007, p. 145-147 ; CAILLÉ, 1954, p. 112-113, 134). Se détache notamment, dès cette époque, dans cette « répétition à l'infini des mêmes motifs disposés en quinconce » (MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 421), le tracé d'entrecroisement d'arcs recticurvilignes, encore privilégié de nos jours par les décorateurs marocains qui le connaissent sous le nom *ktef ou droj*, « épaule et marche d'escalier » (fig. 8). Terrasse ne voulait voir dans ce « décor large » almohade qu'une mode passagère, portée par la commande princière, et rapidement vaincue par l'atavisme andalou du décor végétal profus (TERRASSE, 1932, p. 276) ; le remarquable article de Julio Navarro et Pedro Jiménez sur les décors sculptés en plâtre d'époque almohade est heureusement venu s'inscrire en faux contre cette hypothèse (NAVARRO PALAZÓN, JIMÉNEZ CASTILLO, 2005). L'évolution artistique tardomédiévale des pays de l'Occident musulman montre sans conteste toute la prégnance de ce système ornemental.

L'attitude des premiers Almohades face aux arts

De la difficulté de cerner l'idée d'une doctrine almohade sur les arts

Les exemples précédents illustrent bien la position de l'art almohade par rapport à la production artistique d'époque almoravide. Certes, notre connaissance de celle-ci est marquée par des lacunes regrettables, concernant notamment la mosquée principale de la capitale, Marrakech. Mais les jalons architecturaux qui subsistent, à Tlemcen et à Fès en particulier, permettent de nous faire une bonne idée des différences marquées qui se manifestent d'emblée et ne peuvent manquer de distinguer profondément, ainsi qu'on l'a vu, les conceptions almoravide et almohade en matière d'ornementation et d'organisation spatiale des oratoires. Sans être

8. Minaret de la mosquée de Hassân, vue de détail de la face sud-est, époque almohade, vers 1190, Rabat.

absolument original, puisqu'il est l'héritier de nombreuses formules, architecturales ou décoratives, élaborées lors de la période précédente, l'art almohade se renouvelle profondément : la sûreté de ses choix confère à ceux-ci une rapide diffusion dans les centres du pouvoir. Une évolution nette vers une plus grande rigueur des lignes et des compositions est ainsi notable dans le courant de la seconde moitié du XII^e siècle. La vigueur et la force des changements intervenus se conjuguent ainsi avec la rapidité de leur mise en œuvre. Les réalisations quasi contemporaines de la première mosquée de la Koutoubiya et du sanctuaire de Tinmal permettent de reconstituer, dès l'avènement de l'Empire, la nature du patronage édilitaire du premier calife, qui donne naissance à l'architecture officielle almohade. Le langage visuel homogène dont ces édifices sont les supports implique l'existence d'un programme unitaire. L'historiographie n'a pas manqué de souligner ce fait, et d'en tirer, pour conclusion logique, l'idée de l'existence préalable d'une idéologie commune, d'une doctrine almohade sur les arts. Cette idée est largement répandue dans l'historiographie : tous les spécialistes y font référence. Elle n'a pourtant été que peu étayée jusqu'ici.

On s'est de même curieusement peu intéressé à la reconstitution des premiers linéaments de cette historiographie. Or il n'est pas anodin de constater que les premiers auteurs à poser les bases d'une réflexion sur les préoccupations esthétiques des Almohades ne sont pas à proprement parler des historiens de l'art. Deux pionniers ont joué, entre la fin du XIX^e siècle et le début du siècle suivant, un rôle important en la matière. C'est le grand savant hongrois Ignaz Goldziher qui, le premier et de manière très précoce, pose les éléments essentiels du débat dans un article consacré à la théologie et au droit almohades (GOLDZIH, 1887, p. 104-106). En quelques pages, Goldziher montre, textes à l'appui, qu'au puritanisme des débuts succède une politique édilitaire soutenue, même si celle-ci a peu à voir avec un souci d'ordre esthétique. Ces idées, au demeurant fondées sur un ensemble documentaire très restreint, vont néanmoins profondément influencer la vision qu'aura Edmond Doutté, savant orientaliste, grand arabisant et explorateur, de la mosquée de Tinmal, qu'il découvre en 1901 lors de son célèbre voyage au Maroc. Dans la description qu'il livre de l'édifice,

véritable objet de fascination pour lui, il souligne la « sobriété » et « la très grande simplicité de l'ornementation », ainsi que « [le] goût très simple et très pur » qui le caractérise. Et il étaye ses propos, dans son récit d'exploration publié en 1914, par des extraits d'une correspondance avec le savant hongrois, dans laquelle celui-ci cite quelques hadiths prophétiques (en réalité sans rapport avec les écrits almohades) condamnant de manière générale l'embellissement des lieux de culte (DOUTTÉ, 1902, p. 160-161 et 1914, p. 128).

Dès ce moment, il semble bien que ce soient les textes qui fournissent les clefs d'interprétation de la production artistique d'époque almohade. Pourtant, ceux-ci sont bien loin de livrer une image cohérente et univoque de la position doctrinale des Almohades vis-à-vis des arts. Il est certes toujours possible de voir dans le « décor large » la matérialisation du dogme de l'« unicité divine » prôné par les disciples d'Ibn Tûmart, mais encore serait-il nécessaire de développer des arguments solides pour faire le lien entre les deux... Plus sérieusement, on ne peut que constater combien l'historiographie se montre embarrassée à l'heure de produire des arguments en faveur de l'existence d'une telle doctrine, pourtant présentée comme une évidence. Nombreux sont en effet les auteurs qui renvoient ainsi au rôle fondateur qu'aurait joué, en cette matière comme dans les autres, Ibn Tûmart lui-même (voir par ex. MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 302 ; BOUROUBA, 1976, p. 79). Or, si celui-ci est bien décrit par la littérature apologétique almohade comme un redoutable censeur des mœurs, ses coups d'éclat ne sont rapportés qu'à propos de la consommation du vin, des instruments de musique et de la liberté sexuelle. Ni ces textes, ni *a fortiori* les ouvrages doctrinaux qui sont attribués au fondateur de l'almohadisme, ne livrent la moindre information concernant une condamnation explicite de la parure monumentale des édifices. Rien non plus ne transparait, dans le corpus des rescrits émis par la chancellerie almohade, d'une quelconque doctrine officielle sur les arts qui aurait exigé sa promotion par le pouvoir impérial et sa diffusion dans les cercles de l'administration (BURESİ, ELALAOUI, 2013). L'idée d'une réforme artistique prônée explicitement par l'État ne trouve donc aucune confirmation dans la littérature almohade, qu'elle soit de nature religieuse ou administrative.

Des (sur)interprétations textuelles à nuancer

Trois textes, se rapportant aux années 1140-1150, sont néanmoins souvent cités pour démontrer l'existence d'une telle doctrine, mise en application par les Almohades en terrain conquis comme dans leur sanctuaire principal.

Le plus connu est celui du *Rawd* sur l'entrée des Almohades à Fès en 1145, et ses conséquences sur le décor almoravide de la mosquée al-Qarawiyyin (IBN ABĪ ZAR', 1972, p. 61-62). Il est souvent mis à contribution pour appuyer l'idée d'un positionnement initial des Almohades très farouchement opposé aux arts (BOUROUBA, 1976, p. 79-81). Il est vrai que la redécouverte, lors de la restauration du monument dans les années 1950, de nombreux panneaux sculptés pris sous un badigeon de chaux avait de quoi conforter cette interprétation ; et de fait, encore aujourd'hui, cet exemple sert à illustrer l'éternel combat des amateurs éclairés contre les destructions barbares (KABLY, 2011, p. 274). Terrasse, qui avait dans un premier temps opté pour une semblable lecture (TERRASSE, 1932, p. 270-271), devait par la suite nuancer son propos, attribuant finalement aux Almohades eux-mêmes non plus la *destruction* du décor, mais sa simple *occultation* par souci d'austérité, aux alentours de 1150, soit quelques années après la reddition de la cité (TERRASSE, 1968, p. 26).

Les spécialistes recourent également à un second ensemble de textes, qui concerne les événements marquant la prise de Marrakech par les Almohades au début de l'année 1147. Là encore, c'est la pulsion destructrice des Almohades que l'on met en avant : ainsi Gaston Deverduin, devisant sur l'entrée des Almohades à Marrakech, évoque-t-il « la violence, la

rudesse, la vitalité, [la] sauvagerie sans pitié » et « le vieil instinct berbère d'anarchie et de pillage » (DEVERDUN, 1959, vol. 1, p. 164). Le récit principal est celui laissé par al-Baydhaq, témoin des événements, qui couche ses souvenirs par écrit moins d'une décennie plus tard (*Documents inédits...*, 1928, p. 105). L'épisode est centré sur la question de l'orientation des mosquées almoravides, et de la nécessaire purification de l'ancienne capitale almoravide avant toute installation des vainqueurs :

Marrakech demeura pendant trois jours sans que nul n'y entre ni n'en sorte. On tint conseil pour savoir si l'on devait s'y installer, mais les Almohades refusèrent cette idée. Les fuqahâ' [de Marrakech] se présentèrent à eux et dirent : – "Pour quel motif ne voulez-vous pas vous y installer ?" – "Le Mahdî [Ibn Tûmart] s'y était refusé", répondirent les Almohades. "C'est avant tout parce que les mosquées de [Marrakech] ne sont pas exactement dirigées vers la qibla. Or il ne faut ni écart ni inclinaison d'orientation des mosquées pour le peuple de Muhammad (sur lui soit le salut !) Ces déviations sont bonnes pour les Juifs ou d'autres, et non pour lui !" – "Alors, dirent les fuqahâ', [la ville] sera purifiée, et vous pourrez l'habiter !" – "Et comment sera-t-elle purifiée ?" – "Ses grandes-mosquées seront démolies, et l'on en construira d'autres." Ainsi fut fait, en raison de leur mauvaise orientation, de leur écart de la qibla et de leur inclinaison vers l'Orient. Et ainsi fut démolie la grande-mosquée de 'Alî b. Yûsuf, [bien qu'] elle ne soit pas détruite complètement, mais seulement en partie.

On remarquera que, dans cet épisode et contrairement à l'anecdote rapportée par Ibn Abî Zar', le débat ne porte aucunement sur le luxe ostentatoire des édifices almoravides. La question est de nature religieuse, puisqu'elle touche à la prière, et concerne uniquement l'orientation des mosquées. La solution proposée par les hommes de religion – sans doute ceux de la ville, dont le conseil juridique est sollicité par les vainqueurs, en une sorte de première marque de conciliation avec des élites citadines dont il s'agit à présent de préparer le ralliement – passe par la destruction, à titre expiatoire et non pour des raisons de puritanisme opposé à l'art, de monuments emblématiques. Terrasse voit d'ailleurs dans ce rituel de purification une forme d'exorcisme, en même temps qu'une prise de possession de la capitale impériale par les vainqueurs (TERRASSE, 1932, p. 259, 271). S'appuyant notamment sur ce texte, le même auteur fait néanmoins du premier calife almohade, 'Abd al-Mu'min, le véritable promoteur d'une réforme artistique « où le puritanisme sans mesure [...] [des débuts almohades] faisait place à une esthétique nouvelle : celle du décor large, dont l'habile sobriété feignait l'austérité » (TERRASSE, 1968, p. 26), et ce à un moment crucial : la prise de Marrakech et l'instauration du nouvel Empire. Ainsi l'impérieuse nécessité de construire l'État et de promouvoir la « civilisation andalouse » l'emporterait-elle désormais sur la dynamique tribale et l'austérité sectaire ; c'est ainsi à 'Abd al-Mu'min, toujours selon Terrasse, que l'« on peut attribuer la paternité spirituelle de l'art nouveau » (TERRASSE, 1932, p. 272, 275). Rien dans le texte en question ne permet pourtant d'étayer davantage cette idée d'une sorte de « routinisation du charisme », pour reprendre la formule de Max Weber, dans le domaine de l'architecture monumentale almohade. On y reviendra.

Des destructions bien difficiles à inventorier

Plus largement, il convient de revenir sur le supposé vandalisme révolutionnaire des conquérants almohades lors de la constitution de leur Empire, en examinant de nouveau les traces de déprédations visibles sur les édifices encore conservés, ou les mentions textuelles d'une telle fureur destructrice (CRESSIER, 2014, p. 434-435). On sait qu'en effet une partie des palais almoravides de Marrakech fut démolie pour laisser place à la grande mosquée almohade (DEVERDUN, 1959, vol. 1, p. 164 ; MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1952, p. 81). Mais le cas le plus emblématique, celui du destin de la grande mosquée construite à Marrakech par 'Alî b. Yûsuf,

est tiré d'une mauvaise interprétation du texte d'al-Baydhaq. L'historiographie souligne à l'envi, et jusqu'à récemment, que le sanctuaire aurait été rasé lors de l'instauration de l'Empire almohade (DEVERDUN, 1959, vol. 1, p. 163-164 et 172). Or al-Idrîsî, autre contemporain des événements, livre une toute autre version des événements : « Lorsque [...] les Masmûda s'emparèrent [de la ville] et prirent le pouvoir, ils délaissèrent cet édifice, le privant de fonction et condamnant ses accès, considérant que la prière ne devait plus se faire en ce lieu. Ils ont [depuis] construit pour eux-mêmes une [autre] mosquée congrégationnelle, où ils se livrent à la dévotion » (AL-IDRÎSÎ, 1983, p. 85). De fait, d'autres documents attestent le maintien en l'état de cet édifice tout au long de la période almohade (DEVERDUN *et al.*, 1954, p. 420). Plus largement, si les récits almohades ou ceux des chroniqueurs orientaux contemporains ne se privent pas de rapporter la manière brutale avec laquelle les conquérants ont souvent traité les partisans du pouvoir déchu, on ne trouve nulle mention de destructions d'ampleur dans les villes où ceux-ci se trouvaient. Ainsi, ni les monuments de Tlemcen, ni ceux de Meknès ou d'Aghmat ne semblent avoir subi l'ire des vainqueurs. Les témoignages jusqu'ici mobilisés en faveur de la thèse du vandalisme révolutionnaire paraissent finalement bien isolés dans ce supposé champ de ruines...

Une violence contrôlée : la pratique généralisée de la *damnatio memoriae*

Peut-être alors faut-il se tourner vers les monuments eux-mêmes pour mieux comprendre ces mentions textuelles qui font débat ? À Marrakech, l'un des principaux vestiges de la période almoravide est un pavillon d'ablutions richement décoré, connu sous le nom de Qubbat al-Barûdiyîn, qui a été construit aux alentours de 1120 à proximité immédiate de la grande mosquée susmentionnée. La corniche sous la coupole a livré les traces d'une grande inscription qui courait sur les quatre murs et qui a été complètement martelée, au point d'en rendre la lecture extrêmement malaisée (MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1957, p. 40

9a-b. Minbar de la mosquée de la Koutoubiya, vue du dossier (a) et détail de l'imposte conservant une partie de l'inscription dédicatoire au nom du souverain almoravide (b), Marrakech, Palais El-Badi (source : BLOOM, 1998).

et 49). Or son contenu, plus déclamatoire qu'à l'ordinaire, en fait une véritable « inscription souveraine » (MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1957, p. 43), sur laquelle se sont acharnés les démolisseurs. Une même volonté d'abolir la mémoire du commanditaire se note, toujours à Marrakech, sur le minbar de la Koutoubiya (**fig. 9a**). On sait que cette chaire à prêcher, achevée dans un atelier de Cordoue en septembre 1137, résulte d'une commande de l'émir almoravide 'Alî b. Yûsuf pour la grande mosquée de sa capitale, et que les Almohades s'en sont rapidement emparés pour la transférer à la Koutoubiya, nouveau sanctuaire impérial. Comme pour le cas de la Qubba, ce meuble, en dépit de son extraordinaire richesse ornementale, n'a pas subi les foudres de contempteurs des arts, et seule l'inscription commémorative en très petits caractères, figurant à l'origine sur les impostes soutenant les arcs brisés du dossier de la plateforme supérieure, a été mutilée de manière à en éradiquer (partiellement d'ailleurs) le nom du commanditaire, « l'Émir [des musulmans 'Alî b. Yûsuf] b. Tâshfin » (**fig. 9b** ; SAUVAGET, 1943, 313-314 ; BLOOM, 1998, p. 17-18). On peut faire une remarque similaire, enfin, à propos de la grande mosquée almoravide de Tlemcen, dont la superbe coupole devant le mihrab semble bien n'avoir jamais été occultée au regard des fidèles. Seule l'inscription de fondation courant à sa base a été grattée de manière à en effacer le nom de son commanditaire, mais la date de 1136 qui y figure permet d'établir avec certitude que le nom ainsi mutilé est encore une fois celui de 'Alî b. Yûsuf (MARÇAIS, 1926, vol. 1, p. 313). Que penser alors de ces quelques occurrences ? Le déferlement de violence est certes bien visible dans la Qubba de Marrakech. Mais le caractère systématique de la destruction de son inscription tranche sur la minutie presque chirurgicale de l'ablation du nom du souverain sur la chaire de la Koutoubiya et sous la coupole de Tlemcen. À la Qarawiyyîn de Fès, le badigeon de chaux a même protégé certaines inscriptions dédicatoires almoravides. Ces exemples montrent qu'il est urgent de reconsidérer la question du prétendu « iconoclasme » des premiers Almohades (TERRASSE, 1932, p. 270-271). L'anecdote rapportée par Ibn Abî Zar' – sur la véracité de laquelle même Terrasse et Marçais expriment d'ailleurs quelques doutes – a été érigée, sans beaucoup de distance critique parfois, en un exemple paradigmatique de l'attitude des vainqueurs envers les arts. Mais il semble que, ce faisant, les historiens de l'art aient porté un jugement manquant de conséquence. L'empressement des notables de Fès à dissimuler un décor qu'ils pensaient pouvoir fâcher les conquérants ne saurait donc rendre compte de l'intention des Almohades en matière artistique. Ceux-ci semblent avoir été prompts à marteler les dédicaces pour effacer le souvenir abhorré de leurs prédécesseurs almoravides. Aller au-delà pour leur prêter des destructions systématiques nous semble relever, en l'état des sources à notre disposition, de la pure extrapolation.

De la Révélation à la révolution dans les arts : à propos d'un terme énigmatique

Le troisième témoignage dont font mention – bien que de manière moins systématique – les historiens de l'art almohade consiste en une courte évocation, par le célèbre géographe andalou al-Idrîsî alors installé à la cour du roi normand Roger II, du sépulcre du Mahdî à Tinmal : « Son tombeau, de nos jours, consiste en une salle (*bayt*) dont les [tribus] masmûdiennes ont fait un lieu de pèlerinage, et où ils se rendent de partout. Au-dessus se trouve une construction soignée, semblable à un haut pavillon, mais sans ornements ni embellissements, conformément à la Loi (*al-nâmûs*) » (AL-IDRÎSÎ, 1983, p. 80-81). Terrasse considère que l'édifice ainsi décrit correspond au premier tombeau, élevé dès la mort d'Ibn Tûmart en 1130 au-dessus de son lieu d'inhumation (BASSET, TERRASSE, 1932, p. 25 ; TERRASSE, 1932, p. 257-258, 270, 272). Mais le récit décrit plutôt la situation contemporaine à la rédaction de l'ouvrage, commencé par al-Idrîsî en janvier 1154 et achevé trois ans plus tard, soit celle résultant de la campagne

de travaux menée sous l'impulsion de 'Abd al-Mu'min dès 1148, en même temps que la construction de la mosquée. Toutefois, c'est surtout le choix de l'emploi du terme *nâmûs* qui doit attirer ici l'attention. De manière curieuse, personne ne semble avoir relevé l'importance de ce vocable, qui transcrit le grec *nomos*, la « Loi ». Le choix de ce terme non coranique n'est pourtant pas anodin. Présent dans le lexique philosophique, il est surtout évocateur, dans l'apologétique musulmane, de la confirmation du magistère prophétique de Muhammad par un proche, Waraqa b. Nawfal. D'obédience chrétienne, ce personnage atteste l'authenticité de la mission de Muhammad, dépositaire de la Loi divine (*nâmûs*) qui avait été révélée à Moïse avant lui (ADDAS, 2007). S'il est difficile de pousser l'interprétation plus loin en l'absence de données précises, il n'en reste pas moins que l'emploi de ce terme, à forte connotation philosophique et/ou religieuse, est le seul témoignage textuel qui atteste, formellement et indubitablement, l'existence d'une doctrine sur les arts au milieu du XII^e siècle et en contexte almohade. Quel pouvait donc être ce *nomos* ? Quelle pouvait être cette Loi révélée qui, à l'instar de celle de Moïse, devait s'appliquer à l'ornementation des édifices ?

On a vu qu'il est bien difficile, en l'état de notre documentation, de faire d'Ibn Tûmart ou de 'Abd al-Mu'min, comme le suppose pourtant l'historiographie dominante, les promoteurs d'une réforme artistique officielle. Il convient donc de déplacer l'angle d'analyse, pour s'intéresser non plus aux Almohades eux-mêmes, mais au milieu religieux qui les a vus naître. S'il n'y a pas de prohibition explicite des manifestations artistiques dans le Coran, la tradition prophétique offre par contre matière à nourrir une posture critique vis-à-vis de l'ostentation et du luxe du décor architectural. Elle contient des hadiths qui peuvent être mis à profit par des groupes au zèle piétiste, ou par des dévots radicaux (GOLDZIEHER, 1877, p. 104-105). La belle étude qu'a consacrée il y a vingt-cinq ans Maribel Fierro au *Kitâb al-Hawâdith wa-l-bida'* (« Le Livre des nouveautés et des innovations ») d'Abû Bakr al-Turtûshî (m. 520/1126), savant malikite andalou installé à Alexandrie à partir de 1096, montre ainsi l'importance acquise par ces traités rédigés pour condamner des activités rituelles qui étaient alors perçues comme blâmables par les adeptes de l'ascèse et de la mystique (Maribel Fierro, dans AL-TURTÛSHÎ, 1993). La rédaction de cet ouvrage correspond approximativement à la période de la première formation d'Ibn Tûmart ; celui-ci aurait d'ailleurs fréquenté par la suite son auteur avant de s'en retourner au Maghreb, au terme de ses pérégrinations en Orient. Dans ce traité, al-Turtûshî consacre un chapitre aux innovations blâmables introduites dans les mosquées. Il fustige notamment la pratique consistant à orner le mihrab, compilant des hadiths où s'expriment les réticences des dévots des premiers siècles vis-à-vis de cet élément architectural, qu'ils assimilent à une innovation. Il dénonce plus largement toute marque d'embellissement des mosquées, signe avant-coureur de la décadence et de la corruption, imitation de ce que font les Juifs et les Chrétiens dans leurs propres lieux de culte, et moyen de distraire les fidèles lors de la prière (AL-TURTÛSHÎ, 1990, p. 216-224 et 1993, p. 287-290). L'ouvrage semble donc rendre compte de l'état d'esprit qui devait animer, dans son rapport à l'ornementation et plus encore même, à l'architecture monumentale, une large part des hommes pieux – dont, déjà, nombre de soufis – en ce début du XII^e siècle et, parmi eux, les futurs sectateurs almohades. Ceux-ci, par leurs pratiques ascétiques et dévotionnelles, devaient s'inscrire dans une même mouvance intellectuelle, prônant une extrême réserve à l'encontre de toute manifestation d'apparat et d'ostentation. Peut-être même la dimension charismatique et messianique du mouvement renforçait-elle d'ailleurs cette position de principe, liée à la croyance en l'imminence du Jugement ? Il semble donc qu'il ne soit pas nécessaire de chercher comment et si la jeune communauté almohade elle-même a pu sécréter un corps de doctrine spécifiquement consacré aux arts : ces idées imprégnaient déjà sans doute largement certains secteurs, qu'étéristes ou activistes, d'un champ religieux bruisant de projets de réforme (FIERRO, 2000b), et ce bien au-delà du cercle des premiers adeptes d'Ibn Tûmart.

L'art almohade en contexte

Une production artistique sous double influence, étatique et andalouse ?

Toutes proportions gardées, l'imposition du « décor large » dans les premières réalisations impériales almohades constitue une rupture visuelle et esthétique du même ordre (même si elle est moins spectaculaire) que celle marquant l'irruption de l'aniconisme dans les monuments du Proche-Orient umayyade au tournant du VIII^e siècle. Cette comparaison est valable au sens où, dans les deux cas, ces manifestations témoignent d'un choix radical opéré dans le répertoire ornemental à disposition. Cette sélection est drastique, et s'impose d'emblée. Elle marque, dans les deux cas, l'achèvement d'une phase préliminaire d'élaboration dont on ne sait rien. Cette comparaison entre décor almohade et iconographie umayyade trouve cependant sa limite dans la prise en compte du contexte historique et dans la rapidité avec laquelle les Almohades ont su, dès la prise de Marrakech, mobiliser ses ateliers pour réaliser des monuments à leur propre gloire. Il semble évident au vu de ce qui précède que les Almohades n'avaient, tout comme les Umayyades avant eux, que des idées fortes et générales sur la manière dont les choses devaient, sur le plan esthétique, changer par rapport à un ordre déchu qui faisait jusqu'alors autorité. Mais ils n'avaient, ni dans un cas ni dans l'autre, de dispositions pratiques particulières pour rendre manifestes ces idées, pour les incarner sur le plan de la création matérielle. À des moments différents de l'histoire de l'Islam, ces deux régimes visuels résulteraient donc en première analyse – on verra plus loin que les choses sont sans doute plus complexes encore – de l'interprétation d'une orientation de nature politico-religieuse et de sa traduction sur le plan artistique par les producteurs eux-mêmes.

Qui sont les producteurs en charge d'une mission si décisive ? Les chapitres d'ouvrages et de manuels qui sont consacrés à l'art almohade sont quasi unanimes à ce propos et replacent la réforme artistique almohade dans la perspective d'un mouvement univoque d'idées et de formes : même s'il est en rupture avec les réalisations almoravides qui le précèdent, l'art almohade n'en demeurerait pas moins dépendant de la grande tradition artistique d'al-Andalus, qui poursuit alors, sans solution de continuité, son implantation en terre maghrébine. À la barbarie de celle-ci s'oppose donc la « civilisation andalouse », tant vantée par l'historiographie dominante, de Terrasse à Marçais et jusqu'à Lucien Golvin, et dont les notions-clefs, de l'« art hispano-mauresque » des premiers à « l'art hispano-musulman » du dernier, se passent de commentaires. Ainsi, réagissant vigoureusement aux fioritures ornementales de l'art almoravide, vu lui aussi comme totalement importé d'al-Andalus, « les artistes andalous firent appel [au décor large] pour satisfaire à la fois le goût du faste du souverain almohade et son désir de rester, en apparence, fidèle aux préceptes religieux dont la fondation de son empire passait pour exprimer le triomphe » (TERRASSE, 1932, p. 272 ; voir aussi MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1957, p. 55). C'est une même idée que reprend, près d'un demi-siècle plus tard, Golvin, dans le quatrième tome de son *Essai sur l'architecture religieuse musulmane* : « Au Maroc, [...] les Masmûda ne [surent] apporter autre chose qu'une civilisation rurale apparemment assez fruste. Qu'ils le veuillent ou non, ils sont les héritiers des Almoravides ; comme eux, ils puiseront leur inspiration en Andalousie et ils emploieront sur place une main-d'œuvre parfaitement éduquée » (GOLVIN, 1979, vol. 4, p. 245). Bien entendu, cette vision des choses apparaît aujourd'hui particulièrement caricaturale. Dès la toute fin des années 1140, ce sont sans nul doute des ateliers de Marrakech qui travaillent successivement sur les chantiers de la Koutoubiya, puis de Tinmal. Et bien que très peu prolifiques sur la question, les sources textuelles montrent que les trajectoires des hommes de l'art sont parfois plus sinueuses qu'on a voulu le croire.

10. Vue partielle de l'arc monumental et des écoinçons de la façade extérieure de la porte des Oudaïas, époque almohade, dernier quart du XII^e siècle, Rabat.

Mettant en sourdine la nature prétendument hégémonique de l'art d'al-Andalus, l'historiographie récente a déplacé son attention sur les réminiscences architecturales du califat de Cordoue et leur instrumentalisation à des fins de légitimation politique par le pouvoir impérial almohade. Le poids d'al-Andalus se mesure ainsi désormais par la force des références symboliques que l'on peut déceler dans certains détails de l'ornementation almohade. Issus de monuments érigés du temps du califat umayyade de Cordoue, de nombreux chapiteaux andalous sont ainsi savamment disposés à des endroits-clefs des monuments almohades (CRESSIER, CANTERO SOSA, 1995). Surtout, Patrice Cressier s'est interrogé sur la raison d'être de la coquille qui timbre notamment les écoinçons à décor floral des façades des portes monumentales à Marrakech et à Rabat (fig. 10). Refusant de l'interpréter comme une simple occasion formelle faisant écho au motif principal de l'ornementation, à savoir le dispositif radiant de l'arc monumental qui encadre l'entrée, il voit dans le choix préférentiel de ce motif un emblème renvoyant au premier âge d'or d'al-Andalus (CRESSIER, 2005, p. 164-167). La conque joue en effet, dans le répertoire décoratif umayyade, un rôle majeur, en couvrant notamment la niche du mihrab de la grande mosquée de Cordoue. Elle participerait ainsi, dans les monuments almohades, à l'élaboration d'un discours symbolique sur le pouvoir califal et sur les liens unissant le temps de la préfiguration et celui de l'accomplissement. La force de la référence andalouse et de l'évocation de la gloire passée du califat de Cordoue, qui anticipe la splendeur du califat almohade, pose bien évidemment la question des conditions de la réception d'un tel message. Autrement dit, qui pouvait comprendre les symboles ainsi déployés ? À quel public étaient adressés ces signes visuels connotant le pouvoir universel ? Y avait-il des « initiés » auxquels un message plus ou moins caché aurait été destiné ? C'est alors dans

l'entourage du souverain, et peut-être principalement dans celui des *tolbas* et des *huffâz*, ces « Gardiens de la Révolution » almohade, qu'il conviendrait de les chercher. Mais force est de reconnaître que les informations manquent encore pour étayer cette hypothèse.

À la recherche d'un « habitus scolastique » almohade

Plus largement, l'exemple précédent illustre la tendance historiographique à vouloir doter la production artistique almohade d'une charge sémiotique particulière. L'art du nouvel empire berbère a en effet focalisé les interprétations, toutes fondées sur l'idée d'un sens associé aux formes décoratives, renvoyant bien évidemment, de manière beaucoup plus large, au débat sur la signification de l'ornementation non figurative dans les arts de l'Islam. *A contrario*, cette question du « tout-signifiant » n'est presque jamais évoquée à propos de l'art almoravide, alors même que l'on pourrait se demander si le décor végétal qui s'y déploie n'apparaît pas comme la dernière manifestation d'une symbolique héritée de l'Antiquité tardive (voire de plus loin encore, voir SAURON, 2000), mêlant référence paradisiaque et avènement d'un nouvel âge d'or, évocation de la prospérité et de l'abondance, et qui s'incarne avec une force particulière dans l'iconographie umayyade du califat de Cordoue. Dès le début de l'époque almohade, la rupture avec cette longue tradition ornementale paraît en tout cas pleinement consommée, et c'est le réseau géométrique et ses lignes stabilisatrices qui l'emportent désormais. Partant de l'idée que le nouvel art officiel est guidé par un système de pensée issu du mouvement de réforme radicale prôné par Ibn Tûmart et par une volonté impérieuse d'instrumentaliser le langage visuel à des fins de propagande, les auteurs du XX^e siècle y ont vu, de manière très consensuelle, l'expression concrète de la doctrine religieuse des vainqueurs. Il semble pourtant bien peu probable, comme on vient de le dire, que les princes almohades et leurs proches conseillers aient eu des idées aussi arrêtées sur les nouvelles formes ornementales à adopter. Aussi, recourir à l'explication d'une créativité artistique animée principalement par la commande princière, le tout sur fond de message religieux, paraît réducteur. Cette interprétation sous-estime gravement les ressources propres au monde des producteurs de biens symboliques au service du nouveau pouvoir impérial, en réduisant l'action artistique à la simple traduction, ou à une transposition passive, d'un programme idéologique en un répertoire de formes déterminées.

Une tentative d'analyse des « causes profondes » de l'art officiel almohade selon la méthode proposée par Panofsky pour expliquer l'essor de l'architecture gothique peut s'avérer utile pour reprendre le débat sur de nouvelles bases. On se souvient que l'historien de l'art allemand proposait de déceler, au-delà de l'apparente hétérogénéité de diverses formes d'expression symbolique (architecture, mode de pensée scolastique, écriture), les affinités structurales qui mettaient celles-ci en correspondance étroite. Clercs comme laïcs, lettrés comme architectes, tous partagent selon lui une « pensée scolastique », qui agit comme une « force formatrice d'habitudes » ; l'*habitus* dont Bourdieu fera l'un des concepts-clefs de sa sociologie (PANOFSKY, 1967, p. 83-84 ; BOURDIEU, 1967, p. 151-152 ; BOURDIEU, 1980, p. 88-89). Dans cette perspective, il faudrait se demander si le « décor large » d'époque almohade ne pourrait pas être vu lui aussi comme le produit de l'équivalent islamique de cet « habitus scolastique », dépassant le domaine du religieux et du politique pour embrasser l'ensemble du champ de la production culturelle et intellectuelle d'alors. Imprégné de l'esprit du temps – activisme et remise en cause des cadres de l'autorité politique et religieuse, renouveau de l'ascétisme et essor du mysticisme, messianisme ambiant et inquiétude devant la pression militaire exercée par les chrétiens en Méditerranée –, le mode opératoire cognitif qui construit le rapport au monde des artistes et le régime visuel qui en est issu montre

en effet des qualités – clarté de l'expression, rationalité, rigueur de la composition, sens de l'équilibre et lisibilité, hiérarchie des formes et des motifs constitutifs – qui ne lui sont ni propres ni exclusives. La rationalité, la capacité à l'abstraction, la logique d'exposition, l'esprit de systématique et de catégorisation sont ainsi les maîtres-mots de la remarquable floraison intellectuelle du temps (FIERRO, 2014). La rigueur de l'analyse concerne autant les structures langagières que l'argumentation juridique et religieuse. On a ainsi souligné à l'envi la place des « exigences de la raison » dans les écrits théologiques attribués à Ibn Tûmart (URVOY, 1990, p. 157, 171) et celle de l'« intellection » (*'aql*) dans la formalisation de questions abstraites ou logiques (CORNELL, 1987, p. 91-92 ; FLETCHER, 1991). Avant tout interprétée par la philosophie européenne comme un surgeon de la pensée d'Aristote, on oublie trop souvent combien l'œuvre d'Ibn Rushd/Averroès (m. 1198) a été marquée elle aussi par la rationalité de l'almoihadisme (URVOY, 1998 ; FIERRO, 1999). Il en va de même du philosophe et médecin Ibn Tufayl, qui pose les bases de la réflexion sur les conditions de production de la pensée humaine, ici aussi sous l'influence de la raison, dans son conte philosophique *Hayy b. Yaqzân* (URVOY, 1996, p. 22-23). Dominique Urvoy propose même de voir une extension de cet esprit de systématique et de « la rationalité intrinsèque de l'expérience quotidienne » dans d'autres genres littéraires contemporains, par exemple dans les ouvrages de cuisine (URVOY, 1996, p. 25-26 ; GHOUIRGATE, 2014, p. 151-181). Dans un autre registre enfin, l'exigence d'une codification formelle est désormais au cœur de l'évolution des pratiques épistolaires de la chancellerie impériale (BURESI, ELALAOUI, 2013, p. 119-120). En s'intéressant aux schèmes et aux normes du « système de dispositions » de tous les producteurs de biens symboliques de l'époque, et en restituant les homologues qui existent entre la culture des élites lettrées et la pratique artistique, cette lecture structurale permet d'éviter les thèses mécanistes, qui voient dans le « décor large » almohade le simple produit d'une réforme religieuse ou d'une commande de type impérial, configuration dans laquelle l'art ne serait que la résultante d'un rapport de domination univoque. Selon cette hypothèse, les artistes trouveraient quant à eux en l'almoihadisme et en son mécénat officiel de grande ampleur et particulièrement exigeant une puissante source de légitimité pour développer ces dispositions rationalistes et ces nouveaux modèles d'action, en mettant désormais au cœur de leurs compositions des structures géométriques auparavant reléguées à la marge.

Pour en finir avec le continuisme et l'isolat artistique

Culminant de manière hégémonique à la fin du XII^e siècle sur les faces des minarets de Hassân à Rabat et de la Qasba de Marrakech, cette place croissante de la géométrie dans les arts visuels de l'Occident musulman médiéval n'a jamais été abordée que sous l'angle des transferts artistiques – les fameuses « influences » de la théorie attributionniste –, et encore ne l'a-t-elle été que de manière extrêmement partielle, à propos de deux questions : la genèse du décor géométrique et la circulation des motifs, des ateliers almoravides aux monuments almohades. Sur ce dernier sujet, les observations, connues de longue date, ont essentiellement nourri un débat sur le degré de continuité entre les deux périodes artistiques, envisageant la question sous l'angle privilégié de la transmission (MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1952, p. 89). Au Maghreb extrême, l'examen des ultimes réalisations d'époque almoravide a ainsi permis de souligner l'existence, à la marge, de ces procédés décoratifs, et ce dès avant la révolution almohade. La Qubba de Marrakech, et plus encore la mosquée de la Qarawiyyîn, montrent ainsi que les artistes, dès les années 1120-1130, pouvaient avoir recours, ponctuellement et de manière très secondaire, à des réseaux géométriques. Pareillement, l'usage des *muqarnas* pour couvrir les voûtes et les coupes est déjà parfaitement maîtrisé dans les années 1130.

11. Mosquée de Tinmal, élévation du mihrab et du mur de fond, avec projection des schémas de construction géométrique (source : EWERT, 2005).

12. Mosquée de Tinmal, coupole du mihrab, plan (en bas) et section (en haut), avec projection des schémas de construction géométrique (source : EWERT, 2005).

Les entrecroisements d'arcs connaissent quant à eux une complexification qui les conduit, quelques décennies plus tard, à ces réseaux losangés si caractéristiques de l'art almohade. Mais cette posture continuiste, encore aujourd'hui partagée par nombre de chercheurs, ne fait pas grand sens au regard de l'incorporation profonde, dans le champ des producteurs, d'une nouvelle rationalité pratique qui informe à son tour leur *praxis* artistique. Si l'on prend en compte le fait que l'habitus semble changer brusquement au milieu du XII^e siècle, c'est bien la rupture qui l'emporte alors : celle correspondant à une révolution formelle, produit de nouvelles structures qui imposent à tous un ordre symbolique réactualisé.

Tout en mettant en avant une fois de plus le rôle majeur des pôles artistiques d'al-Andalus et du Maghreb oriental, Marçais et Terrasse avaient d'autre part déjà pressenti la force d'une autre référence, proche-orientale cette fois, dans l'affirmation du décor géométrique (MARÇAIS, 1926, p. 418 ; TERRASSE, 1932, p. 277). Curieusement, on a peu tenté depuis d'explorer cette piste prometteuse ; ainsi la remarquable étude menée par Christian Ewert et Jens-Peter Wisshak sur le système de construction géométrique de la mosquée de Tinmal (**fig. 11 et 12**) maintient-elle encore son objet dans une situation d'isolat artistique, où les exemples les plus probants semblent – une fois de plus – venir de Cordoue (EWERT, WISSHAK, 1985). Or, on ne peut apprécier à leur juste valeur les développements formels qui surviennent à cette époque dans l'Occident musulman si on les coupe des dynamiques contemporaines à l'œuvre dans le reste du monde islamique. Car ce qui frappe justement, pour qui embrasse la production artistique à l'échelle de ce vaste monde durant les XI^e et XII^e siècles, c'est l'ubiquité du recours à la géométrie pratique (NECIPOGLU, 1995, p. 97-101 ; TABBAA, 2001, p. 73-102). La nouvelle place prise par les tracés régulateurs dans les procédés de construction est en effet flagrante, où que l'on porte le regard. Non que le recours aux principes de la géométrie

apparaisse là encore comme complètement nouveau : les compositions décoratives végétales des siècles précédents usaient déjà de méthodes de construction s'appuyant sur des systèmes de symétrie et d'homologie structurale. Mais les développements nouveaux de ce type de décor sont sans précédent. L'ornementation bidimensionnelle s'incarne alors soit dans des réseaux composés d'étoiles et/ou de polygones, soit, en s'alliant avec le végétal dont elle subordonne désormais très strictement le mouvement, dans une forme hybride : l'« arabesque ». Les parties hautes des édifices sont quant à elles gagnées par un revêtement tridimensionnel, celui des *muqarnas* (TABBAA, 2001, p. 103-124). Le « décor large » almohade participe donc d'un mouvement beaucoup plus ample, à l'échelle du monde islamique, qui redéfinit les principes mêmes de l'ornementation non figurative en terre d'Islam. D'autres recherches plus poussées devraient permettre, par cette nécessaire recontextualisation, d'en mesurer l'originalité à l'aune de processus similaires⁷.

Une révolution symbolique à l'œuvre

Au milieu du XII^e siècle, l'avènement du « décor large » dans les arts du Maghreb extrême apparaît bien comme une *révolution symbolique*, au sens que donne Bourdieu à ce concept (BOURDIEU, 2013). À une ornementation almoravide fondée sur l'usage d'un décor végétal couvrant, auréolé d'un long compagnonnage multiséculaire sur les chantiers officiels, se substitue désormais une toute autre conception du décor, géométrique et abstrait, qui mène à une esthétique almohade épurée. Contrairement aux théories largement formulées dans les années 1920 et 1930 et curieusement toujours d'actualité, ni l'impétuosité du dogme almohade, ni le sens de la grandeur impériale des premiers califes, ni *a fortiori* le dynamisme de la tradition artistique andalouse, ne peuvent expliquer, à eux seuls et séparément, la force des transformations à l'œuvre, ainsi qu'on a toujours tenté de le faire. Ces éléments partiels sont nettement insuffisants pour appréhender le phénomène dans toute sa complexité et les profonds changements qui affectent alors de nombreux aspects de la société, dont l'art officiel n'est qu'un élément parmi d'autres. L'article montre qu'il convient de reconsidérer le rôle du prétendu vandalisme révolutionnaire que l'on place à l'origine de la commande princière almohade. Il propose également de reconnaître dans l'affinité structurale existant entre des manifestations artistiques empreintes de rigueur formelle, d'abstraction et de rationalité, et une production intellectuelle contemporaine marquée par de semblables exigences, l'écho d'une « force formatrice d'habitudes » semblable à l'« habitus scolastique » défini par Panofsky pour éclairer les débuts de l'architecture gothique. Il suggère enfin d'analyser l'art almohade dans un cadre plus large, celui des dynamiques artistiques interrégionales, qui permet de voir que le phénomène est alors sans doute général, et qu'il touche, au-delà de l'orbe du pouvoir impérial almohade et du cadre géopolitique de l'Occident musulman, l'ensemble du monde islamique médiéval.

Notes

1. Par souci de commodité de lecture, les translittérations de l'arabe ont été très largement simplifiées dans l'article.
2. À l'exception de celles citées dans les textes traduits de l'arabe, toutes les dates seront données selon le calendrier grégorien, sans référence au calendrier de l'hégire.
3. Ibn Abî Zar', 1972, p. 61-62, sauf mention expresse, toutes les traductions sont miennes.
4. Le format de l'article ne permet de donner ici que quelques pistes de réflexion, qui seront poursuivies sous la forme d'autres contributions.
5. Par souci de simplification, on emploiera ici l'adjectif « andalou/se » en référence à al-Andalus, la péninsule Ibérique sous domination musulmane.
6. Je réserve à un autre article l'importante question de l'organisation logistique des chantiers, des ateliers et de la maîtrise d'œuvre.
7. Je garde les développements concernant ce point pour un autre article, à paraître.

Bibliographie

Sources

- AL-IDRÎSÎ, 1983 : Al-Idrîsî, *Nuzhat al-mus-tâq*, dans *Le Maghrib au 12^e siècle de l'hégire [sic]*, Muhammad Hadj-Sadok (éd. arabe et trad. fra.), Paris, 1983.
- AL-TURTÛSHÎ, 1990 : Al-Turtûshî, *Kitâb al-Hawâdith wa-l-bida'*, Abdelmajid Turki (éd. arabe), Beyrouth, 1990.
- AL-TURTÛSHÎ, 1993 : Al-Turtûshî, *Kitâb al-Hawâdith wa-l-bida'* (« *El Libro de las novedades y las innovaciones* »), Maribel Fierro (trad. esp. et étude), Madrid, 1993.
- IBN ABÎ ZAR', 1972 : Ibn Abî Zar', *Rawd al-qirtâs*, 'Abd al-Wahhâb Ben Mansour (éd. arabe), Rabat, 1972.

Études

- ADDAS, 2007 : Claude Addas, « Waraqa b. Nawfal », dans Mohammad Ali Amir Moezzi (dir.), *Dictionnaire du Coran*, Paris, 2007, p. 929-932.
- BASSET, TERRASSE, 1932 : Henri Basset, Henri Terrasse, *Sanctuaires et fortifications almohades*, Paris, 1932 (rééd. Paris, 2001).
- BLOOM, 1998 : Jonathan Bloom, « The Minbar from the Kutubiyya Mosque », dans Jonathan Bloom et al. (dir.), *The Minbar from the Kutubiyya Mosque*, New York/Madrid/Rabat, 1998, p. 3-29.
- BOURDIEU, 1967 : Pierre Bourdieu, « Postface » dans Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 133-167.
- BOURDIEU, 1980 : Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, 1980.
- BOURDIEU, 2013 : Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, 2013.
- BOUROUIBA, 1976 : Rachid Bourouiba, *Abdelmoumene*, Alger, 1976.
- BURESI, ELALAOUI, 2013 : Pascal Buresi, Hicham Elalaoui, *Gouverner l'Empire. La nomination des fonctionnaires provinciaux dans l'Empire almohade*, Madrid, 2013.
- CAILLÉ, 1954 : Jacques Caillé, *La mosquée de Hassan à Rabat*, 2 vol., Paris, 1954.
- CORNELL, 1987 : Vincent Cornell, « Understanding is the Mother of Ability: Responsibility and Action in the Doctrine of Ibn Tûmart », dans *Studia Islamica*, n° 66, 1987, p. 71-103.
- CRESSIER, CANTERO SOSA, 1995 : Patrice Cressier, Magdalena Cantero Sosa, « Diffusion et remploi des chapiteaux omeyyades après la chute du califat de Cordoue. Politique architecturale et architecture politique », dans Pol Trousset (dir.), *L'Afrique*

- du Nord antique et médiévale. Productions et exportations africaines. Actualités archéologiques*, actes du colloque (Pau, VI^e colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord, 1993), Paris, 1995, p. 159-187.
- CRESSIER, 2005 : Patrice Cressier, « Les portes monumentales urbaines almohades : symboles et fonctions », dans CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005, vol. 1, p. 149-187.
- CRESSIER, 2014 : Patrice Cressier, « A proposito de la arquitectura almohade. Un visión desde el sur del Estrecho », dans Patrice Cressier, Vicente Salvatierra, *Las Navas de Tolosa, 1212-2012. Miradas cruzadas*, Jaén, 2014, p. 421-444.
- CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005 : Patrice Cressier, Maribel Fierro, Luis Molina (dir.), *Los Almohades: Problemas y perspectivas*, 2 vol., Madrid, 2005.
- DEVERDUN, 1959 : Gaston Deverdun, *Marrakech, des origines à 1912*, 2 vol., Rabat, 1959.
- DEVERDUN, BEN ABDESLEM GHIATI, 1954 : Gaston Deverdun, Mhammed ben Abdeslem Ghiati, « Deux *tahbis* almohades (milieu du XIII^e siècle) », dans *Hespéris*, 1954, p. 411-423.
- *Documents inédits...*, 1928 : *Documents inédits d'histoire almohade. Fragments manuscrits du « Legajo » 1919 du fonds arabe de l'Escorial*, Évariste Lévi-Provençal (éd., trad. fra. et introduction), Paris, 1928.
- DOUTTÉ, 1902 : Edmond Doutté, « Mission au Maroc. Recherches d'archéologie musulmane et portugaise », dans *Journal Asiatique*, n° XIX, 1902, p. 153-166.
- DOUTTÉ, 1914 : Edmond Doutté, *En tribu*, Paris, 1914.
- ETTAHIRI, FILI, VAN STAËVEL, (2013) 2014 : Ahmed S. Ettahiri, Abdallah Fili, Jean-Pierre Van Staëvel, « Nouvelles recherches archéologiques sur les origines de l'Empire almohade au Maroc : les fouilles d'Igîlîz », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, II (avril-juin 2013), 2014, p. 1053-1086.
- EWERT, WISSHAK, 1981 : Christian Ewert, Jens-Peter Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee*, 1. Vorstufen, Mainz am Rhein, 1981.
- EWERT, WISSHAK, 1985 : Christian Ewert, Jens-Peter Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee*, 2. Die Moschee von Tinnal (Marokko), Mainz am Rhein, 1985.
- EWERT, 2005 : Christian Ewert, « El registro ornamental almohade y su relevancia », dans CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005, vol. 1, p. 223-247.

- GHOUIRGATE, 2014 : Mehdi Ghouirgate, *L'Ordre almohade (1120-1269). Une nouvelle lecture anthropologique*, Toulouse, 2014.
- FIERRO, 1999 : Maribel Fierro, « The Legal Policies of the Almohads and Ibn Rushd's *Bidāyat al-mujtahid* », dans *Journal of Islamic Studies*, n° 10, 1999, p. 226-248.
- FIERRO, 2000a : Maribel Fierro, « Revolución y tradición : algunos aspectos del mundo del saber en al-Andalus durante las épocas almorávide y almohade », dans María Luisa Ávila, Maribel Fierro (dir.), *Estudios onomástico-biográficos de al-Andalus, X. Biografías almohades II*, Madrid, 2000, p. 131-165.
- FIERRO, 2000b : Maribel Fierro, « Spiritual Alienation and Political Activism: The *Ghurabā'* in al-Andalus During the Sixth/Twelfth Century », dans *Arabica*, n° XLVII, 2000, p. 230-260.
- FIERRO, 2014 : Maribel Fierro, « La revolución almohade », dans Patrice Cressier, Vicente Salvatierra, *Las Navas de Tolosa, 1212-2012. Miradas cruzadas*, Jaén, 2014, p. 129-138.
- FLETCHER, 1991 : Madeleine Fletcher, « The Almohad Tawhīd: Theology which Relies on Logic », dans *Numen*, n° 38, 1991, p. 110-127.
- GOLVIN, 1979 : Lucien Golvin, *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, 4. *L'art hispano-musulman*, Paris, 1979.
- GOLDZIHNER, 1887 : Ignaz Goldziher, « Materialien zur Kenntniss der Almohadenbewegung in Nordafrika », dans *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, n° XLI, 1887, p. 30-141.
- JIMÉNEZ, 2007 : Alfonso Jiménez Martín, « Notas sobre la mezquita mayor de la Sevilla almohade », dans *Artigrama*, n° 22, 2007, p. 131-153.
- KABLY, 2011 : Mohamed Kably (dir.), *Histoire du Maroc. Réactualisation et synthèse*, Rabat, 2011.
- KHIYARA, 2015 : Youssef Khiyara, « La mosquée dynastique de Tinmel. Note pour une réévaluation chronologique », dans Aomar Akerraz, Ahmed Saleh Ettahiri et Mohamed Kbiri Alaoui (dir.), *Hommage à Joudia Hassar-Benslimane*, 2 vol., Rabat, 2015, vol. 2, p. 411-414.
- MARÇAIS, 1926 : Georges Marçais, *Manuel d'art musulman. L'architecture. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile, I. du IX^e au XII^e siècle*, Paris, 1926.
- *Le Maroc médiéval...*, 2014-2015 : *Le Maroc médiéval. Un empire de l'Afrique à l'Espagne*, Yannick Lintz, Claire Détery, Bulle Tuil Leonetti (dir.), cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 2014-2015 ; Rabat, Musée Mohammed VI, 2015), Paris, 2014.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, 2005 : Maria Antonia Martínez Núñez, « Ideología y epigrafía almohades », dans CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005, vol. 1, p. 5-52.
- MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1952 : Jacques Meunié, Henri Terrasse, Gaston Deverdun, *Recherches archéologiques à Marrakech*, Paris, 1952.
- MEUNIE, TERRASSE, DEVERDUN, 1957 : Jacques Meunié, Henri Terrasse, Gaston Deverdun, *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech*, Paris, 1957.
- NAVARRO PALAZÓN, JIMÉNEZ CASTILLO, 2005 : Julio Navarro Palazón, Pedro Jiménez Castillo, « La yesería en época almohade », dans CRESSIER, FIERRO, MOLINA, 2005, vol. 1, p. 249-303.
- NECIPOGLU, 1995 : Gülrü Necipoglu, *The Topkapi Scroll. Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, Santa Monica, 1995.
- PANOFKY, (1951) 1967 : Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique (1951)*, Pierre Bourdieu (trad. fra. et post-face), Paris, 1967.
- SAURON, 2000 : Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, 2000.
- SAUVAGET, 1943 : Jean Sauvaget, « Sur le minbar de la Kutubiya de Marrakech », dans *Hespéris*, n° XXXVI, 1949, p. 313-319.
- TABBAA, 2001 : Yasser Tabbaa, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Londres/New York, 2001.
- TERRASSE, 1932 : Henri Terrasse, *L'art hispano-mauresque, des origines au XIII^e siècle*, Paris, 1932.
- TERRASSE, 1968 : Henri Terrasse, *La mosquée al-Qaraouiyyin à Fès*, Paris, 1968.
- URVOY, 1990 : Dominique Urvoy, *Pensées d'al-Andalus. La vie intellectuelle à Cordoue et Séville au temps des Empires berbères (fin XI^e siècle - début XIII^e siècle)*, Paris/Toulouse, 1990.
- URVOY, 1996 : Dominique Urvoy, « La rationalité du quotidien : une tradition andalouse ? (à propos des premières expériences de Hayy) », dans *Études maghrébines*, n° 3-4 (1996), p. 20-29.
- URVOY, 1998 : Dominique Urvoy, *Averroès. Les ambitions d'un intellectuel musulman*, Paris, 1998.