

## LES CATÉGORIES DE L'ART ISLAMIQUE

---

Selon un consensus général, l'expression «arts de l'Islam» ou «arts islamiques» embrasse tous les arts des peuples musulmans, qu'il s'agisse d'art religieux ou non, alors que l'expression analogue «arts du Christianisme» soulève immédiatement la question: dans quelle mesure et selon quels critères l'art des peuples occidentaux, traditionnellement rattachés au Christianisme, peut-il être désigné par ce terme? L'art de la Renaissance, par exemple, qui emprunte ses formes à l'antiquité païenne, est-il encore de l'art «chrétien» au même titre que l'art byzantin, roman et gothique, pour la simple raison que certains de ses thèmes sont puisés dans la Bible? Et si l'on fait valoir que l'art de la Renaissance, pour hellénisant qu'il soit, est malgré tout marqué par l'hérédité chrétienne, où sont alors les limites au-delà desquelles cette hérédité n'est plus assez déterminante pour justifier le terme d'«art chrétien»? Remarquons d'ailleurs qu'il y a toujours eu dans le monde chrétien – et même dans ses phases de plus grande ferveur religieuse – une place pour des manifestations artistiques profanes, donc religieusement indifférentes mais existant néanmoins de droit, selon la maxime qu'il faut «donner à Dieu ce qui est à Dieu et à César ce qui est à César».

Dans le monde de l'Islam, cette division de la vie en un domaine religieux et un domaine profane n'existe pas; le Coran est la fois loi spirituelle et loi sociale. Nous parlons d'un monde islamique encore intact, non brisé par des interférences européennes, du monde qui, précisément, a produit les œuvres d'art que nous admirons. Dans ce cadre, le Coran, «Livre de Dieu», et la coutume du Prophète, la *sunnah*, règlent non seulement le culte et le droit commun mais également tous les actes fondamentaux et récurrents de la vie, comme la manière de saluer, de se laver, de se comporter à table. C'est dire que l'Islam représente un ordre total, qui englobe tous les plans de l'existence humaine, le corps aussi bien que l'âme, et qui décide tout naturellement de la place qu'occupera chaque art et du rôle qu'il jouera dans l'économie à la fois physique et spirituelle du *dār el-islām*, la «maison de l'Islam». En fait, c'est en se conformant à une certaine hiérarchie des valeurs que les arts sont intégrés dans l'Islam, qu'ils deviennent de l'«art islamique», quelle que soit la provenance de leurs éléments.

L'ignorance de cette hiérarchie est à la base de tous les malentendus qui existent au sujet de l'art de l'Islam. L'observateur européen non averti – et nous entendons

ici par européen tout représentant d'une certaine culture occidentale – juge spontanément du niveau artistique d'un peuple en y appliquant l'échelle des valeurs telle qu'on la conçoit habituellement en milieu européen. Pour lui, la mesure de l'art c'est le rôle qu'y joue la représentation plus ou moins primitive ou différenciée de la nature; c'est l'image de l'être humain, surtout, qui est à ses yeux la pierre de touche. Or, dans l'ordre islamique, l'art figuratif n'occupe pas le premier mais le dernier rang de l'échelle; il est exclu du domaine liturgique, c'est-à-dire qu'il est exclu du domaine central de la civilisation islamique et n'est toléré qu'à la périphérie de celle-ci, à condition de ne pas représenter un personnage sacré susceptible d'être l'objet d'un culte ni d'avoir la prétention d'«imiter l'œuvre du Créateur». Ainsi, le champ d'action concédé à l'art figuratif est singulièrement étroit; étant retranché du culte, il ne participe pas directement à la vie spirituelle de l'Islam; en même temps, il ne lui est permis de reproduire la nature qu'en la transformant en une imagerie féerique visiblement irréaliste. Certes, il y a des exceptions à cette règle, et la miniature persane en est une; mais ces exceptions ne changent pas l'ordre dans son ensemble; preuve en est le fait qu'il n'existe pas une mosquée ornée d'images.

Toute une dimension de l'art – la plus importante et la plus vitale pour l'art chrétien et occidental – est donc pour ainsi dire inexistante en Islam. N'est-ce pas là une grave déficience? Nous verrons que cet apparent manque est en réalité la condition du déploiement d'autres dimensions et d'autres possibilités artistiques.

Dans les sanctuaires, l'absence d'images crée un vide comparable au silence, à un silence qui n'est pas de l'inertie mais un état de présence non partagée. C'est ce qu'exprime la limpidité des formes de l'architecture. D'une manière générale, l'absence de l'image anthropomorphe avec ses concomitances inévitablement subjectives dégage le caractère objectif et impersonnel de l'art islamique, caractère qui se manifeste surtout dans l'architecture et dans l'ornement à formes abstraites. Tous les deux, l'architecture et l'ornement, relèvent d'une géométrie qualitative qui exclut a priori toute improvisation individualiste mais qui n'a rien de stérile: il y a dans cette géométrie d'ascendance pythagoricienne une harmonie musicale et comme un souvenir du chant des sphères célestes. Il est significatif – soit dit en passant – que les quelques grands architectes musulmans dont on a conservé le nom sont pour la plupart des mathématiciens et des astronomes en même temps que des poètes ou des musiciens. Le musulman n'est pas fasciné par le drame d'une vocation artistique individuelle; son âme vibre à l'idée de l'unité et de l'immensité divines qui se reflètent dans l'ordre cosmique et jusque dans l'œuvre que la main de l'homme façonne, non pas selon sa fantaisie mais conformément à la nature de l'objet, par la mise à jour des lois et des qualités qui sont inhérentes à ce dernier.

Mais revenons à la question de l'ordre hiérarchique des arts. En un certain sens, l'art le plus central, en islam, c'est l'architecture, car elle sert à édifier des sanctuaires, et parce que toute une série d'autres arts se rattachent à elle. Mais il y a un art qui est encore plus noble, et c'est l'art d'écrire, la calligraphie, qui doit son excellence au fait qu'elle peut transmettre le Coran, considéré comme parole divine directement révélée en langue arabe. Sous ce rapport, en tant que trace visible du Verbe divin, la calligraphie arabe est fonctionnellement analogue à la peinture d'icônes dans l'Eglise d'Orient. Les extrêmes se rejoignent...

Du point de vue musulman, la calligraphie arabe est irremplaçable, parce que le Coran a été révélé en langue arabe et que sa nature implicitement divine se manifeste jusque dans sa forme sonore, que l'écriture arabe reproduit aussi fidèlement que possible. De ce même point de vue, un Coran traduit en une autre langue n'est plus réellement le Coran, contrairement à ce qui a eu lieu pour les Évangiles, qui ont été traduits en plusieurs langues liturgiques. C'est qu'ils n'ont pas la forme d'un discours divin mais celle d'un récit en quelque sorte historique. Pour cette raison, leur contenu a pu être traduit en images, ce qui serait absurde dans le cas du Coran, où c'est le mot-à-mot du texte avec son symbolisme phonétique qui compte.

L'on comprendra dès lors pourquoi l'écriture arabe est partout présente dans le monde de l'Islam, quelle que soit la langue maternelle de tel ou tel peuple musulman. Partout le Coran est cité en arabe et, de même que la vie quotidienne d'un musulman est parsemée de formules coraniques, son ambiance – la mosquée, la maison, le lieu de travail – est ornée d'inscriptions dont le texte est le plus souvent puisé dans le livre sacré. Tout musulman, pour peu qu'il soit instruit, se familiarise plus ou moins avec l'écriture arabe, et cette expérience réveille en lui une sensibilité pour le jeu de lignes abstraites, un jeu à la fois géométrique et rythmique. Etudier la calligraphie arabe avec la riche gamme de ses divers styles, c'est sentir battre le pouls même de l'art musulman.

Si la calligraphie est l'art à la fois le plus noble et le plus répandu dans le monde de l'Islam, l'architecture elle, n'y occupe pas moins une place centrale, dominant tout un ensemble de disciplines artistiques, dont certaines comme la maçonnerie, la charpenterie, la sculpture sur pierre et sur plâtre, la mosaïque en pièces de céramique découpées, le lambrissage en plaques de faïence et le vitrail n'existent qu'en fonction de l'architecture, tandis que d'autres comme la sculpture et la peinture sur bois ne s'y rattachent qu'occasionnellement.

La calligraphie même, qui est un art en soi indépendant, se relie à l'architecture sous forme d'inscriptions monumentales. Tantôt ses traits fluides contrastent avec les formes statiques de l'architecture, tantôt elle épouse ces dernières; elle se compose alors de carrés et de rectangles émaillés ou même tout simplement de briques en saillie sur le fond du mur.

Du point de vue européen, tous ces arts subordonnés à l'architecture ne sont que des «arts décoratifs», donc des arts de second ordre et de créativité restreinte. Dans le monde de l'Islam, ils occupent le rang réservé ailleurs aux arts figuratifs, dont ils compensent en quelque sorte l'absence, tout en ayant une fonction très différente: ils transforment la matière brute en lui conférant un état plus noble et quasi spirituel, fait de régularité cristalline et de vibrations de lumière.

Cet art est «objectif» non seulement parce qu'il se fonde sur une véritable science, mais également du fait qu'il ne crée jamais des illusions: une pierre sera toujours une pierre et ne produira jamais l'impression d'un corps vivant. Il est vrai que le décor monumental comporte parfois, et notamment dans l'art seldjoukide, des éléments zoomorphes; mais ils sont réduits à des formes d'emblèmes fortement stylisés. Quant à l'arabesque à formes végétales, elle se développe, nous ne dirons pas selon sa fantaisie mais selon sa propre logique ornementale, indépendante de tout modèle botanique. Dans l'art ottoman et dans l'art moghol, elle se rapproche quelquefois de la nature mais n'en reste pas moins fidèle, par son dessin plat et sa continuité rythmique, aux lois d'un ornement à deux dimensions.

Au sens large du terme, l'arabesque comporte également l'ornement à formes purement géométriques, comme les rosaces d'entrelacs, développées à partir d'une division régulière du cercle et tissées d'éléments rectilignes. L'arabesque à formes végétales peut d'ailleurs se combiner avec l'arabesque à formes purement géométriques, et c'est alors le mariage d'un rythme mélodieux avec un état cristallin. Enfin, tous les genres de décor peuvent se combiner avec l'écriture.

L'ornement s'ajoute à l'architecture proprement dite comme un riche tissu revêtant les parois intérieures de l'édifice et, plus rarement, aussi son extérieur. Dépouillée de ce revêtement, l'architecture se réduit le plus souvent à des formes simples et statiques comme le cube et l'hémisphère d'une coupole.

\*

Il y a dans toute l'architecture islamique, et plus particulièrement dans celle des mosquées, comme une fluctuation entre un aspect de sobriété, ou de simplicité,

qui rappelle les origines de l'Islam, et un aspect de richesse *ad majorem dei gloriam*. Toutes les diverses formes de la mosquée – elles diffèrent nettement selon les milieux ethniques – remontent à un seul prototype, qui demeure toujours sous-jacent et qui n'a jamais été oublié, de sorte qu'il est possible à tout moment de l'histoire de revenir vers lui ou vers un stade de développement plus proche de lui. Ce prototype n'est autre que la cour domestique du Prophète à Médine, cour qui servait aux fidèles pour l'accomplissement de leurs prières en commun. C'était une enceinte rectangulaire dont une partie, située du côté de la Mecque, était transformée en un abri fait d'un toit de branchages soutenu par des troncs de palmier en guise de piliers. A l'instar de ce modèle, les mosquées primitives sont toujours faites d'un oratoire «à péristyle», c'est-à-dire d'une salle à toit horizontal sur piliers et ouverte sur la cour, laquelle prolonge l'espace liturgique: lorsque les fidèles sont trop nombreux pour trouver tous leur place dans la salle, une partie d'entre eux prie dans la cour. La direction de la Mecque – ou plus exactement de la Kaaba, le sanctuaire dont l'origine est attribuée à Abraham et qui, pour l'Islam, symbolise le centre spirituel du monde – est indiquée par une niche, le *mihrāb*, enchâssée dans le mur de front. C'est devant cette niche, qui deviendra l'objet préféré de l'art sacré, que se place l'*imām* pour diriger les prières en commun.

Dans une seconde phase d'évolution, la partie non couverte de l'enceinte, la cour (*sahn*), est entourée de portiques ou galeries. Au lieu de simples piliers droits soutenant les poutres du toit, on utilise des arcades sur colonnes ou piliers. Leurs rangs se disposent perpendiculairement à l'axe liturgique qui relie le *mihrāb* à la cour. Ils forment ainsi comme une nef médiane, qui est extérieurement marquée par un toit surélevé ou par une ou plusieurs coupes qui la couronnent. Au milieu de la cour se trouve généralement une fontaine où les fidèles peuvent faire leurs ablutions rituelles avant d'accomplir leurs actes de dévotion. Si nous mentionnons enfin le minaret, d'où le muezzin appelle à la prière, nous aurons énuméré les éléments désormais constants de l'architecture de la mosquée.

La variation de ce modèle est due à la diversité des méthodes de construction qui, à leur tour, correspondent à l'ambiance naturelle et à l'héritage culturel des différents peuples musulmans.

En Syrie, pays qui devint le centre culturel du premier empire musulman, on construisait des mosquées en pierre avec des toits soutenus par des poutres de bois, et cette méthode a trouvé sa continuation directe dans les pays du Maghreb: Tunisie, Algérie, Maroc et Espagne. En Iran et en Iraq, par contre, le matériau de construction était presque exclusivement la brique, ce qui obligeait à remplacer le toit horizontal en bois par une série de voûtes appuyées sur des groupes de

piliers. Par là-même on conférait à chaque compartiment de l'espace une certaine autonomie, laquelle n'est d'ailleurs pas contraire à la fonction d'une mosquée puisque celle-ci sert à la fois au culte en commun et aux dévotions individuelles.

On arrive ainsi, par voie de conséquence, au type de la mosquée persane, dont le plan rappelle toujours le modèle traditionnel avec son oratoire ouvert sur la cour entourée de portiques, mais dont l'élévation, marquée par le profil de hauts portails à niche (*iwān*), de voûtes et de coupoles, diffère beaucoup d'une mosquée maghrébine.

La mosquée persane, et surtout la mosquée persane de fondation chiite, est moins un lieu de rassemblement pour la prière en commun qu'un sanctuaire composé d'une suite d'espaces de plus en plus intérieurs et sacrés: par la «haute porte», souvent flanquée de minarets, on accède à la cour entourée d'arcades et, à travers elle, à une seconde porte triomphale, qui s'ouvre sur une niche de prière, elle-même abritée par une salle à dôme.

Dans l'architecture musulmane de l'Inde, le modèle persan se précise en ce sens que la façade de l'oratoire sur la cour devient en quelque sorte une amplification du *mihṛāb*, le lieu de la prière en commun étant pratiquement la cour elle-même.

Dans un tout autre sens se développa la mosquée turque – ottomane – à coupole. Elle était d'abord une forme de mosquée «à péristyle» dont le toit horizontal était remplacé par une série de coupoles, chacune supportée par quatre piliers, ce qui obligeait à diviser le plan en un certain nombre de carrés réguliers. Dès lors, le passage de cet assemblage de coupoles à une coupole unique reposant sur une base carrée devait s'imposer. Cette synthèse fut réalisée d'abord sur une échelle modeste et sous la forme la plus simple, puis sur une échelle beaucoup plus vaste qui posait de sérieux problèmes statiques; ils furent résolus en adaptant la méthode employée par l'architecte byzantin de la Hagia Sophia: une grande coupole centrale est contrebutée par des demi-coupoles disposées de manière à faciliter la transition entre l'hémisphère du dôme et le cube de son soubassement. Grâce à cette solution constructive, les mosquées ottomanes réalisent une parfaite unité de l'espace intérieur. Celui-ci, il est vrai, est retranché de la cour, mais c'est là une disposition qui se justifie par la rudesse du climat anatolien.

\*

Quels sont les objets que l'on trouve dans une mosquée? Nous avons déjà fait remarquer que la niche de prière, le *mihṛāb*, porte particulièrement la marque de l'art sacré. Ses parois sont souvent lambrissées ou revêtues de mosaïques, et son

encadrement comporte presque toujours des inscriptions coraniques. A côté du *mihṛāb* on trouve, dans les grandes mosquées destinées au culte du vendredi, la chaire à prêcher, le *minbar*, qui a la forme d'un trône à marches et qui est ordinairement exécuté en bois, de sorte qu'on peut le déplacer. Ses hautes parois sont généralement ornées de sculptures ou de marqueterie. Le *minbar* fait partie de ce qu'on pourrait appeler le mobilier liturgique, qui comprend également le pupitre servant à la lecture du Coran, les lampes suspendues au plafond – elles sont souvent faites en métal ajouré ou en verre à décor émaillé – et, finalement, les nattes ou les tapis qui recouvrent le sol et qui ne sont pas de la moindre importance, car dans leurs prières les fidèles se prosternent le front contre le sol, et ils s'accroupissent par terre pour méditer et se reposer.

Les arts qui produisent le mobilier liturgique sont par là-même reliés au domaine du sacré, tout en étant par ailleurs engagés dans la fabrication d'objets utilitaires; or il y a peu d' «arts mineurs» qui ne contribuent pas, d'une manière ou d'une autre, à l'élaboration des sanctuaires.

L'expression «arts mineurs», qui désigne habituellement les métiers manuels servant à la fabrication des objets d'utilité courante, comporte d'ailleurs un diminutif quelque peu injuste, car une simple coupe à boire peut être une œuvre d'art de grande qualité. C'est le cas notamment des objets destinés à l'entourage de quelque souverain; ils ont généralement été façonnés par les meilleurs artisans de leur temps. Mais la perfection n'est pas nécessairement fonction de la richesse des matières employées, tout au contraire. Réaliser la qualité artistique la plus haute par les moyens les plus simples et en utilisant, le cas échéant, les matières les plus humbles: tel est l'idéal de perfection qu'enseignaient les maîtres-artisans dans les guildes ou corporations musulmanes. Cet idéal découle d'ailleurs de l'Islam même: «Dieu a prescrit la perfection en toute chose», selon une parole du Prophète; il confère un sens spirituel non seulement au travail de l'artiste, qui transforme en quelque sorte de la matière vile en or, mais également aux actes et aux gestes de celui qui utilise l'objet issu de ce travail: boire dans une coupe dont la forme ennoblit l'humble argile dont elle est faite, c'est savourer à la fois l'éphémérité et la bonté de l'existence. Tout acte nécessaire participe à la dignité de l'homme et à sa qualité de créature mortelle, ce que les ustensiles doivent exprimer à leur manière. Conformément à cela, il existe peu de choses, dans la cité traditionnelle de l'Islam, qui aient été créées pour durer longtemps; mais il n'y en a aucune qui ne soit douée de quelque beauté.

Puisque la civilisation islamique a pour fondement un livre sacré, le Coran, il n'est pas étonnant que l'art du livre y soit particulièrement développé. Nous avons déjà mentionné le rôle de tout premier rang que joue la calligraphie dans l'art de l'Islam. Dans le présent contexte, il nous reste à mentionner l'art de la reliure, qui atteint souvent une haute qualité, ainsi que l'art de l'enluminure, normalement de caractère ornemental. Or, sur ce plan, il se produit un phénomène à première vue étrange: l'introduction, dans l'art musulman, de la peinture figurative sous forme de miniatures illustrant, non pas le Coran mais quelque texte scientifique ou poétique. Il y a une affinité entre l'écriture et la miniature au langage essentiellement linéaire: la peinture de miniatures ne comporte pas de perspective ni d'ombres modelant les corps; c'est-à-dire qu'elle ne cherche pas à donner l'illusion de l'espace à trois dimensions. Il est significatif, d'ailleurs, que tous les miniaturistes dont on connaît l'histoire ont été avant tout des calligraphes.

Il ne faut pas oublier que l'art de la miniature se situe, non seulement en dehors du domaine liturgique mais également en dehors du domaine social; son œuvre est cachée entre les feuillets d'un livre, tout comme des histoires étranges, inquiétantes ou mystérieuses peuvent être cachées en lui.

\*

On compte couramment l'art du tissage parmi les «arts mineurs» de l'Islam, mais on oublie souvent l'art du vêtement, qui joue cependant un rôle presque aussi important que celui de l'architecture; cette comparaison n'est pas arbitraire, car si l'architecture façonne l'ambiance vitale de l'homme, l'art du vêtement façonne en quelque sorte l'homme lui-même: il n'y a rien qui influence le comportement de la plupart des hommes autant que le costume qu'ils portent. Le vêtement traditionnel des pays d'Islam se distingue par sa sobriété et sa dignité; il combine souvent une simplicité monacale avec une majesté royale. Nous parlons du costume masculin, qui a beaucoup plus d'uniformité que le costume féminin. Ce n'est pas du romantisme si le spectacle d'une population en costume musulman évoque chez l'Européen des associations d'idées à réminiscences bibliques, car l'idéal que ce costume exprime est effectivement comme un prolongement du monde des patriarches et des prophètes.

\*



Tous les arts que nous venons de mentionner ont pour cadre la vie urbaine. Notre description des catégories de l'art islamique serait fort incomplète, voire unilatérale, si nous passions sous silence l'art bédouin. Par ce terme on entend l'art de ceux qui n'habitent pas la ville mais la campagne ouverte et, plus exactement, l'art des nomades, lesquels jouent, dans l'économie de la civilisation islamique, un rôle à la fois opposé à et complémentaire de celui des sédentaires. Sur le plan des méthodes et techniques artistiques, les citadins n'ont rien à apprendre des bédouins, mais ils ont beaucoup à gagner de ces derniers en ce qui concerne la substance de leur art: les nomades ont le génie des formes à la fois simples et incisives; ils ont le sens de la grandeur et de la noblesse. Chaque fois qu'une vague de tribus nomades s'est abattue sur une région à culture sédentaire, l'art, d'abord interrompu dans son activité, en a été finalement renouvelé; il est devenu plus direct, plus intense, plus entier.

L'art du tapis noué, d'origine incontestablement nomade, est le meilleur exemple de l'apport bédouin à la culture musulmane, et son évolution artistique est en même temps une illustration de l'interaction des deux pôles du monde musulman que sont le sédentarisme et le nomadisme; les nomades aiment le rythme percutant et constant, rappel d'un présent permanent, et l'espace indéfini, sans bornes; les sédentaires aiment délimiter l'espace, l'encadrer, l'ordonner en vue d'un centre; ils préfèrent la mélodie au rythme. Les nomades simplifient les formes qu'ils reçoivent de la part des sédentaires et les ramènent à leur expression symbolique, tandis que les sédentaires développent les éléments d'art nomade et les enrichissent par des formes réminiscentes de la nature. Toute la civilisation musulmane vit de l'échange entre ces deux pôles; elle est un équilibre vivant entre la ville et le désert, la stabilité et le mouvement, la contemplation et la combativité.

\*

Pour rendre compte de la nature de l'art islamique, nous avons essayé de définir les diverses catégories de l'activité artistique, telles que la pensée islamique les conçoit elle-même. Il existe certes d'autres approches qui permettent d'ouvrir d'autres éventails et notamment celui des divers styles ou variantes de l'art de l'Islam selon les différents milieux ethniques. On constatera toutefois que malgré la divergence des styles, la hiérarchie des arts, telle que nous venons de la décrire, demeure partout la même: partout c'est l'art de l'écriture qui donne le ton, et la synthèse de l'architecture et de l'ornement à formes géométriques repose toujours sur les mêmes principes. Ce sont là d'ailleurs deux aspects de l'art musulman qui n'ont pas de précédents directs dans d'autres civilisations, n'en déplaise à certains historiens qui veulent faire dériver toutes les formes de la

conjugaison d'influences étrangères. Le point de vue historique a ses droits, certainement; il permet notamment de saisir la nature de l'art islamique par contraste, en considérant la manière dont il a transformé l'héritage artistique des civilisations précédentes, le choix qu'il a fait parmi leurs formes, ce qu'il en a assimilé et ce qu'il en a rejeté. Ce point de vue comporte toutefois une tentation, celle de surestimer l'effet des influences étrangères qui, à tout moment de son histoire mais plus particulièrement à ses débuts, se sont exercées sur l'art de l'Islam. Or, l'économie des modes d'expression – ou la hiérarchie des arts – n'a jamais changé sous le ciel de l'Islam; orientée sur la doctrine du seul Réel, elle relativise certains modes d'expression et en affirme d'autres, elle dépouille et glorifie, et s'impose ainsi à elle-même, tour à tour, la richesse et la pauvreté.