

"SOME LANDMARKS IN THE DEVELOPMENT OF BADĪ' IN ARABIC LITERARY STUDIES"

by

MUHAMMAD KHALAFALLAH

BADĪ' is an Arabic adjectival noun which denotes originating or creating. In its active sense it means "creator" or "originator", hence its use as an Attribute of God. In the passive sense it means "discovered" or "invented": and from this it came to be applied as a name for the innovations of the 'Abbāsid poets in literary figures, and later, for that branch of rhetorical science which dealt with the beautification of literary style.

The present paper tries to follow that development in three stages :

1. Some 'Abbāsid poets of the 2/8 century, like Bashshār, Muslim ibn al-Walīd, and al-'Attābi tended to depart in certain respects from the established ways of the classics, especially in the use of poetical artifices, such as metaphors and similes, on a scale unprecedented in pre-Islamic poetry. Hence arose among some 'Abbāsid critical circles the idea that this art was a BADĪ', an innovation or a new creation, and the word began to be used in that wide undefined sense in the critical writings of the 3/9 century. It occurred in more than one place in al-Jāhiz' writings, and in one of these the author quotes a line of poetry containing a figurative expression and says: "and this is what rawis call BADĪ'."

2. But the first author to attempt a treatment of BADĪ' as a literary art and to define what he took to be its principal categories was the Caliph poet ibn al-Mu'tazz (247—296: 861—908). In a book entitled 'kitāb al-BADĪ', ibn al-Mu'tazz tried to show, by quoting

1. Al-Jāhiz "Al-Bayan wa-l-Tabyīn" part 1 p. 51, and part 4 pp. 55—56 new ed. Cairo 1948.

copious examples from the Qur'ān, the Traditions, speech of the Bedouins, and poetry of the early classics, that what the moderns called BADĪ' was not a creation of Bashshār and his contemporaries. These merely extended the already known use of figurative art in their poetry until it became widely familiar and was given the name of BADĪ'; then came the poet Abū-Tammam [d. 231/850] who showed fondness for the art and used it extravagantly with varying results.

Ibn al-Mu'tazz treats of BADĪ' in five principal categories: metaphor, alliteration, antithesis, conformity of ends with beginnings, and order of discourse. Having explained these and quoted illustrative examples of good and bad in each, he points out that BADĪ' is a name applied to poetical artifices known to poets and critics. But the scholars of language and ancient poetry do not know the name nor its meaning. He then asserts that no body before him had treated the art of BADĪ', nor anticipated him in his work, which he completed in the year 247 A. H. He was however aware that the artifices of BADĪ' could be reduced to less, or extended to more than the above five categories. For this reason, and to increase the instructive value of his book, he went on to add twelve more artifices of speech embellishment.

Qudamā [275 — 337 A. H.], the author of probably the first Arabic book bearing the title "Naqd al-Shi'r", i.e. criticism of poetry, dealt in his book with twenty qualities of poetical art including some of Ibn al-Mu'tazz' categories, without mentioning the technical term BADĪ'.

A century later, another critical writer, Abū-Hijal al-Askari [d. 395/1004], carried the development of BADĪ' a step further by augmenting the number of its categories to thirty six, making use of the seventeen of Ibn al-Mu'tazz. In his book "al-Simā'atayn", i.e. the two arts of prose and poetry, perhaps the first systematic book on the whole field of Arabic literary criticism, al-Askari devoted a long section to the explanation of al-BADĪ', and the enumeration of its kinds and categories.

Al-Rummani [296 — 386], a Mu'tazelite rhetorician considers BALAGHA or eloquence as one of seven directions in which Qur'ānic ḥijāz can be grasped, and without mentioning BADĪ' includes some of the figures of speech as categories of BALAGHA. But the Sunnite

al-Baqqilānī [d. 403 A. H.] in his "I'jāz al-Qur'ān" devotes a long chapter to the BADI of speech, maintaining that BADI could help to appreciate, but could not sufficiently explain I'jāz. Ibn Rashīq [390 — 463] the author of "al-'Omda in the Excellencies and Requirements of Poetry", exhibits in his book more than sixty categories under the heading : The Invented and the BADI.¹

3. The turning point, however, in the history of Arabic Rhetoric in general, and of BADI in particular as a separate rhetorical science, came at the hands of al-Sakkāki [555 — 626 — 1160 — 1228] who, in his book "Miftāh al-'Olūm, built up a logical system for the classification of the instrumental sciences of literature, making use, in the rhetorical section, of the solid foundations laid down earlier by 'Abd el-Qāhir al-Jurjāni [d. 471/1078]. From al-Sakkāki's age down to the present, books on Arabic rhetorics have revolved round shortened texts of his book and long detailed commentaries on those texts. Notable among the epitomisers and the commentators of al-Miftāh were : al-Khaṭīb al-Qazwīnī [666 — 739 — 1267 — 1338], and al-Taṣfūzānī [722 — 793 — 1322 — 1390]. This period was characterised in its literary productions by ingenuity in ornamentation and by love for BADI-art. Some poets of the period delighted in using all kinds of figures of speech in one and the same poem. Such poems, called Badiyya, were composed by Saḥī al-Dīn al-Hillī and others. In that period the sciences of Arabic rhetoric were clearly and rigidly delineated. Thus aspects of literary structure became the domain of the science of Ma'ānī, i.e. Notions, while such figures as metaphor and simile, having to do with literary signification were relegated to the science of Bayān i.e. Exposition. The artifices of speech ornamentation and embellishment remained the instruments and categories of BADI. This division remained unaltered until the present times when literary criticism brought in a new approach and tried to reform Arabic rhetoric in the light of modern artistic literary conceptions.

1. Ibn Khaldun, points out that Ibn Rashīq's 'Omda had a great influence in the Muslim West in North Africa and Spain, where Badii ornaments were highly appreciated and practiced. [Muqaddima, p. 550, new ed. Cairo].

BIBLIOGRAPHY

Al-'Askari, Abu Hilal	:	"Al-Sināt al-ayn"	Istanbul
Al-Baḡillāni, Abū Bakr	:	"Ijāz al-Qur'ān"	Cairo
Al-Jāḥiẓ, Abū 'Othmān	:	"Al-Bayān wa-l-Tahyīn"	Cairo
Al-Jurjānī, 'Abū al-Qāḥir	:	"Asrār al-Balaghā"	Cairo
Al-Maraghī, A. M.	:	"Tarīkh 'Olūm al-Balaghā"	Cairo
Al-Qazwīnī, Al-Khatīb	:	"Talkhīs al-Mufrāh"	Calcutta
		"Al-Idārah"	Constantinople
			Cairo
Al-Sakkākī, Abū Ya'qūb	:	"Mufrāh al-'Olūm"	Cairo
Al-Taftāzānī, Sa'ed al-Dīn	:	"Al-Sharḥ al-Kubrī"	Constantinople
		"Al-Sharḥ al-Saghir"	Cairo
			Calcutta
Ibn al-Mu'tazz, 'Abd-Allah	:	"Kitāb al-Badī'"	London
			Cairo
Ibn Khaldūn, 'Abd al-Halīm	:	"Muqaddimah"	Paris
			Beirut
			Cairo
Ibn Rashīq, Al-Hasan	:	"Al-'Omda"	Cairo
Quḍamah, Abū Ja'far	:	"Naql al-Shay'"	Constantinople
			Cairo

في هذا الرمانى المعترى [٢٩٦ - ٣٨٦] والباقلانى السى [توفى ٤٠٣].
 وفي القرن الخامس ارتفع عدد أنواع البديع على يد ابن رشيق القيروانى
 [٣٩٠ - ٤٦٣] في كتابه "العمدة" إلى ستين نوعا.
 وظل الاصطلاح في هذه المرحلة واسعا في مدلوله وفي الأنواع الفنية
 التي تندرج تحته.

الثالثة : مرحلة تقسيم علوم البلاغة وتحديد مياديبها :

بدأت هذه المرحلة بعد الفاهر الجرجاني [توفى ٤٧١] الذي وضع
 في كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" أساس فلسفة ذوقية
 في نظم الكلام وبلاغته. ثم جاء السكاكي [٥٥٥ - ٦٢٦ = ١١٦٠ - ١٢٢٨]
 فرتب العلوم التي تعتبر آلات وأدوات للأدب ، في كتاب أتممه
 "مفتاح العلوم" ، وفي أقسم البلاغى منه سار بفكرة عبد القاهر إلى تيجتها
 المنطقية ، تقسم البلاغة علوما ثلاثة : المعاني والبيان والبديع ، وحدد
 بحوثها ، وأصبح التأليف البلاغى منذ عصره يدور حول تلخيص المفاتيح
 وشروحه . واشهر من مؤلى هذه المرحلة الخطيب الخزويني
 [٦٦٦ - ٧٣٩ = ١٢٦٧ - ١٣٣٨] والسعد التفتازاني
 [٧٢٢ - ٧٩٣ = ١٣٢٢ - ١٣٩٠] . وأصبح طابع الأدب فيها الزراعة
 في استخدام الفنون البلاغية . وأولع بعض شعرائها - كصفي الدين الحلي -
 بمشدد أنواع البديع في قصائد عرفت بالبديعيات . وفي هذه المرحلة
 تميزت علوم البلاغة بعضها من بعض وتحددت مياديبها : فاختص
 علم المعاني بنواحي تركيب الكلام : من ذكر وحذف وتقديم
 وتأخير الخ ؛ واستقل علم البيان بنواحي الدلالات وطرق التعبير
 من مجاز واستعارة الخ ؛ أما محسنات الكلام من جناس وطباق الخ
 فقد انفرد بها علم البديع . وظل هذا شأن تلك العلوم إلى أن جاء العصر
 الحاضر بتجديده الأدبي ودراساته النقدية فعالج بحث الذوق في الفن والجمال
 في الأدب على أسس ومناهج جديدة .

محمد خلف الله امجد

خلاصة باللغة العربية

بعض المعالم الرئيسية في تطور " البديع " في الدراسات الأدبية العربية

هذه دراسة قصيرة لنشأة البديع وتطوره في البلاغة العربية ، وأهم العلماء الذين ألفوا فيه . وهي تلخص ذلك في ثلاث مراحل :

الأولى : المرحلة التي استعملت فيها كلمة " البديع " استعمالا واسعا غير محدد ، لتدل على ما استحدثه بعض شعراء القرن الثاني الهجري - كبشار ومسلم بن الوليد والعتابي - في أسلوب الشعر العربي ، إذ أكثروا من الاستعارات والتشبيهات وما إليها من فنون الصياغة ، ورأى معاصروهم من رواة الشعر في ذلك فنا مستحدثا فسموه " البديع " وهي كلمة وصفية تدل في أصل معناها على الخلق والابتكار . وبذلك بدأت الكلمة حياتها في الاستعمال النقدي ، ووجدت طريقها إلى كتب البيان عند الجاحظ وأضرابه .

الثانية : مرحلة التأليف في البديع وفي صناعة الأدب ونقده . وأول من عبّد طريقها ابن المعتز [٢٤٧ - ٢٩٦ = ٨٦١ - ٩٠٨] الذي ألف أول كتاب يحمل اسم البديع ، أورد فيه سبعة عشر نوعا من أنواع ذلك الفن ، وحاول أن يبرهن على أنه أقدم من بشار ومعاصريه . وتلاه قدامة بن جعفر [٢٧٥ - ٣٣٧] في كتابه نقد الشعر ، فشرح عشرين بابا من أبواب الفن الشعري ، مدخلا فيها بعض أقسام ابن المعتز ، دون أن يذكر اصطلاح " البديع " . ثم جاء أبو هلال العسكري [توفي ٣٩٠ - ١٠٠٤] فعقد في كتابه " الصناعتين " قسما مطولا " للبديع والمخترع " موصلا عدد أنواعه إلى ستة وثلاثين . وفي المرحلة ذاتها تناول مؤلفو إيجاز القرآن في كتبهم نواحي البديع . ومن أشهرهم

UNE FRISE COPTE EN BOIS SCULPTÉ

(Quelques remarques sur l'iconographie Chrétienne)

Par

HILDE ZALOSZER

La frise sculptée en bois (Fig. 1) a été retrouvée, il y a quelque temps au Caire, où j'ai eu l'occasion de l'étudier, pour disparaître, peu de temps après sans laisser de traces (elle se trouverait, dit-on, à New York).

La longueur de la frise est de 2m. 27; elle se compose de quatre morceaux de 58, 58, 57 et 54 cm respectivement. La hauteur est de 41 cm. Le décor se compose d'un rinceau dans lequel sont insérés des animaux, et d'un motif médiane : une croix entre deux rideaux. Les traces de couleurs sont nettement visibles, à tel point que sa gamme coloristique originale peut facilement être reconstruite. Le rinceau, de même que les grappes de raisin, montre des traces d'une couleur rouge, sur un fond bleu, tandis que les rideaux semblent avoir été blancs. L'état de conservation est exceptionnellement bon. C'est une pièce particulièrement belle, très bien conservée et plutôt rare dans son genre. Il s'agit probablement d'un linteau de porte.

Le rinceau qui décore notre linteau est assez commun à l'époque copte, il est l'ornement de prédilection des linteaux des fenêtres et des portes, des frises en général. Nous en connaissons plusieurs variantes: rinceaux dans lesquels sont insérés des animaux, rinceaux sans animaux et avec des entrelacs. D'autre part, le rinceau lui-même peut être formé d'une plante naturalistique facile à identifier. Ou bien d'un dessin plus abstrait aux feuilles spiraloides ou encore à feuilles pointues et triangulaires que Strzygowski appelle *Kreislaupenranke*. Toutes ces formes énumérées ont été soigneusement classées par Strzygowski dans son catalogue.¹

1. Strzygowski, *Koptische Kunst*, catalogue général du Musée du Caire, Vienne, 1904

Malgré sa longueur, notre linteau n'est pas complet. Le rinceau qui le décore se termine d'un manière trop abrupte aux deux bouts et du côté droit on voit apparaître une tête d'animal : or, il est entièrement opposé à l'esprit du décor copte de mutiler une forme d'une manière si brutale. Son principe est, au contraire, de faire coïncider le cadre et le cadré, c'est-à-dire d'équilibrer les deux éléments de sorte que l'un n'entrave pas l'autre. Tous les monuments coptes que nous connaissons, autant dans la sculpture en bois que dans celle en pierre, montrent que l'artiste, souvent même l'artisan, s'est toujours efforcé à composer leur décor de manière à ce que tous les motifs, tels que : l'animal, la plante ou la fleur, apparaissent dans leur entité et ne soient jamais tranchés par le cadre. S'il arrivait à l'artiste de se tromper de dimension et que la surface qu'il avait à sa disposition s'avérait trop restreinte, il rapetissait le motif, mais représentait la figure entière, contrairement au décorateur de l'époque arabe qui coupait les motifs par le cadre ou plutôt leur imposait un cadre sans rapport avec le cadré. Dans le décor copte, cadre et remplissage se respectent mutuellement.

La composition générale de notre linteau est telle qu'on la trouve généralement sur les pièces similaires : frises, linteaux, etc. Un motif central qui est presque toujours un symbole religieux, en occurrence une croix triomphale, se trouve flanqué de deux paons. La croix peut être remplacée par l'arbre de vie, le monogramme du Christ ou un entrelacs. Mais ce qui est pourtant nouveau et plutôt rare dans notre monument, c'est que le motif central est séparé des rinceaux latéraux par deux colonnes, auxquelles sont accrochés des rideaux (fig.2). Ces rideaux sont fixés à leur bord supérieur en quatre endroits et, malgré le travail maladroit et quelque peu sommaire, on reconnaît nettement qu'ils sont drapés et retenus derrière les colonnes. Comme sur une scène, la croix, dans sa couronne triomphale et avec ses rubans flottants, apparaît entre les rideaux ouverts. A partir des deux colonnes, le rinceau floral se déroule selon un rythme égal et symétrique : il sort d'une fleur de lotus au bas du bord extérieur de la colonne, monte en une courbe ascendante, et descend pour se terminer par une dernière courbe (fig.3). Il s'agit probablement d'un rinceau de lotus, car malgré la maladresse évidente, l'artiste est arrivé à lui conférer un certain naturalisme, moins par la fidélité et la précision de détails que par la ductibilité et le parcours vivant de la tige qui semble comme remplie de sève. Les fleurs, dans les triangles supérieurs du rinceau, sont vues d'en haut, celles en bas des colonnes, de côté. Les boules rondes, réunies par groupes de trois, représentent probablement les fruits du lotus.

Chaque nouvelle courbe du rinceau, convexe ou concave, sort d'une sorte de bourgeon. Remarquons aussi que notre rinceau est légèrement aplati par les deux bords horizontaux, contrairement aux rinceaux que nous trouvons communément et qui sont formés par une ligne sinusoïdale presque parfaite. (J'ai eu déjà l'occasion de signaler, dans une autre étude, le parallélisme que présente le rinceau hindou, aplati, interrompu, lui aussi, aux points névralgiques par des bourgeons).¹

Au moyen d'une branche qui sort du même bourgeon mais dans un sens opposé, le rinceau forme, dans chaque montée et dans chaque descente une sorte de médaillon ovale dans lequel est inséré un animal. Il y a en tout dans les six médaillons ainsi constitués six animaux, trois de chaque côté, disposés en principe de la même manière. Un fauve - à gauche, un lion, reconnaissable à sa crinière; à droite, une panthère ou une lionne, prête à sauter, la gueule ouverte, flanqués de deux animaux paisiblement assis: à gauche, un bouc reconnaissable à ses cornes recourbées et un cerf avec ses bois; à droite, un lièvre (probablement) et un mouton. Comme le rinceau lui-même, les animaux eux aussi, sont traités assez rudimentairement, mais leurs mouvements aussi bien que leurs attitudes caractéristiques sont bien observés et bien rendus. En plus, ils s'inscrivent dans une composition particulièrement heureuse, dans l'espace limité du médaillon. Une seule fois le sculpteur semble avoir fait une erreur: dans le médaillon médian du côté gauche seule la moitié du lion a trouvé à se placer. Répétons encore une fois que le rinceau, malgré son exécution sommaire (surtout les feuilles et en dépit d'une sculpture plate, possède une sorte de qualité charmante et vivante.

La manière dont les animaux sont insérés dans le rinceau ne correspond à aucune composition spatiale réelle, mais la sculpture qui se détache du fond sombre, suggère un clair-obscur tout aussi décoratif qu'irrational. N'oublions pas que, dans son état original, le rinceau, rose sur son fond bleu, devait avoir le caractère gai des sculptures paysannes.

Le motif central du linteau est traité dans un style légèrement différent de celui des deux branches latérales. Les deux paons, des deux côtés de la croix, sont disposés dans une stricte symétrie: aux

1. Hilde Zalusker, Quelques considérations sur les rapports entre l'art copte et les Indes, *Le Caire*, 1947

endroits où rinceau, colonne et queue du paon se rencontrent, on voit une superposition, dans l'espace, de ces trois éléments. Le tout est maladroitement résolu et ne concorde pas avec le traitement spatial du reste du linteau ni avec la disposition plane des animaux dans le rinceau.

Comme nous l'avons dit plus haut, Strzygowski avait déjà examiné et groupé morphologiquement les différentes formes du rinceau qui orne les monuments coptes; notre monument ne se distingue pas, quant à son rinceau, des autres monuments de ce genre. Le problème qui reste encore ouvert et qui n'a pas encore été traité d'une manière approfondie, est celui de sa signification iconographique. Drioton s'en est occupé le premier, posant la question, à savoir si ce rinceau, à l'époque copte, avait une valeur uniquement décorative, ou bien si celle-ci était doublée d'une signification symbolique.¹

Il nous semble de plus en plus que ce que nous appelons décor et qui ne signifie autre chose qu'embellissement, est une notion esthétique relativement récente et avait, par conséquent, au moment de sa création, une autre fonction et une signification différente. Ce qui est pour nous uniquement plaisir esthétique et délectation, était, pour les contemporains de l'artiste, un message clairement lisible. Ainsi, ce qui est dans l'Écriture Sainte, parabole ou métaphore, n'était, au temps de sa création, qu'une image concrète de la langue. De même on pourrait affirmer que le rinceau avec les animaux n'est pas un décor, un signifiant vidé de son signifié. Le groupe formé par le fauve accompagné de deux animaux paisibles n'est guère accidentel, il est, au contraire, l'illustration d'un contenu sensible et qui se serait introduit dans l'iconographie chrétienne de cette époque non pas comme décor, mais comme *sujet*. Nous retrouvons ce groupe: fauves et animaux paisibles, sur nombre de monuments. Une pièce particulièrement belle se trouve au Musée de Brooklyn.² Et si notre linteau autorise peut-être l'affirmation qu'il s'agit là uniquement d'une ornementation, d'un simple décor, les derniers doutes disparaissent devant le monument de Brooklyn. Le catalogue le décrit comme: "lion attacking gazelle". Pourtant, à y regarder de près, l'attitude de deux animaux n'a rien d'hostile. Il est vrai que le lion a la gueule ouverte, mais il se tient tranquillement sur ses quatre pattes, tandis que la gazelle tourne la tête, lève sa patte

1. E.Drioton, Les sculptures coptes du Nilomètre de Rodah, Le Caire 1942

2. Late Egyptian art and coptic art, Brooklyn Museum, 1943, Pl. 21

de devant dans un geste quasi-amical. Au-dessus de ces deux bêtes nous remarquons deux motifs qui, malgré la rudesse et la maladresse de l'exécution, sont reconnaissables comme grappes de raisin. Il nous paraît hors de doute que ce relief illustre la prophétie messianique d'Esaié : "et les loups habiteront avec l'agneau, et la panthère se couchera avec le chevreau, le veau, le bœuf seront ensemble". Les grappes y symbolisent évidemment le Messie; ainsi ce qui aujourd'hui nous paraît une parabole durcie et émoussée, était, aux premiers siècles de l'ère chrétienne un langage vivant et direct.

La plupart de compositions dites ornementales que nous trouvons dans les églises paléo-chrétiennes, byzantines ou coptes, ne sont, selon nous, que très rarement purement décoratives et c'est à peine que nous pouvons parler à leur propos de symboles, tant il semble évident qu'il s'agit là du langage direct et des transpositions figuratives d'expériences vécues.

Dans cet ordre d'idées, le motif central : la croix triomphale entre les rideaux et les deux paons, semble également être bien plus qu'un symbole. Il s'agit d'une représentation en même temps très complexe et clairement déterminée. La croix triomphale entre deux paons, ou bien la croix sous un arc de triomphe, est l'illustration, la représentation directe d'un événement historique important, dont l'actualité évidente lors de sa création préoccupait toute la Chrétienté. C'est le triomphe de la croix et du message du Christ, affirmé par l'Edit de Milan (313) et la redécouverte à sa suite, de la vraie croix, par l'Impératrice Héléne, lors de son pèlerinage en Terre Sainte entrepris en 326. Aussi le motif, si fréquent dans les mosaïques byzantines-Santa Pudenziana à Ravenne, comme un des plus beaux exemples, — de la croix couverte de pierres précieuses, répétons-le encore une fois, n'est pas le simple symbole, mais la représentation de la croix triomphale.

Tous les motifs que nous venons d'énumérer : rinceaux, animaux, croix triomphales, sont des thèmes fréquents de l'art chrétien, aussi bien dans l'Empire romain occidental qu'oriental. Il en va tout autrement des deux rideaux drappés et fixés à la colonne. Autant nous les trouvons souvent sur des documents paléo-chrétiens et byzantins, autant ils font défaut dans l'art copte. (Ils nous ont paru si exceptionnels et si inattendus sur ce linteau copte, qu'au prime abord il nous semblait qu'il devait s'agir d'un faux). Pourtant l'examen approfondi a démontré

l'authenticité de la pièce et la seule explication de l'emploi de ce motif dans un monument copte serait que le sculpteur a copié un monument de provenance étrangère, probablement byzantine. Cela n'était pas rare à l'époque, des monuments venus de Ravenne se trouvaient sur place, comme le prouve le beau chapiteau qui se trouve aujourd'hui au Musée gréco-romain d'Alexandrie. J'ai pu montrer ailleurs¹. La transposition d'une composition ornementale d'un sarcophage de Ravenne sur un relief actuellement au Musée copte du Caire.

C'est probablement de cette manière que le rideau est entré dans l'iconographie copte, ou plutôt sur quelques monuments isolés, extrêmement rares en Egypte. Dans son catalogue copte Strzygowski reproduit un seul exemple: un petit coffre en bois où le rideau figure à l'intérieur d'une arcade. Cependant en dehors de l'art chrétien de l'Egypte, le rideau entre architrave ou arcade est très fréquent. Pour ne nommer que quelques monuments représentatifs, mentionnons le coffret d'ivoire de Brescia², le diptyque avec le portrait d'une impératrice au Bargello de Florence³. Mais l'exemple le plus connu est certainement la mosaïque de San Vitale à Ravenne, où, dans une solennelle procession, l'impératrice Théodora, portant une relique, s'approche du Sanctuaire, une servante écarte le rideau pour la faire entrer.

Ce motif de rideau que nous trouvons si souvent sur les monuments chrétiens, n'est pas non plus un motif secondaire d'une valeur purement ornementale. Le rideau est un élément ayant une signification précise que les croyants de ce temps comprenaient clairement. Remonter à la source du voile et du rideau cachant ou découvrant un mystère dépasserait le cadre de notre étude. Nous avons essayé de signaler son rapport avec les mystères païens dans une étude antérieure. Mais il semble qu'à l'époque chrétienne la valeur religieuse du rideau n'avait pas encore entièrement disparu. Ainsi dans le rite oriental, l'autel est voilé au moment de la transsubstantiation. Grégoire de Nazianz, de même que St. Jean Chrysostome mentionnent des rideaux qui cachent l'autel aux yeux des fidèles. "A peine vois-tu que les rideaux se ferment, imagine-toi que le ciel s'ouvre et que les anges descendent". Dans la liturgie de St.

1. H. Zalusker, *Le. Une collection de pierres sculptées au Musée Copte du Caire*, Caire, 1948.

2. Hayford Peirce and Royall Tyler, *L'art Byzantin*, pl. 73.

3. Hayford Peirce *Id.* pl. 27, 125, 169 etc.

Jacques nous trouvons un autre passage : "Puisque nous avons été trouvés dignes d'entrer dans ton sanctuaire, de passer derrière le rideau pour voir le Saint des Saints, nous nous jetons à genoux devant Toi pour implorer Ta bonté" ¹. Nous voyons qu'aux premiers temps chrétiens le Saint des Saints est voilé par un rideau et que l'écartement de ces rideaux signifie la révélation". Mais ce que nous ne pouvons que suggérer c'est que l'arc auquel les rideaux sont fixés est sensé tenir lieu de l'arc de triomphe. Encore faudrait-il connaître exactement l'origine et le sens même de l'arc de triomphe, tel que nous le concevons aujourd'hui. Ce problème attend encore sa réponse.

Quant à la croix représentée entre les rideaux sur notre monument, c'est une croix dont les quatre bras ornés d'une nervure médiane sont de longueur presque égale, celui d'en bas légèrement plus long que les autres. Dans chacun de quatre angles formés par les bras de la croix se trouve une sorte de petite boule. Le motif de ces quatre boules accompagne si souvent la croix qu'on se demande s'il s'agit là aussi uniquement de motifs ornementaux, dont la fonction serait de remplir l'espace vide dans une sorte de "horror vacui". La réponse nous est donnée par un monument qui se trouve au Brooklyn Museum, ² où ces quatre boules ne sont pas disposées dans les quatre angles de la croix, mais sur la croix même. Ces quatre boules représentent donc sans aucun doute les clous de la crucifixion. Au cours de son développement, ce motif perd sa signification précise, devient décoratif et peut pour cette raison changer de place, apparaître même en dehors de la croix et quelquefois en dehors de la couronne triomphale. Un bel exemple qui montre comment une figuration, ne serait-ce qu'un détail, en perdant son contenu, se vide et devient un motif purement décoratif.

Il ne nous reste que la question de chronologie de notre frise, une des questions les plus épineuse non seulement pour ce monument, mais pour tout l'art copte. Le premier et le plus sérieux essai de chronologie à l'intérieur de l'art copte a été entrepris par Ernst Kitzinger ³. Cette étude consciencieuse distingue, après une analys

1. Cité d'après: Alfred Stange. *Das frühchristliche Kirchengebäude*, Cologne, 1950, page 107.

2. Alfred Stange. *I.c.*

3. *Late Egyptian Art and Coptic art*, *I.c.* pl. 37

4. Ernst Kitzinger. *Notes on early coptic sculpture*. *Archeologia or miscellaneous tracts*, Oxford 1938

très poussée, deux styles dans l'art copte, que Kitzinger appelle; le style "mou" et le style "dur". Toujours selon Kitzinger, le style dit "mou" précéderait le style "dur". Malgré la valeur évidente de cette étude menée avec beaucoup de discernement, nous hésitons à accepter la chronologie proposée par Kitzinger. La raison se trouve dans l'essence et dans le problème même de l'art copte. D'abord, une quantité d'influences étrangères se rencontre sur le sol de l'Egypte dans ces premiers siècles chrétiens, où l'effondrement de l'Empire et la fin de la civilisation classique libèrent les forces autochtones du pays et du "hinterland". Ainsi le style "mou" me paraît plutôt être le résultat d'une influence hindoue accrue.

D'autre part, une chronologie globale de l'art copte nous semble difficile à établir, car un développement de l'art copte existe à peine. Art populaire, il est comme tel anhistorique et en quelque sorte statique. Dans ce chaos géographique et historique de ces premiers siècles de notre ère on peut observer que chacune des branches d'art suit son propre chemin, tributaire plus ou moins d'une tradition pré-copte et continuant sa vie dans des ateliers et des écoles différents. Ainsi les tissus coptes ont leur propre style et développement, la peinture, en particulier celle des portraits (Fayum et autres), le sien. Le style copte apparaît dans une pureté relative dans la sculpture d'architecture, pour la simple raison qu'aucune tradition préétablie n'existait pas, et que des modèles étrangers étaient assez difficiles à transporter. N'empêche que même dans ce domaine nous avons pu prouver des influences d'origine syrienne et hindoue. Les Grandes Migrations - on a la tendance à l'oublier - ont certainement aussi touché l'Egypte.

Notre linteau, seul monument de ce genre exécuté en bois, que je connaisse, est un exemple caractéristique d'un style copte pur, même si dans sa composition iconographique des éléments et des motifs étrangers semblent avoir été utilisés. Ce qui nous paraît caractériser avant tout le style copte c'est une vitalité due au volume charnu de ses formes, à la ductibilité vivante, pleine de sève dans ces grosses tiges et feuilles, évidente malgré une schématisation indiscutable des détails. Comparés à des monuments paléo-chrétiens en dehors de l'Egypte par exemple, à ceux de Byzance, de la Syrie et de l'Asie Mineure, les monuments coptes, tout en étant en quelque sorte plus primitifs, plus maladroits, possèdent comme par paradoxe, et peut être précisément à cause de cette crudité, une plus grande vitalité.

Il faudrait souligner ici, pour terminer, que l'analyse de notre monument fait apparaître un problème qui, dépassant les cadres de l'art copte, relève d'une problématique plus générale, celle de l'ornement et du décor en soi. Nous avons pu montrer que la composition "décorative" du linteau postule une signification iconographique où chaque élément possède un sens univoque et précis. La question se pose à savoir jusqu'à quel point toute la décoration architecturale, ou tout ce que nous appelons décoration de ces premiers siècles n'est que décoration et embellissement, qu'une sorte d'enlure que l'on peut ajouter ou enlever, sans que la valeur intrinsèque du monument en souffre. Ne devrait-on pas réviser plutôt notre concept d'ornement ou de décor, élaboré au cours du XIX^e siècle ? Ne projetons-nous pas des catégories esthétiques d'un siècle qui a créé le "bric à brac", et pour lequel l'art tout entier n'était qu'ornement ou délectation, sur des époques qui sentaient et pensaient très probablement à l'aide de catégories différentes, et pour lesquelles le décor, dans le sens que nous lui donnons, était inexistant.