

Compte rendu de Oleg GRABAR, *Penser l'art islamique ,  
Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996,  
211 pages.

Par V. Gonzalez

Après le brillant essai *The Mediation of Ornament*, publié en 1992, O. Grabar nous offre de nouveau la possibilité de prendre connaissance de ses exposés oraux en les consignants par écrit. Cet ouvrage reprend en effet un cycle de huit conférences données à L'Institut du Monde Arabe, à Paris. Par ce biais, l'auteur nous communique l'essence "brute" de sa pensée sur l'art islamique, dégagée des longues argumentations historiques qui permettent une compréhension plus fine de celle-ci, mais rendent moins directement accessible son sens profond .

Dans une ample introduction, O. Grabar justifie son approche des formes visuelles islamiques en faisant une mise au point méthodologique. Il souligne la nécessité du recours à l'étude comparative avec les autres arts, afin de mettre en évidence les spécificités de la production en Islam, dans une perspective universelle . Puis il énonce les multiples autres possibilités d'appréhension de cette production, en exposant leurs avantages et leurs inconvénients. Un des problèmes majeurs est de savoir si, pour définir tel ou tel type d'oeuvre, on doit retenir le critère national ou ethnique ou bien le critère dynastique. En l'absence de réponse consensuelle à cette question, O. Grabar constate à regret que l'art de l'Islam occupe toujours une place à part dans l'histoire générale des arts. Il se demande si cette spécificité n'est pas illusoire et simplement due à une connaissance encore embryonnaire du sujet. Isoler ainsi l'art islamique revient, aux yeux de l'auteur, à l'enfermer dans le cercle étanche d'une histoire interne réductrice, alors qu' à l'instar des autres arts, il a connu une évolution en plusieurs étapes distinctes. C'est pourquoi, il propose d'explorer la source sûre de l'historiographie des arts de l'Islam et, plus généralement, de mettre à profit la problématique contemporaine de l'histoire des arts.

O. Grabar rappelle ensuite que l'art islamique a été objectivé au XIX<sup>ème</sup> siècle par les observateurs Occidentaux et non par les musulmans eux-mêmes; ce qui ne va pas sans conséquences qu'il met en évidence en vue d'élaborer une nouvelle manière de penser l'art islamique, inspirée des approches classiques historique et interprétative, et de l'appréhension idéologique, plus actuelle. Ses directions de réflexion ainsi tracées, l'auteur entreprend sa discussion autour de deux principaux pôles, les contraintes et les créations de l'art islamique.

Dans la première partie, O. Grabar pose la question fondamentale de l'existence d'une doctrine des arts en Islam. Pour y répondre, il recherche les fondements de cette doctrine dans les deux premiers siècles de l'Hégire et, bien sûr, dans le Coran. Si celui-ci ne fournit pas de développement doctrinal sur l'art, il n'en induit pas moins des valeurs qui ont été déterminantes pour la création artistique islamique. L'auteur illustre cette idée par l'analyse des exemples de la mosquée et surtout du prétendu iconoclasme de l'Islam. Ainsi, sans qu'un interdit de l'image ne soit explicitement formulé certaines formes plastiques liées à l'idolatrie sont dénoncées dans le texte saint et, par là, ont entraîné une méfiance généralisée envers la figuration. Cependant, O. Grabar démontre que ce phénomène a également des causes sociales. Dans un contexte où chrétiens et zoroastriens se trouvaient en proie à de complexes discussions sur l'image, le rejet de celle-ci par les musulmans s'inscrit en contre-poids; le thème discuté était jugé par eux d'une importance excessive. Par la suite, la vision islamique a évolué, mais on ne sait encore comment au juste. Pour mieux la saisir, l'auteur suggère une relecture des *hadith* et de divers textes susceptibles de contenir des indications sur l'esthétique islamique.

Autre contrainte examinée par l'auteur, l'héritage antique. Il dégage deux hypothèses concernant les modalités d'assimilation de cet héritage par les musulmans. Selon la première hypothèse, l'Antiquité classique méditerranéenne, dominante dans le premier art islamique, s'est imposée en raison de sa puissance d'expression du pouvoir. La seconde

hypothèse est que l'art de l'Islam émane inévitablement de ce qui l'a précédé car les conquérants ne connaissaient que ces oeuvres antéislamiques et la main d'oeuvre qu'ils employaient était formée à des pratiques également antéislamiques . Cependant, l'observation de la Coupole du Rocher, exemple type de monument ancré dans la tradition architecturale antique, O. Grabar met à jour un nouveau langage esthétique et s'interroge sur sa nature. Loine d'être uniforme, ce langage s'est modulé d'une zone géographique musulmane à l'autre, en fonction des cultures locales plus ou moins riches et de l'empreinte plus ou moins forte qu'elles laissèrent dans la mémoire collective . A ce titre, l'auteur établit une hiérarchie de ce legs antique, dans laquelle l'Iran occupe le premier rang

La dernière contrainte est la force de l'histoire. Là, l'auteur s'insurge d'emblée contre les préjugés ayant conduit à une vision uniformisante de l'art islamique . Et, brochant à grands traits les huit grandes étapes qui ont forgé cet art, il s'applique à en montrer les principales innovations apportées au cours du temps. Ainsi, sous les Omeyyades, se forment des pratiques artistiques répondant aux besoins de la nouvelle religion dans le cadre classisiste de la Syrie . L'époque des Abbassides voit la domination politique et culturelle de l'Iraq, mais aussi l'apparition de centres satellites comme Al-Andalus . Durant le "Moyen Age islamique " (1250 - 1500), l'arrivée en scène de nouveaux peuples, Berbères, Kurdes et Turcs, provoque une explosion artistique ; notamment, la réaction sunnite amène la création de l'institution de la *madrasa* . Entre 1250 et 1500, l'expansion mongole inaugure une séparation entre le monde arabe et le reste du monde musulman où une nouvelle culture artistique fleurit. C'est l'éclosion de la peinture persane, tandis qu' Al-Andalus disparaît et que le Maghreb se replie sur lui-même . L'Egypte des Mamelouks quant à elle, ne participe pas aux révolutions artistiques de l'Est affirme l'auteur. Nous ajouterons, pour notre part, que cela n'a pas empêché cette dernière de développer un style puissant et original. Avec les grands empires (1500 - 1800), s'érigent les célèbres programmes

monumentaux, telles les mosquées ottomanes à multiples coupoles . Le XIX<sup>ème</sup> siècle, si négligé par les observateurs, s'avère pourtant très intéressant remarque O. Grabar. Un environnement et un urbanisme se créent dans lesquels les musulmans d'aujourd'hui se reconnaissent. Enfin, le monde contemporain, est d'une grande richesse de documents, photographies, dessins, etc., dont l'exploitation reste à faire, peut-être sous l'angle particulier de la dialectique tradition et modernité .

A l'issue de ce panorama, O. Grabar réaffirme la nécessité de constituer l'histoire spécifique de chacune de ces périodes pour valoriser les différentes séquences de l'art islamique, aussi complexe, de ce point de vue, que celui de l'Europe. Par là même, il se demande quels sont les facteurs de ces changements: sont-ils le fait des nouveaux peuples puissants ou de rythmes internes de la civilisation islamique ? Enfin, une dernière réflexion doit être retenue nous dit l'auteur: il est impératif de saisir l'équilibre entre les autorités civiles et religieuses et la masse des croyants, afin de déterminer les facteurs de formation du goût spécifique à chaque période .

Dans la seconde partie, les créations sont regroupées sous trois rubriques. O. Grabar aborde la première rubrique, "urbanisme et foi", en dénonçant le poncif - qui fait long feu - de la ville islamique type. Il n'en reconnaît pas moins un certain nombre de signes distinctifs dans lesquels la société musulmane se retrouve . Les grands sanctuaires de la Mecque, de Médine et de Jérusalem, communs à tous les musulmans, comptent parmi ces signes, essentiellement exprimés dans l'architecture . En second lieu, il y a toutes les formes du bâti ayant servi de support à une piété diversifiée, liée aux cultures locales : les sanctuaires locaux, les grandes et les petites mosquées, les fondations sociales (*madrassa, ribât, hôpital*, etc.) et les mausolées religieux. Ces édifices ont permis la conquête de nouvelles formules de construction, en particulier dans les coupoles. A propos de ce dernier thème, l'auteur s'interroge avec raison sur son caractère sacré intrinsèque ou seulement circonstanciel dans l'architecture de l'Islam .

La seconde rubrique est consacrée aux arts associés au pouvoir . Les interventions successives des princes sur les grands édifices, telles la Coupole du Rocher et la Grande Mosquée d'Isfahan, procèdent de cette association et forment ce que O. Grabar appelle "la petite histoire" (p. 141), aussi riche de signification que la grande histoire. A travers celle-ci et celle-là, l'auteur cherche toujours une réponse à la question essentielle du facteur religieux comme constante dans la conception artistique en Islam. En effet, certains cas présentent une ambivalence dans le sens où des facteurs socio-culturels semblent avoir présidé leur conception artistique. Considérés sous cet angle, l'architecture palatiale aulique et bourgeoise et les objets de luxe paraissent moins problématiques puisque clairement liés aux besoins des classes dirigeantes ou riches. O. Grabar, passant en revue les aspects fonctionnels, esthétiques et techniques de ces ouvrages, intime au lecteur de mettre l'accent sur deux niveaux d'analyse, comparatif et descriptif, lesquels font ressortir l'originalité de ces productions plus ou moins profanes. Par extension, il soulève un questionnement pertinent sur la signification du luxe en rapport avec le religieux en Islam, partant du phénomène particulier de l'adaptation de nombre d'objets précieux par les chrétiens pour leur propres usages .

La dernière rubrique concerne l'ornement. Pour cerner les spécificités esthétiques de cet art en Islam, l'auteur propose une méthode d'interprétation originale, fondée sur les deux principales facultés de l'observateur, l'appréhension et la compréhension de l'objet. Cette méthode consiste à classer les différentes formes d'art étudiées en fonction de leurs propriétés, variables, à permettre à l'observateur d'exercer ces deux facultés. S'appuyant sur diverses oeuvres exemplaires, O. Grabar fait une démonstration très convaincante de son approche. On voit bien comment certaines de ces oeuvres présentent des signes visuels limpides autorisant une lecture immédiate, alors que d'autres possèdent des caractères plus ambigus, laissant l'observateur dans l'incertitude . L'auteur se penche, pour finir, sur l'écriture et la géométrie . Comme il l'a

fait systématiquement au cours du livre avec beaucoup d'à propos, il pose une question de fond. Pourquoi l'Islam at-il favorisé ces formes d'expression et de quelques significations sont-elles les vecteurs? Sans entrer dans le détail, il offre quelques éléments de réponse, en définissant en deux pages puissantes (pp. 185 - 187) le système qui, selon lui, sous-tend ces formes. Le mode ornemental est ce système, épiphénomène qui confère à l'art de l'Islam toute son originalité au regard des autres arts. Il transfigure les choses et sert d'intermédiaire visuel entre l'homme et l'objet créé, un intermédiaire qui établit aussi une relation affective entre ces derniers.

L'ouvrage de O. Grabar apparaît au final comme une efficace et utile mise au point sur l'étude de l'art islamique, non seulement par des propositions d'approches nouvelles et d'explications concernant certains points obscurs, mais également par une mise en garde contre les travers qui affectent cette étude. Nous lui sommes reconnaissants, de surcroît, de poser des questions et de souligner systématiquement les aspects lacunaires de la dite étude, ayant ainsi balisé le terrain de la recherche future.