

LES FONCTIONS DE L'IMAGE DANS LA SOCIÉTÉ ISLAMIQUE DU MOYEN-ÂGE

Marianne BARRUCAND

Le terme « image » est utilisé ici comme synonyme de « représentation figurée, c'est-à-dire représentation de « figures » animées ; nous laissons donc délibérément de côté l'image abstraite dont chacun connaît le rôle formateur dans l'art islamique. Le décor d'origine végétale, qui est parfois assez réaliste et nullement abstrait, est également laissé de côté ici.

D'abord nous allons voir les limitations imposées par la religion à l'imagination figurative, limitations qui, à première vue, réduisent terriblement les fonctions de l'image dans la société islamique traditionnelle. Ensuite nous chercherons les biais par lesquels la représentation figurée s'est quand même introduite dans cette société jusqu'à y occuper une place non négligeable.

La prétendue interdiction coranique de fabriquer des images et les hadiths relatifs à l'imagination figurative

Quelques versets coraniques ont trait à l'image figurée ; ce sont la sourate V, verset 92 : « O vous qui croyez ! Les boissons fermentées (*khamr*), le jeu de *maysir*, les pierres dressées (*al-ansâbu*) et les flèches divinatoires sont une souillure procédant de l'œuvre du Démon. Évitez la ! » (traduction de Blachère, Chouraqui traduit « les stèles »), et la sourate XXI, verset 52 et suiv. : « quand il [Abraham] dit à son père et à son peuple : Que sont ces statues devant lesquelles vous vous tenez ? Ils répondirent : nous avons trouvé nos pères les adorant ; [Abraham] dit : Certes, vous et vos pères, vous êtes dans un égarement évident »... Abraham ensuite brise ces idoles. La sourate XXXIV, verset 13, dit que les djinns créèrent «... des images (*tamâthil*) pour Salomon », et n'ajoute pas le moindre commentaire négatif. Il est donc évident que le Coran ne se préoccupe nullement de la fabrication d'images ou de la représentation d'êtres animés, mais qu'en revanche, il interdit formellement et sans ambiguïté la vénération des images.

Toutefois, bon nombre de *hadiths* expriment vigoureusement une attitude profondément inconophobe. Les thèmes qui y reviennent le plus fréquemment sont :

- le rideau de 'Aïsha, qui déplut au Prophète et qu'elle dut enlever ;
- le refus des anges d'entrer dans une maison où il y a des images ;
- Gabriel refusant de faire la visite annoncée au Prophète avant que le rideau à images dans sa maison ne fût enlevé ;

– la condamnation, le Jour du Jugement dernier des fabricants d'images qui reçoivent l'ordre divin d'insuffler la vie à leurs créations et qui sont alors incapables de l'exécuter;

- le sacrilège de vouloir égaler Dieu créateur;
- les malédictions terribles énoncées à l'égard des fabricants d'images;
- l'interdiction faite par Mahomet de tolérer des images dans le « *bait* » (la Ka'ba?);
- l'ordre donné par Mahomet à 'Umar d'effacer les images dans la Ka'ba;
- Mahomet condamnant les chrétiens en Éthiopie qui auraient construit des monuments funéraires décorés d'images (1).

La formulation explicite par les milieux religieux du refus de l'imagination plastique semble (depuis les travaux de R. Paret) antérieure à l'époque proposée par K.A.C. Creswell et Oleg Grabar (2) et se situerait non pas quelque part au milieu ou vers la fin du VII^e siècle, mais plutôt, entre la fin du VII^e siècle et les deux premières décennies du VIII^e siècle.

Il est significatif de remarquer que, malgré la tension entre le fonds pérenne de la civilisation locale préislamique et la nouvelle religion, porteuse de ses propres aspirations civilisatrices, la dynastie contemporaine de cette évolution religieuse fut particulièrement iconophile. Les Umayyades, sensibles à la culture matérielle classique et à son potentiel de propagande politique, furent à l'origine de cet art syro-islamique pétri d'apports classiques et riche en images. Ce fut le premier art islamique.

Pour le judaïsme, le problème de l'image se pose *a priori* de la même manière que pour l'islam : c'est-à-dire une iconophobie religieuse fondamentale, plus ou moins vigoureuse selon les circonstances, subit la pression de la culture hellénistique, profondément iconophile; même le christianisme à l'époque paléochrétienne vit cet antagonisme entre l'héritage iconophile hellénistique et romain et des tendances philosophiques, notamment néoplatoniciennes, qui dénoncent la « tromperie de l'art ». La reprise de ce débat, violente, pendant

(1) Cf. R. PARET, Textbelege zum islamischen Bilderverbot, dans *Das Werk des Künstlers, Studien zur Ikonographie und Formgeschichte* (en l'honneur de Hubert Schrader), Stuttgart, 1926; et R. PARET, Die Entstehungszeit des islamischen Bilderverbots, dans *Kunst des Orients* IX, 1/2, 1976-77, 158-181. L'auteur y analyse les neuf collections sunnites classiques (Muslim, *Sahih*; Bukhârî, *Sahih*; Abû Dâwûd, *Sunan*; Tirmidhî, *Sunan*; Nasâ'î, *Sunan*; Ibn Mâdja, *Sunan*; Malik, *Muwatta'*; Ahmad ibn Hanbal, *Musnad*; Dârimî, *Sunan*) sous l'aspect de l'iconophobie et essaie de déterminer l'époque de la genèse de ces hadiths. Pour l'attitude du Shi'isme envers l'art figuré, voir R. PARET, Das islamische Bilderverbot und die Schia dans *Festschrift Werner Casel*, sous la direction d'Erwin Graf, Leyde, 1868, 224-232 et R. PARET, Das islamische Bilderverbot und die Schia (Nachtrag), in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 120, 1970, 271-273.

Pour les questions générales concernant l'image figurative et l'islam, voir l'ouvrage ancien mais toujours intéressant, de Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam*, Oxford University Press, 1928, réédité par Dover Publications, New York, 1965. En ce qui concerne la similitude dogmatique foncière entre Sunnites et Shi'ites, dans ce contexte, les travaux de Paret confirment les affirmations d'Arnold.

(2) Cf. K.A.C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture* 2, Oxford, University Press, 1969, t. 1, p. 411 et Oleg GRABAR, *The formation of Islamic Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1973, p. 26. Creswell et Grabar (après Georges Marçais et d'autres) s'appuient uniquement sur des textes patrologiques en rapport avec l'iconoclasme byzantin (Jean de Damas et Théodore Abû Qurra, évêque de Harran). Le fameux décret de Yazid (qui, sur l'instigation d'un juif de Lattaquié [ou de Tibérias], aurait ordonné la destruction des images dans les églises chrétiennes) repose sur des sources byzantines et ne concerne pas, de toute manière, l'imagerie proprement islamique.

l'iconoclasme (730-787 et 813-843), se termine cependant par la reconnaissance officielle du statut de l'image religieuse, alors que le monde de l'islam répond, lui, par le refus de l'image religieuse, voire de l'image tout court.

La méfiance de la religion

Dans le domaine de l'art religieux, elle entraîne l'absence d'une iconographie didactique religieuse. Cette fonction est primordiale dans le christianisme. Déjà pour Saint-Augustin, les représentations figurées servaient à faire comprendre l'Histoire du salut chrétien aux illettrés. Cette fonction pédagogique et missionnaire est à la base des récits communiqués par les vitraux d'églises, par les *biblia pauperum* et *speculum humanae salvationis*, etc. La méfiance des théologiens vis-à-vis de l'image entraîne également l'absence d'une iconographie religieuse de propagande politique, à l'instar des images du Christ Pantocrator, image religieuse qui utilise des formes visuelles créées à l'origine pour l'image impériale romaine. La religion traditionnelle refusant l'imagerie, il est tout à fait logique que l'islam classique ignore l'iconographie religieuse de communication et d'identification mystique, comme par exemple celle du Christ de douleur du Moyen-Âge chrétien tardif, ou celle, tardive, des souffrances de la famille de 'Ali, dans certains milieux shi'ites.

Dans le domaine de l'iconographie temporelle, ce refus religieux de l'imagination plastique a des conséquences comparables, la collusion fondamentale entre autorité spirituelle et autorité temporelle excluant toute utilisation de l'image à des fins de propagande. Par conséquent, il n'y a pas d'iconographie de légitimation royale à l'instar des statues impériales romaines comme il n'y a guère d'iconographie de propagande souveraine par les monnaies, moyen par excellence des souverains romains d'affirmer leur pouvoir (voir cependant plus bas). On constate également l'absence d'une iconographie de propagande légitimant le pouvoir par la religion au sens d'une participation du souverain au pouvoir transcendant, l'absence donc d'une iconographie qui serait comparable à celle des prophètes-rois de Notre-Dame de Paris.

Que reste-t-il finalement ?

Dans les milieux princiers, la fonction de distraction semble engendrer une iconographie riche et variée qui brode inlassablement autour des mêmes thèmes transposant en images les plaisirs de la vie princière. Chasse, polo et banquets, éphèbes, musiciennes et danseuses fournissent les sujets préférés depuis l'époque umayyade jusqu'au XIX^e siècle, indifféremment sous forme de peintures murales, de miniatures, de décorations d'objets en céramique, ivoire ou en métal.

Cette iconographie, dont l'ensemble figure communément sous le titre de « cycle princier » est un écho des traditions préislamiques, orientales, qui évoquent le pouvoir princier par les activités faisant partie des privilèges inhérents à ce pouvoir. Mais l'absence de public pour contempler ces images transforme leurs fonctions, et l'image de propagande princière devient image à l'usage privé du milieu princier.

Il n'est peut-être pas impossible d'admettre une fonction moralisatrice de certaines images parce qu'elles véhiculent parfois un rappel visuel des différents devoirs du souverain. On évoquerait alors quelques unes des miniatures des *Kalila wa Dimna*, texte souvent illustré qui est un véritable Miroir des Princes. Quatre des six frontispices connus actuellement du *Kitâb al-Afghâni* en vingt volumes, provenant de Mossoul vers 1217-20, appartient peut-être également à ce groupe : il y a là des images d'autorité temporelle (le prince trônant, vol. XVII, Istanbul, Bibliothèque Nationale), de pouvoir judiciaire (vol. XI, Le Caire, *Dâr al kutub*), et même d'une sorte de pouvoir universel sous les traits d'un prince chasseur, maître du monde (vol. XIX, Istanbul, Bibliothèque Nationale, et surtout vol. XX, Copenhague, Bibliothèque Royale)(3) ; le double frontispice des *Maqâmât* Schefer, de 1237 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. arabe 5847) met en scène, sur deux pages, le double rôle du prince, détenteur de l'autorité spirituelle et temporelle. Ce sont, là encore, les survivances d'une iconographie souveraine d'origine antique qui, privée de ses possibilités de rayonnement, se rétrécit d'image monumentale en miniature.

Certes, en principe les monnaies sont aniconiques. Toutefois, dans certaines régions et à des époques déterminées, survit la fonction de propagande par les monnaies : ce sont des monnaies de cuivre, d'argent ou d'or ; on en connaît pour l'époque umayyade, pour certains souverains abbassides, pour les émirs bouyides, il y a des monnaies iconiques des Saldjoukides de Rûm, de Zankides, des Ayyoubides et des Artuqides(4). Si ces monnaies ne constituent qu'une partie infime par rapport à la masse monétaire islamique, elles sont quand même suffisamment répandues pour ne pas paraître comme de simples bizarreries. Sans doute s'agit-il là d'une part d'une reprise directe de monnaies préislamiques (notamment pour les monnaies umayyades), d'autre part d'une résurgence intellectuelle et formelle d'héritages antiques qui prennent valeur de modèle (H. Mitchell Brown). L'aire d'apparition de ces monnaies est significative : ce sont toujours des régions frontalières ou des époques charnières, où des influences non-islamiques marquent certaines expressions de la civilisation islamique.

L'utilisation d'images animalières sous forme de blason – de très anciens symboles de pouvoir comme l'aigle et le lion – est destinée sans doute non seulement à la manifestation emblématique du pouvoir du prince, mais encore au désir de bénéficier de la protection dispensée par les forces de l'animal

(3) Voir D.S. RICE, The Aghâni Miniatures and Religious Painting in Islam, dans *Burlington Magazine* XCV, 1953, 128-134 ; S.M. STERN, A New Volume of the Illustrated Aghâni Manuscripts, dans *Ars Orientalis* III, 1959, 501-503.

(4) Voir, pour des exemples de monnaies umayyades, saldjoukides, artuqides, ayyoubides et zankides M. L. BATES et R.E. DARLEY-DORAN, La numismatique dans le *Catalogue de l'exposition Trésors de l'Islam*, Genève, Musée Rath, 1985, texte p. 350-395, n° s. 368, 372-379, 386-388 et 517-532. D. et J. SOUDEL, *La Civilisation de l'Islam classique*, Arthaud éd., Paris, 1968, pl. 29 (médaillon de 'Izz al-Dawla), B. SPULER et J. SOUDEL-THOMINE, *Die Kunst des Islam*, Propyläen Kunstgeschichte 4, 1973, pl. 154 (médaillon et monnaies abbassides). Voir à ce propos H. MITCHELL BROWN, Some Reflections on the Figured Coinage of the Artuqids and the Zengids, dans *Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History*, Studies in Honor of George C. Miles, American University of Beirut, 1974, 353-358 ; et L. KALUS, L'art de la monnaie islamique, dans *Islamic Art. Common Principles, Forums and Themes*, International Symposium, Istanbul, 1983, publ. Dar al-Fikr, Damas, 1989, 166-170.

mythique. Les nombreux lions de Baibars, sur des monuments, des monnaies, des objets d'art mobiliers, et les aigles de Nâsir al-Dîn Muhammad ibn Qalâ'ûn, nettement plus rares, également sur monnaies, monuments et objets d'art mobiliers, ont cette double fonction d'armoirie personnelle et de protection mythique (5). Cet usage d'images animalières n'est pas l'apanage des seuls Mamelouks, puisqu'on le trouve, certes plus isolé, mais avec des significations analogues, dans l'Anatolie saldjoukide et aussi sous les Ayyoubides. La plupart des blasons mamelouks ont des images figuratives – évoquant des charges de cour – qui ne représentent pas pour autant des êtres animés. Leur fonction de marque de propriété et de symbole personnel est évidente, toutefois ces images sont marginales par rapport à notre propos concernant les fonctions des images figurées. Il est significatif que les animaux des blasons mamelouks n'apparaissent qu'au début de cette période et qu'avec l'islamisation de plus en plus profonde du système mamelouk, ils cèdent la place à des blasons plus abstraits et notamment épigraphiques.

Il est difficile de préciser l'apparition du portrait dans l'art islamique. Il ne semble guère possible d'identifier des représentations d'individus précis avant le XV^e siècle, et même là elles paraissent encore de façon peu explicite. Le souverain imberbe et joufflu qui apparaît sur les frontispices de certains manuscrits de luxe de Bâysunghur, fabriqués à Hérat entre 1421 et sa mort en 1433, peut éventuellement vouloir représenter le jeune prince, de même que le personnage sévère et barbu apparaissant dans la copie illustrée du Livre des Étoiles Fixes (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. arabe 5036), copie dont l'ex-libris et le colophon comportent le nom et les titres d'Ulugh Beg, peut, à son tour, être interprété comme une représentation des traits individuels de ce souverain (6). Le portrait de Shâh 'Abbâs, de 1627, au Louvre, est authentifié par sa légende. Pour la peinture ottomane, le portrait prend de plus en plus de place à partir de la seconde moitié du XV^e siècle (7). Mais, malgré certains passages littéraires, par exemple dans le *Shâh-nâma* de Firdawsî (où Qaydafa reconnaît Alexandre grâce à son portrait), ou dans le *Sjaraf-nâma* de Nizâmî

(5) Voir à ce propos M. MEINCKE, Zur mamlukischen Heraldik, in *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts*, Abteilung Kairo, XXVIII/2, 1972, 213-287 et, du même auteur, Die Bedeutung der mamlukischen Heraldik für die Kunstgeschichte, in *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, suppl. II (XVIII. Deutscher Orientalistentag), 1974, 213-240. Voir également E. WHELAN, Representations of the Khassakiyah and the Origins of Mamluk Emblems, in *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Colloquium in Memory of Richard Ettinghausen, Pennsylvania State University Press, University Park et Londres, 1988, 219-254.

(6) Pour les portraits de Bâysunghur, voir N. M. TITLEY, *Persian Miniature Painting*, The British Library, Londres, 1983, p. 54. Voir aussi, pour le thème du portrait, Y. PORTER, *Peinture et arts du livre*, Institut Français de Recherche en Iran, Paris-Téhéran, 1992, 105-108. A propos du manuscrit d'al-Sûfi, voir les remarques intéressantes de J.M. ROGERS dans son compte rendu de B. Brentjes et K. Rührdranz, *Mittelasiens. Kunst des Islam*, 1979, dans *Arabica-Islam, Bibliotheca Orientalis* XXXVII 3/4, 1980, 241-247 (en particulier p. 244, où il propose, en suivant A.A. Ivanov, d'attribuer ce manuscrit à Hérat, occupé temporairement en 1448, par Ulugh Beg; dans ce cas, le personnage barbu ne peut guère vouloir représenter Ulugh Beg qui aurait probablement seulement usurpé le manuscrit alors non achevé en faisant notamment rajouter son nom dans le colophon et dans l'ex-libris).

(7) Plus précisément à partir de Mehmet le Conquérant; voir le célèbre portrait de Mehmet II avec une rose, attribué à Sinân Bey; N. ATASOY et F. ÇAGMAN, *Turkish Miniature Painting*, Istanbul, 1974, pl. I, p.; voir aussi à ce propos J. M. ROGERS, *Topkapi Sarayi Manuscripts et miniatures*, Jaguar éd., Paris, 1986, p. 198.

(où c'est à Nushâba de reconnaître Alexandre de cette manière), ou encore dans le *Chosroës* et *Shirin* de Nizâmî (où le portrait de Chosroës enflamme le cœur de Shirin), le Moyen-Âge islamique ne semble pas connaître le portrait, et pour les passages littéraires, il s'agit probablement d'un thème littéraire ancien. La fonction narcissique, inhérente à ce type de commande, n'entre donc pas dans les préoccupations des commanditaires médiévaux.

Dans les milieux érudits, la fonction didactique est l'une des plus anciennes dans l'histoire du livre illustré islamique, et tout particulièrement du livre scientifique, pour lequel l'héritage antique fut déterminant. Le plus ancien manuscrit scientifique conservé de ce type est la copie du *Livre des Etoiles Fixes* de 'Abd al-Rahmân al-Sûfî, copie datée de 1009, faite par le fils de l'auteur et richement illustrée d'images devant faire comprendre le texte en même temps sans doute que l'embellir (8). Les traductions de textes scientifiques grecs furent souvent illustrées de dessins didactiques copiés sur le modèle. Toutefois cette fonction explicative s'enrichit rapidement d'une fonction proprement narrative qui conduit à représenter non seulement les plantes médicinales, mais encore les savants, les médecins et la pharmacie, ou à montrer les drogues et antidrogues et aussi des personnages souffrants ou guéris (9).

Avec la prise du pouvoir de la dynastie îl-khânide, une certaine sensibilité vis-à-vis de l'histoire se manifeste dans des illustrations où le récit visuel narratif se met au service de l'évocation du passé. On peut sans doute parler, à ce moment, de l'écllosion d'une fonction didactique spécifiquement historique de l'image. Les exemples sont nombreux, les plus célèbres, mais non les seuls, sont les illustrations de l'histoire Universelle de Rashid al-Dîn, faites dans le scriptorium fondé par ce dernier, ou encore celles de l'histoire des Peuples Anciens d'al-Birûnî, provenant de Maragha ou de Tabriz (10).

Les illustrations d'ouvrages aussi bien médicaux que vétérinaires ou proprement techniques répondent, elles aussi, de toute évidence au besoin de faire visualiser par un peintre les explications théoriques. Les nombreuses copies du *Livre des Mécaniques Ingénieuses* d'al-Djazarî en témoignent, mais

(8) Cf. E. WELLESZ, An Early al-Sûfî Manuscript in the Bodleian Library in Oxford. A Study in Islamic Constellation Images, dans *Ars Orientalis* III, 1959, 1-26, 27 planches.

(9) En ce qui concerne les copies de manuscrits antiques, voir K. WEITZMANN, The Greek Sources of Islamic Illustrations, dans *Archaeologica Orientalia*, in memoriam Ernst Herzfeld, G.C. Miles éd., Locust Valley, New York, 1952, 244-266. Voir aussi E.J. GRUBE, Materialien zum Dioskurides Arabicus, dans *Aus der Welt der islamischen Kunst*, Festschrift Ernst Kühnel, R. Ettinghausen éd., Berlin, 1959, 163-194; voir aussi, à ce propos la thèse d'E.R.F. HOFFMAN, *The Emergence of Illustration in Arabic Manuscripts: classical Legacy an Islamic Transformation*, Ph. D. Harvard University, 1982. R. ETTINGHAUSEN, *La peinture arabe*, Skira, Genève, 1962, est probablement le meilleur livre de synthèse qui existe pour toute la peinture pré-mongole, il présente une analyse convaincante des liens entre les illustrations antiques et les images arabes.

(10) Voir P. SOUCEK, An Illustrated Manuscript of al-Birûnî's Chronologie of Ancient Nations, dans *The Scholar and the Saint, Studies in Commemoration of Abû Rayhân al-Birûnî and Jalâl al-Dîn Rûmî*, P.J. Chelkowski éd., New York, 1975. Pour les illustrations de l'histoire Universelle de Rashid al-Dîn, voir A. WALCH, L'histoire Universelle de Rashid al-Dîn, dans le *Catalogue de l'exposition Trésors de l'Islam*, Genève, Musée Rath, 1985, 48-53 et B. GRAY, *The world history of Rashid al-Din. A Study of the Royal Asiatic Society Manuscript*, Londres-Boston, 1978; D.T. RICE et B. GRAY, *The Illustrations to the 'World History' of Rashid al-Din*, Edimbourg, 1976.

elles démontrent à leur tour l'émergence de plus en plus déterminante d'un goût pour la narration visuelle et pour le décor pur(11).

Dans certains milieux citadins aisés, on appréciait des textes de distraction, par exemple les *Maqâmât* d'al-Harîrî, qu'on fit illustrer abondamment. Ces images répondent clairement aux mêmes motivations que le texte : le désir d'amuser et de distraire, jointe à une critique sociale humoristique, mais néanmoins évidente. La teneur du texte, le caractère des images et, surtout l'absence de nom de commanditaire, dans le colophon du manuscrit le plus prestigieux de ce type – et d'ailleurs le seul colophon conservé intact – fait conclure à une œuvre faite par un atelier indépendant en ville (et non à un atelier princier)(12).

Par ailleurs, le désir de distraire par la narration visuelle conduit à illustrer un certain nombre de romans, pour lesquels nous ne possédons pas d'indication fiable concernant le milieu social qui les a commandés. La copie illustrée de *Warqa wa Gulsha* (un roman d'amour chevaleresque écrit en persan à la cour turco-persane ghaznévide), exécutée vers 1250 à Konya, provient peut-être de la cour saldjoukide, parlant le persan et épris de ce type de littérature (13). La copie illustrée de *Bayad wa Riyad* (roman d'amour arabe), faite dans le monde hispano-maghrébin pendant le premier quart du XIII^e siècle, appartient peut-être au milieu aisé d'un grand centre almohade, au Maroc ou en al-Andalus (14).

La fonction ludique conduit à la fabrication de poupées, et ce depuis les fameuses poupées de 'Aïcha, dont nous ignorons cependant l'aspect. Quelques poupées fatimides et d'autres, irano-turques, ont été conservées. Toutefois, les fonctions de ces dernières statuettes, dont quelques unes vernissées et colorées, à iconographie variée, sont peut-être multiples et non encore expliquées de manière satisfaisante(15).

(11) Pour al-Djazarî, voir D.R. HILL, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Device*, Traduction annotée, Reidel éd., Dordrecht, Londres, 1974, pour les ouvrages médicaux du Moyen-Âge islamique, illustrés ou non, voir M. DOLS, *Medieval Islamic Medicine*, University of California press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1984. Voir aussi D. BRANDENBURG, *Islamic Miniature Painting in Medical Manuscripts*, Ed. Roche, Bâle, 1982.

(12) Pour la série des *Maqâmât* illustrés, voir O. GRABAR, *The Illustrations of the Maqamat*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1984.

(13) Manuscrit publié par A.S. MELIKIAN-CHIRVANI, Le roman de Warqa et Golshah, *Arts Asiatiques* XII, 1970 (numéro spécial); voir aussi M.K. OZERGİN, Selçuklu sanatçisi Nakkas 'Abdulmu'min el-Hoyî hakkında, dans *Belleten* XXXIV, 1970, 219-229; et J.M. ROGERS, *Topkapi Sarayı, Manuscripts et miniatures*, Jaguar éd., Paris, 1986, p. 54.

(14) Voir R. ETTINGHAUSEN, *La peinture arabe*, Skira, Genève, 1962, p. 126-129; et aussi J.D. DODDS (éd.), *Al-Andalus, The Arts of Islamic Spain*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1992, n° 82, 312-313. Pour le texte, voir A.R. NYKÛ, *Historia de los amores de Bayad y Riyad : una 'chante-fable' oriental en estilo persa* (Vat. Ar. 368), New-York, 1941.

(15) Voir par exemple le Catalogue de l'exposition *L'Islam dans les collections nationales*, Grand Palais, Paris, 1977, n° 68. Voir surtout E.J. GRUBE, Islamic Sculpture : Ceramic figurines, dans *Oriental Art*, 12, 1966, 1-11; J.M. ROGERS, On a figurine in the Cairo Museum of Islamic Art, dans *Persica* IV, 1969, 141-180, et aussi R.M. RIEPSTAHL, Persian Islamic Stucco Sculptures, dans *Art Bulletin*, 13, 1931, 429-463.

Le problème de la peinture religieuse

La première image connue du Prophète semble se trouver dans le livre de *Warqa wa Golsa* (voir *supra*), où elle tient une place très modeste. Les représentations les plus anciennes de la vie du Prophète s'intègrent dans le contexte des illustrations à fonction historico-didactique et appartiennent à l'Histoire Universelle de Rashîd al-Dîn, de la première quinzaine d'années du XIV^e siècle. Ces images, pour être belles et respectueuses, n'ont cependant aucune prétention religieuse ; il est probable que les origines juives de Rashîd al-Dîn, ainsi que la religiosité spécifique des souverains mongols, convertis à l'islam seulement depuis 1295, sont à l'origine de cette conception plutôt historique. Jusqu'ici on ne peut donc pas parler de peinture religieuse. Toutefois, un manuscrit illustré contemporain, *l'Histoire des Peuples Anciens* d'al-Bîrûnî, de 1307 (voir *supra*), essaie de rendre par l'image l'autorité religieuse du Prophète et de 'Alî, impressionnants par leur taille et leur nimbe en flammèches. Quelques images isolées de leur contexte originel et dispersées dans un *Album* du Topkapi Sarayi représentent des moments de l'Ascension nocturne du Prophète au ciel (16) ; la monumentalité de ces représentations de Mahomet fait évoquer un courant analogue à celui qui a conduit, un peu plus tôt, aux illustrations du Prophète et de 'Alî, de 1307. Il ne s'agit pas là de peinture religieuse dans le sens de la participation de la représentation à l'essence du représenté ; mais il s'agit bien quand même de la volonté de rendre visible le statut éminent des personnages représentés. Cette tendance va en s'amplifiant à partir du XV^e siècle, avec les illustrations de plus en plus nombreuses de l'Ascension du Prophète. S'ajoute alors le cycle des illustrations des différentes versions de Vie des prophètes, de Abraham à Mahomet en passant par Noé, Moïse, Salomon, Daniel, Jésus etc. Bien des illustrations, plus de 800 ornant les six volumes du *Siyar-i Nabî* de Darîr (achevés dans l'atelier de cours à Istanbul vers 1595) sont de véritables images de dévotion (17).

On a voulu voir des fonctions mystiques dans certaines miniatures persanes représentant des paysages, notamment dans celles ornant l'Anthologie de Bihbihân, de 1398 (Istanbul, *Türk ve İslam Eserleri Müzesi*, n° 1950) (18). Les représentations de Humay devant la porte fermée du jardin et du château de Humayûn, ou de Chosroës devant celle de Shirin, peuvent certainement

(16) Voir P. SOUCEK, *The Temple of Salomon in Islamic Art and Legend*, dans *Achaological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art*, J. Gutmann éd., Scholars Press, Missoula, Montana, 1976, 73-121, en particulier p. 99-109 ; voir aussi J.M. ROGERS, *Topkapi Sarayi, Manuscripts et miniatures*, Jaguar éd., Paris, 1986, pl. 45-47, p. 74-75.

(17) N. ATASOY et F. ÇAGMAN, *Turkish Miniature Painting*, Istanbul, 1974, pl. 31-33, p. 57 ; et, surtout Z. TANINDI, *Siyer-i Nebî, Islâm Tasvir Sanatında Hz. Muhammed'in hayati*, Istanbul, 1984. Voir aussi J.M. ROGERS, *Topkapi Sarayi, Manuscripts et miniatures*, Jaguar éd., Paris, 1986, p. 250-251, pl. 164-169.

(18) Voir B. GRAY, *History of Miniature Painting : the Fourteen Century*, in B. Gray éd., *The Arts of the Book in Central Asia*, Serinda Publ. UNESCO, 1979, 121-145, en particulier p. 122 et pl. XXXVI ; voir aussi M.S. İPSERIOĞLU, *Das Bild im Islam. Ein Verbot und seine Folgen*, Anton Schroll éd., Vienne et Munich, 1971, p. 85, 103-106, pl. 79-81.

figurer dans le même contexte, reprenant l'imagerie d'une certaine mystique persane, portée à son apogée littéraire par 'Attâr, vers la fin du XII^e siècle (19).

Conclusion

Bien avant l'intrusion, dans le monde islamique, de systèmes de valeurs occidentaux, à partir du XV^e siècle, bien avant l'intrusion massive de l'image d'origine européenne, la représentation figurée, malgré une méfiance religieuse certaine, tient une place considérable dans l'art islamique, depuis au moins le début du VIII^e siècle. La raison la plus évidente en est la vitalité des cultures locales préislamiques, dont les principes esthétiques, les thèmes artistiques et les matériaux et techniques sont très souvent récupérés par la nouvelle société avant d'être refondus et transformés par elle. Il y a donc une tradition de l'image figurée en quelque sorte authentique dans certaines régions du monde islamique où, avant l'islam, l'image figurée était vécue comme naturelle, et possédait alors une multiplicité de fonctions. Cette tradition n'est pas liée à la religion révélée par Mahomet, qui a été obligé de l'accepter en la soumettant toutefois à ses propres impératifs, ce qui a souvent profondément modifié ses fonctions et sa signification.

S'ajoutent sans doute des aspirations à décorer, à embellir et, surtout, à narrer par l'image ; ces traits caractérisent l'art de cour – qui constitue les bases de nos connaissances – mais cet art de luxe sert de modèle à des expressions artistiques plus modestes, et l'image figurée entre de la sorte dans l'art bourgeois et dans l'art populaire (20).

(19) L'image, célèbre, de Humây devant le château de la bien-aimée, appartenant au *Khamsa* de Khavâdjû Kirmâni de 1396 (Londres, British Library, Add. 18113, f. 26 v), est reproduite par B. GRAY, *Peinture persane*, Skira, 1961, pl. 46. Cette composition est souvent reprise par les miniaturistes iraniens postérieurs. Pour les relations entre mystique et art, voir J.C. BURGEL, *The Feather of Simurgh. The 'Lâcîl Magic' of the Arts in Medieval Islam*, New York University Press, New York et Londres, 1988. Voir aussi A. SCHIMMEL, *Stern und Blume*, Harrassowitz éd., Wiesbaden, 1984.

(20) Voir les images touchantes de simplicité gravées dans l'enduit frais des canalisations au X^e siècle. P. CRESSIER et J.I. BARRERA, *Étude des graffiti de Madinat al-Zahrâ'*, en préparation.