

RÉFLEXIONS ESTHÉTIQUES SUR L'APPROCHE DE L'IMAGE DANS L'ART ISLAMIQUE

Valérie GONZALEZ

Poser la question de l'image dans le monde arabe, c'est évoquer l'art islamique qui s'est davantage imposé par ses propositions esthétiques abstraites ou géométriques que par sa production figurative. Cette spécificité n'a cessé de soulever un ensemble de problèmes dans lequel s'inscrit notre réflexion. Celle-ci concerne l'attitude esthétique particulière que l'islam a adoptée vis-à-vis de la représentation animée, et ses conséquences dans la création artistique musulmane, laissant de côté la question de l'interprétation des textes, Coran et Hadiths, à ce sujet. Dans cette perspective, l'important est de savoir que « à un moment donné, autour du VIII^e siècle, la tradition religieuse islamique dominante a secrété une opposition à la représentation dans l'art jusque-là inconnue » (1). N'ayant pas reconnu l'image comme un moyen d'expression majeur, l'art islamique lui assigna un rôle et un traitement esthétiques en conséquence.

Le rôle de l'image dans l'art islamique

Si les arts des grandes civilisations du monde réalisèrent leurs plus grandes conquêtes sur le thème de la représentation figurative, il apparaît que le rejet de celui-ci a constitué le principal fondement du développement artistique en islam. L'inquiétude de conscience religieuse dont parle O. Grabar a amené, en effet, les musulmans à tenter de se passer du prétexte de la figuration pour produire de l'art. C'est que la tradition islamique en redoutait les capacités à imiter en deux ou trois dimensions la réalité du monde, à produire une signification symbolique et à renfermer un sens caché derrière l'apparence des formes, autant de propriétés esthétiques jugées néfastes. Aussi, l'islam s'est-il appliqué à réduire ces propriétés de l'image, comme pour s'affranchir de celle-ci, se libérer de son autorité dans le règne de l'art.

Tout d'abord, pour lui ôter tout pouvoir subversif, il l'affecta à des fonctions strictement limitées au cadre profane. On sait que la décoration animée ne figure pas, sauf rare exception, dans l'architecture et les textes religieux. Dans une civilisation qui se définissait avant tout par sa religion, c'était porter un coup rude au potentiel artistique de l'image que de la vider de tout contenu sacré. Dès lors, elle ne pouvait plus jouer ce rôle de miroir à travers lequel l'Homme, tendu vers l'Image Divine, tente d'élucider le mystère de

(1) O. GRABAR, *La formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1987, p. 113.

l'existence, rôle primordial et nécessaire jusque-là à l'éclosion de tout grand art. Ainsi que l'exprime T. Burckhardt, « *ce qui prend la place de l'icône, en islam, c'est l'écriture sacrée : elle est, pour ainsi dire, le corps visible du verbe divin* » (2). A cette réduction du potentiel iconographique de la figuration, l'art islamique associa une approche esthétique de ce thème également restrictive.

Le traitement de l'image dans l'art islamique classique

L'art islamique classique s'est formé entre les VII^e et X^e siècles. A cette époque, où l'art islamique fixa ses principales orientations esthétiques, l'approche des thèmes figuratifs consista précisément à ne pas les considérer comme un mobile de création : ils ne firent pas l'objet d'une recherche artistique réelle. Les images de cette période qui, certes, abondent, ne sont cependant que des emprunts au vocabulaire des civilisations méditerranéennes et orientales préislamiques (3). Pour répondre à ses besoins en matière de représentation, la nouvelle société musulmane fit appel aux artistes autochtones des pays qu'elle dominait et qui étaient les dépositaires d'une tradition d'art figuratif séculaire. Les peintures, les mosaïques et les statues d'époque omeyyade, ou les fresques abbassides de Samarra sont autant de leurs œuvres (fig. 1, 2, 3, 4, 5 et 6). Parfois, certaines modifications de détail, apportées pour des nécessités d'ordre sémantique, révèlent seulement le nouveau contexte islamique et n'indiquent en rien un réel changement de style. Dans le domaine des objets où s'est élaboré un véritable art figuratif islamique, il faut attendre les X^e, XI^e siècles pour voir fleurir une iconographie réinventée et des images parcourues d'un souffle de vie nouveau. Même sur les premiers objets à décor animé présentant un style novateur, tels les ivoires sculptés de Cordoue ou les céramiques musulmanes primitives d'Iran, les motifs se réfèrent encore à des registres connus avant l'islam (fig. 7 et 8) (4).

L'art islamique en formation semble avoir érigé ce procédé du réemploi d'images au rang d'un système esthétique à part entière, comme pour s'épargner l'effort d'innover dans le registre de la représentation et mieux s'adonner à la création non figurative. Cette appropriation d'images préexistantes aurait pu être considérée comme un outil de création artistique si elle avait servi à bâtir un nouveau système de figuration susceptible, à un moment donné, de remplacer l'ancien. En effet, la genèse de tout art s'élabore sur la base de modèles, mais, lorsqu'elle s'achève, ceux-ci deviennent désuets et sont aussitôt abandonnés. Or, contrairement à cette logique habituelle, l'art islamique n'inventa pas d'images qui fussent équivalentes à celles qu'il s'appropriait durant l'époque classique, alors qu'il se trouvait en pleine effervescence créative. Même

(2) T. BURCKHARDT, *L'art de l'Islam, langage et signification*, Paris, Sindbad, 1985, p. 23. Voir également E. CHURCHSKANK DODD et S. KHAIRALLAH, *The image of the word*, Beirut, American University of Beirut, vol. I, 1981.

(3) Sur ce point, consulter l'ouvrage général de K. OTTO-DORN, *L'art de l'Islam*, Paris, Collection Art du Monde, 1967.

(4) Consulter la documentation iconographique de J. SOURDEL-THOMIME et B. SPULLER, *Die Kunst des Islam*, Berlin, Propyläen Verlag, 1973.

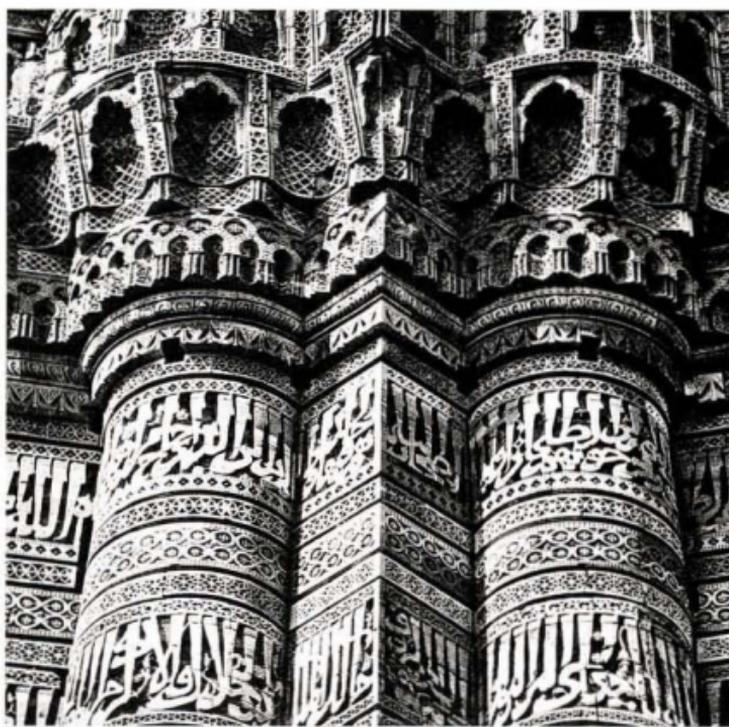


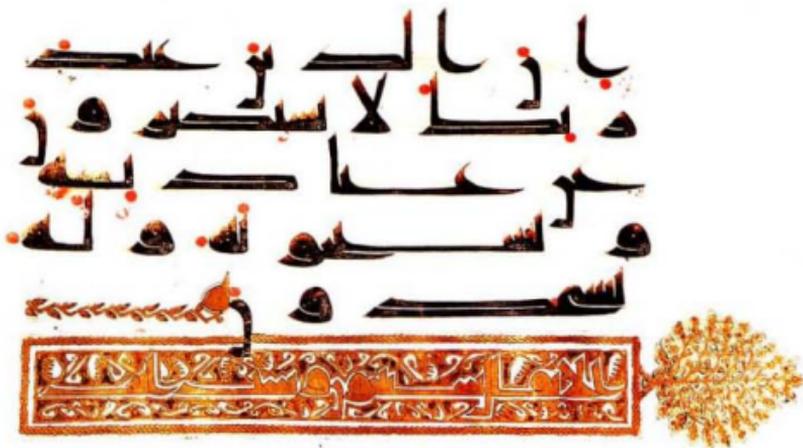
Fig. 1. Le calif omeyyade 'Abd-al-Malik (685-705). Bibliothèque nationale (Paris), Cabinet des médailles.

Fig. 2. Les images d'Heraclius et de ses fils. Bibliothèque nationale (Paris), Cabinet des médailles.

Fig. 3. La mosquée Qouat-al-Islam dans le vieux Delhi.

اَلا مِرْحٰى قَلِيْطٍ اِنْسُو زَمْرًا لَمَجْدٍ وَّزِيْرَةً
 يَلْسَا يَرْحٰى يَمِيْرَةً وَّيَا نَهْ لَقَمٌ وَّيَا
 اَلَا وَّيَرْحٰى وَّلَمْ يَكْرَهْمَا اَيْتَانِ
 يَخْلَفُهٗ. حَمَلَةٌ يٰ سَمَا يَرْحٰى وَّلَوْ
 نَزَلْنَا هٗ حٰى يَجْزٰى اَلَا حَمِيْرَةً فَرَا هٗ
 حَايِهْمَا مَا كَانُوْا يَهْمُوْا مِنْ مَّجْدٍ لَّك
 سَلْكَا هٗ فِى قَلْبِ يٰ سَمَا لَهْرٌ مِيْرَةً
 يُوْهِنُوْا زَمْرًا حٰى يَمِ وَّيَا اَلْمَدِيْنَةَ
 اَلَا لَمَجْدٍ فَا يَنْهَمُ بَعْنَةً وَّهَمَلًا سَمُوْرَةً
 فَيَقُوْا لَوْ اَلْمَدِيْنَةَ مَطْرًا وَّيَمَّا فَتَحْنَا يٰ
 سَمُوْرَةً رَمَّا فَا يَمَّا رَمَسَا هَم

4



5
 Fig. 4. Coran VII 206. Coufique sur velin 11^e (19^e) siècle. Moyen-Orient, Iran ou Perse.
 (Téhéran, Iran Bastan Museum, 4289).

Fig 5. Coran VII 206.



Fig. 1. Composition 1.

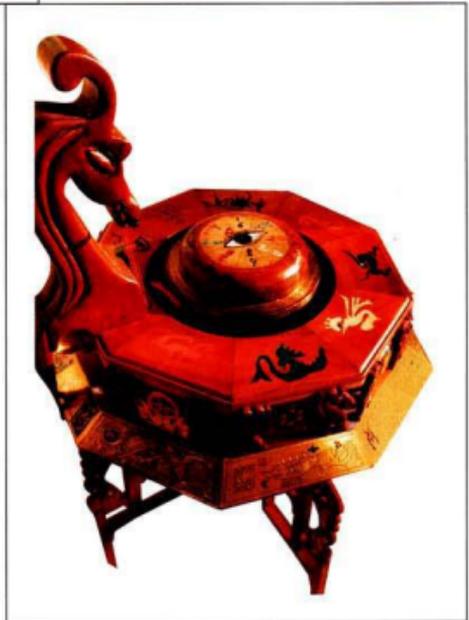


Fig. 2. Composition 2.



Fig. 3. Composition 3.



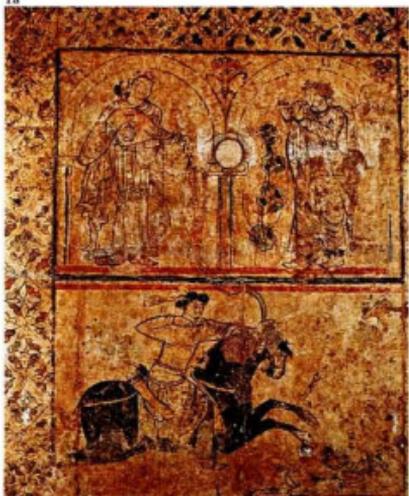
Fig. 4. Reptile attaqué par un circaète
«Jean le Blanc».



1a



1b



2

Fig. 1. Peintures murales de Qusayr' Amra (Jordanie), VIII^e siècle. Art omeyyade.
a) jeune femme nue ; b) jeune musicien.

Fig. 2. Peinture de pavement de Kasr al-Khayr al-Garbi (Syrie), VIII^e siècle. Art omeyyade, musiciennes et chasseurs.



3

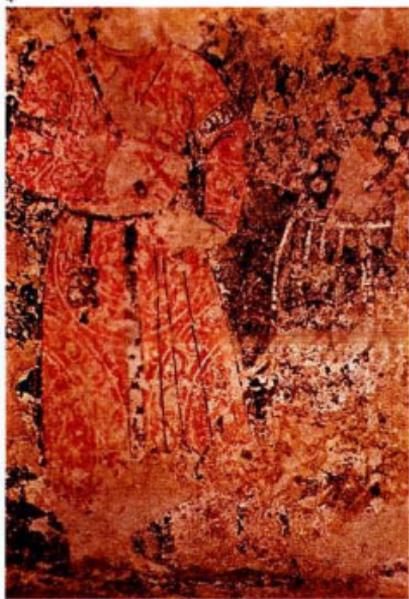
Fig. 3. Statue de femme en plâtre peint de Kirbat-al-Mafdjar (Jéricho, Cisjordanie), VIII^e siècle. Art omeyyade.



4



5



6

Fig. 4. Mosaïque à fond d'or de la grande mosquée de Damas (Syrie), VIII^e siècle. Art omeyyade, paysage urbain.

Fig. 5. Peinture murale du Harem de Jawsaq al-Khaqani, (Samarra, Irak), IX^e siècle. Art abbasside, couple de danseuses.

Fig. 6. Peinture murale de Laskhar-I-Bazar (Afghanistan), début du IX^e siècle. Art ghaznévide, assemblée princière.



Fig. 7. Pyxide en ivoire sculpté de Cordoue (Espagne), x^e siècle. Art hispano-omeyyade, scènes princières et animalières. Louvre.

Fig. 8. Coupe engobée de Nishapur (Iran oriental), x^e siècle. Art iranien abbasside, chasseur au faucon. Coll. Foroughi.

Fig. 9. Cerf aquamanile en bronze damasquiné d'or de Madinat al-Zahra (Cordoue, Espagne), x^e siècle. Art hispano-omeyyade.

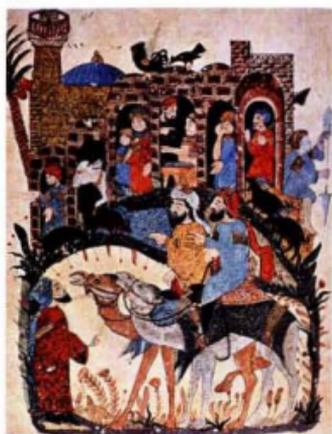
Fig. 10. Brûle-parfum en forme de félin, en bronze damasquiné d'or, XII^e siècle. Art saljoukide d'Iran.



11b

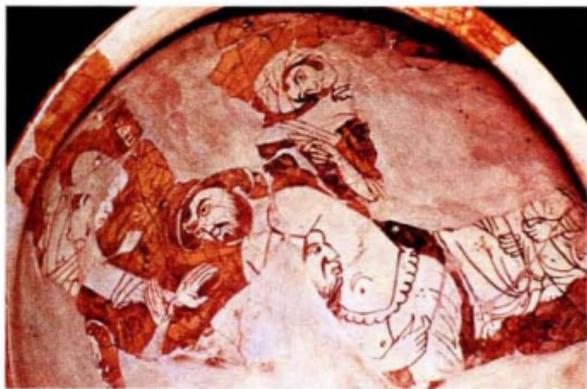
11a
Fig. 11. Plafond à caissons en bois peint et doré de la chapelle palatine à Palerme. Art arabo-normand ; a) détail du plafond ; b) scène peinte aux deux esclaves devant le puits.

Fig. 12. Plat en céramique à reflets métalliques, ou dite lustrée (Egypte), Ø 38,3 cm, XI^e ou XIII^e siècle. Scène de lutte. Musée d'art islamique, Le Caire.



13

Fig. 13. Les séances (*maqamat*) d'Al-Hariri, miniature peinte par Al-Wasiti à Bagdad (Irak) en 1237. Discussion près d'un village, 43^e séance. 34,8 x 26 cm. Bibliothèque nationale (Paris).



12

après la fin de cette période, il continua d'user de références préislamiques. Les fresques de la résidence ghaznévide de Lashkar-I-Bazar (Afghanistan) illustrent ce recours à l'art local ancien sous les Turcs, au début du XI^e siècle. A des siècles d'intervalle, on retrouve également, sans grand changement, des représentations semblables, dans les peintures du château de Qasr al-Hayr al-Gharbi, du VIII^e siècle, celles de Samarra, du IX^e siècle, et celles de l'Égypte fatimide, du XI^e siècle, qui reproduisent une thématique similaire. Mais toutes ces grandes productions pariétales ne donnèrent pas naissance à une tradition islamique originale de peinture figurative monumentale (fig. 1 et 6). La représentation fatimide et ses dérivés, les œuvres dites « arabo-normandes » de Sicile, peut-être les productions les plus novatrices, ne parvinrent pas non plus à se dégager des modalités de figuration non musulmanes dont elles se nourrissent. Le ton était donné. Une telle approche ne devait laisser à l'image, dans l'art islamique, que des marges étroites de développement.

Les critères esthétiques islamiques de représentation

L'art islamique définit ses propres critères de représentation à partir de ce corpus d'images empruntées. Il procéda tout d'abord à une sélection de celles-ci, au cours du temps, en fonction des besoins du moment et, surtout, de l'affirmation progressive des tendances esthétiques spécifiquement musulmanes. Ainsi, certaines représentations furent rapidement abandonnées, tandis que d'autres se maintinrent et acquirent même une étonnante postérité. Les images qui appartiennent à la première catégorie, relèvent, en règle générale, du style de l'Antiquité classique méditerranéenne. Il s'agit en l'occurrence d'une grande partie de la production omeyyade, telles les scènes de nus au bain de Qusayr 'Amra ou les statues monumentales de la résidence de Khirbat al-Mafdjar (Jericho) (fig. 1 et 3). Ayant momentanément pallié le manque de tradition artistique de la société musulmane en plein devenir, cette production est demeurée un épisode sans suite au regard de l'ensemble de la figuration islamique. Il est évident que, par trop évocateur de la réalité humaine et de ses contingences, ce type de représentation ne pouvait s'intégrer durablement à l'art islamique, issu précisément d'une tradition religieuse « iconophobe ». De la même manière, certaines images jugées suspectes ou qui pouvaient présenter un danger d'interprétation illicite, comme les effigies du calife sur les monnaies, à l'image d'un prince sassanide ou byzantin, les reproductions de figures humaines à l'échelle monumentale ou toute forme de portrait⁽⁵⁾, ne tardèrent pas à disparaître après la période classique⁽⁶⁾. Dans l'art de la statuaire, la

(5) Au cours de l'époque moderne, chez les Moghols, les Perses et les Ottomans, sous l'effet d'influences étrangères, commencent à apparaître des portraits de princes. Cependant, ces portraits restent plutôt conventionnels, ne dépeignent pas vraiment la personnalité profonde de l'individu et ne s'inscrivent pas dans une tradition de recherches picturales sur le sujet.

(6) Ce type d'images réapparut dans certains contextes où l'Islam fut perméable à l'afflux de critères culturels extérieurs, dans l'Espagne musulmane du temps des Nasrides par exemple, qui se préparait en quelque sorte à passer sous le joug de la chrétienté ; les représentations du palais de l'Alhambra appartiennent déjà à l'art mudéjar.

thématique animalière fut la seule que l'islam continua de développer, sauf exception, tandis qu'il réserva les motifs anthropomorphes aux objets de petite dimension, figurines en céramique essentiellement. De l'élimination de telles images, il résulte clairement que le premier critère islamique de la figuration dans l'art a consisté à ne pas représenter l'individu, ni sa psychologie, ni son environnement réel (7), et à ne le glorifier sous aucune forme que ce fût.

Quant aux images empruntées que l'islam a conservé dans son vocabulaire artistique, elles précèdent, nous l'avons vu, d'une manière générale, des traditions figuratives de l'Orient antéislamique, surtout sassanides. Plusieurs motivations ont sans doute présidé à ce choix, mais deux nous paraissent fondamentales. La première est que la figuration orientale manifestait moins que les représentations de style classique méditerranéenne la vocation, tant décriée par la tradition islamique, d'être le reflet de la nature. La seconde réside dans le fait que cette figuration présentait des qualités esthétiques compatibles avec celles de la thématique non animée développée par l'art musulman. Au plan iconographique, ces images proposent une vision du monde et des êtres concentrée en une sorte de répertoire signalétique dont les thèmes sont récurrents et offrent un minimum d'ambiguïté de sens. Ils consistent essentiellement en tableaux de vie de cour, telles les scènes de chasse et de musique peintes dans le château de Qasr al-Hayr al-Gharbi (fig. 2), en illustrations de sujets scientifiques, botanique, astronomie, etc., et en motifs animaliers, comme les figures d'aquamaniles (fig. 9). Ces compositions obéissent à un code de représentation qui fait d'elles des constructions préconçues, neutres et distantes par rapport au réel. Les visages et les corps, stéréotypés à l'aide de signes répétitifs, arborent des attitudes conventionnelles et sont munis d'attributs standards correspondants au genre de la scène reproduite. Un fragment peint du palais abbasside Jawsaq al-Khaqani, à Samarra, illustre, par exemple, l'archétype d'une scène de danse (fig. 5). Au plan esthétique, les procédés plastiques qui produisent ces images tendent à les dématérialiser et leur confèrent un caractère plus ornemental que descriptif ou narratif. Dans les représentations en deux dimensions, les thèmes animés aussi bien que les divers éléments environnants sont traités selon des critères analogues à ceux qui régissent certaines trames de motifs décoratifs, suivant les mêmes ordres linéaire et graphisme des formes. Personnages et animaux naissent et se définissent par le dessin, la ligne, la silhouette et non par le modelé et le volume, devenant parfois d'élégantes figures désincarnées ou des schémas brossés à grands traits (fig. 2, 5, 6 et 8). Même les sculptures prennent davantage corps sous la découpe des contours, l'ouvrage réalisé sur la surface du matériau, que sous le modelage des formes (fig. 9 et 10). Dans les œuvres picturales, à cette souveraineté du dessin répond une organisation linéaire et

(7) S'il exista des représentations de paysages dans l'art musulman à différentes époques, nous ne pouvons pas dire non plus qu'il y eût une véritable tradition esthétique islamique fondée sur ce thème, dans le sens d'un engagement artistique suivi dans le temps. Ces paysages apparaissent de manière sporadique, sont liés à un sujet animé principal, personnages ou animaux, ou bien relèvent de circonstances précises, remploi d'un style préislamique pour les mosaïques paysagères à fond d'or syriennes ou initiative ponctuelle de quelque enlumineur par exemple.

non spatiale de la composition, à l'égal de quelque réseau d'ornements abstraits. L'absence d'échelonnement des plans en accentue le caractère graphique dominant, jusqu'à atteindre parfois la platitude formelle de tels ornements. En outre, pareillement à ces derniers, les éléments de ces images se distribuent selon la rigueur mathématique de la loi des nombres, des axes, de la symétrie, de l'alternance etc. Les figures s'agencent fréquemment par couple de part et d'autre d'un axe, ou en trio, le troisième motif faisant office d'élément central. Ces positions calculées renforcent l'allure souvent hiératique, parfois même figée de ces figures, contribuant ainsi à retirer à la représentation la sève de la vie au profit d'un équilibre formel. A ce titre, les scènes animées sur les coffrets d'ivoire hispano-musulmans (fig. 7) ou sur les stucs seldjoukides d'Iran sont significatives : plus qu'elles n'animent les linéaments sculptés elles participent à la construction savante de ceux-ci, en épousent leur ordonnance géométrique tout en y introduisant des variations de texture et des ruptures de rythme. Enfin, un dernier procédé plastique achève de donner un caractère davantage ornemental que vivant à ces images de style oriental : une mise en situation des figures réduite, voire inexistante. Quelques accessoires types seulement, motifs architectoniques ou végétations stylisées, signalent le genre de la scène représentée. Souvent, ce ne sont que des encadrements géométriques qui parachèvent l'équilibre rigoureux de l'ensemble de la composition.

En somme, il semble que l'art islamique a trouvé dans la représentation de tradition orientale une qualité essentielle au regard de ses propres objectifs esthétiques : un certain formalisme. C'est, selon nous, cet aspect particulier qui a amené l'islam à enregistrer dans sa grammaire artistique les formules de cette figuration. Il fallait que la représentation animée possède un caractère fortement formaliste pour pouvoir, à long terme, s'insérer dans l'œuvre islamique non figurative sans en détourner le sens ni en troubler la libre évolution. Ainsi, selon toute évidence, l'islam fit-il du formalisme un critère de représentation. Il tira parti de ce caractère des images inspirées de l'Orient ancien par une mise en valeur de leurs propriétés formelles et décoratives, au détriment de l'exploitation de leurs ressources iconographiques. Sous ce traitement, la thématique animée acquit rapidement, en islam, la valeur esthétique d'un agrément visuel et put ainsi s'harmoniser avec les créations non figuratives. L'art musulman qui fit de l'ornement une œuvre majeure, noble et pénétrée de spiritualité, intégra l'image dans son art tel un motif décoratif parmi d'autres. Les exemples les plus démonstratifs de cette intégration sont les ornementations de stuc ou de céramique des XII^e-XIII^e siècles, où alternent en parfaite symbiose des carreaux à registre végétal ou géométrique et des médaillons figuratifs. Ceux-ci ne sont pas, à l'instar de tableaux, des « fenêtres ouvertes sur l'infini » qui projettent le regard dans l'univers mental de l'imaginaire et qui, par contre-coup, font des ornements d'insignifiantes fioritures. L'animation que ces représentations apportent aux décors dans lesquels elles s'insèrent, demeure de l'ordre de la sensation visuelle, malgré parfois l'effort d'un artiste ou d'un atelier pour leur insuffler la vie. Emprisonnées dans des cadres linéaires, ces images restent muettes et laissent les ornements nous plonger dans un état oscillant entre la pure contemplation sensuelle et le rêve abstrait. Tels se définissent, à nos yeux, les critères de base de la représentation figurative en islam.

L'évolution de l'image dans l'art islamique

En dépit d'œuvres brillantes comme la miniature arabe(8) ou persane, nous pouvons considérer que, comparativement aux multiples aventures auxquelles a conduit l'image dans les autres grandes civilisations, celle-ci n'a connu en islam qu'un faible développement. Les critères de représentation dans l'art musulman n'ont guère changé au cours du temps, malgré des tentatives ponctuelles de leur échapper ou de les outrepasser. L'image continua de jouer un rôle secondaire dans cet art, jusqu'au début du XIX^e siècle où de nouveaux critères artistiques venus d'ailleurs, d'Europe notamment, vinrent bouleverser le système esthétique islamique traditionnel. A partir du XI^e siècle, sous l'émergence du phénomène de l'illustration de textes littéraires sur divers supports, on assiste à un enrichissement iconographique considérable, mais celui-ci n'a pas entraîné une véritable remise en question des critères de représentation. A l'exception de productions, circonscrites dans le temps, qui s'essayèrent à donner une certaine expressivité à l'image, cet enrichissement iconographique ne conduisit qu'à un raffinement esthétique et à une diversification des styles de la figuration musulmane. L'aversion pour toute forme artistique un tant soit peu réaliste eut, en fait, des conséquences irréversibles dans l'évolution de la représentation et, d'une certaine manière, engagea celle-ci dans une impasse; cette représentation demeura définitivement confinée dans un rôle d'ornement. Plusieurs aspects des images qui fleurissent à partir du XI^e siècle, montrent ce caractère fondamentalement ornemental dont la figuration islamique n'a pas réussi à se départir.

Le premier aspect est que, à l'instar d'une ornementation, ces représentations sont restées dépendantes de leur support, objet ou monument. Elles n'ont existé que comme complément esthétique de ce dernier, l'image n'ayant pas évolué en islam dans le sens d'une autonomie comparable à celle qu'elle a acquise en Occident, par exemple, sous forme du tableau ou de la sculpture réalisée pour elle-même et dégagée de toute autre fonction. La figuration est toujours restée assujettie au programme esthétique et à la fonction du support, du monument pour les peintures dans l'architecture, du texte pour la miniature, de l'objet pour la céramique, le bois sculpté etc. Même les images tridimensionnelles, tels les aquamaniles ou les brûle-parfums (fig. 10), ne furent pas conçues comme des œuvres autonomes mais comme les parties d'un ensemble de choses utilitaires qui formaient le cadre de vie, agréments d'architecture d'intérieur, mobilier etc.

Les peintures du plafond en bois de la Chapelle palatine à Palerme sont exemplaires de cet assujettissement au support de la figuration islamique (fig. 11)(9). Des scènes animées ornent la face de certains alvéoles qui forment le décor de *mouqarnas* (10) et de caissons étoilés. De facture classique et offrant

(8) Voir R. ETTINGHAUSEN, *La peinture arabe*, Genève, Skira, 1977; et B. GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira, 1961.

(9) Pour avoir une idée précise du contenu de ces peintures, voir la monographie de U. MONNERET DE VILLARD, *Le pitture musulmane al soffito della Capella Palatina in Palermo*, Rome, 1950.

(10) Nom arabe d'un décor typiquement islamique, issu de la juxtaposition de multiples volumes prismatiques et formant une sorte de réseau alvéolé.

une iconographie amplement exploitée, la vie du prince et de sa suite, elles ne constituent pas une œuvre novatrice en soi ; elles doivent essentiellement à leur potentiel décoratif de figurer sur cet ouvrage auquel participent également des registres abstraits. En effet, lorsqu'il se tient debout sous le plafond, le « spectateur » ne peut distinguer les images ; il ne perçoit que l'effet cinétique puissant produit par l'ensemble de l'œuvre richement ouvragée. L'échelle de ces images est si petite qu'elles se confondent avec la savante imbrication des volumes et des reliefs du travail du bois. Leur rôle principal n'est donc pas tant de proposer un message que de mettre en valeur, de concert avec les autres registres ornementaux, le décor de mouqarnas et de caissons. Sculptures de surface à thèmes géométriques, ceux-ci constituent des ornements qui, par nature, visent à produire un jeu à la fois optique et de texture. Sur notre plafond, les tableautins contribuent à raffiner ce jeu, en précisant le profil des formes géométriques dont ils épousent soigneusement les contours, en conférant de la densité aux surfaces qu'ils occupent, et en soulignant les reliefs par contraste avec les plages monochromes. Ils permettent ainsi de donner du corps et de la matière aux réseaux polygonaux qui font toute la beauté de l'ouvrage.

Le second aspect démontrant le caractère ornemental que l'image islamique a toujours conservé, est la linéarité des compositions⁽¹¹⁾. En effet, l'organisation plus complexe que suppose la thématique narrative inspirée de la littérature, n'a pas réellement modifié les modalités générales de structuration de l'image. Si celle-ci se complique au plan iconographique, elle demeure en priorité une construction dont le nerf est la ligne, omniprésente (fig. 12-13). Cerne franc, fil gracieux ou tracé de structure invisible, le trait module en maître absolu la représentation en une armature d'éléments graphiques. Celle-ci se déploie de manière linéaire, même dans les images qui présentent des différenciations d'espaces picturaux provoquant l'impression d'une profondeur de champ, comme certaines miniatures persanes (fig. 13). Cette construction ramène toujours la vision au premier plan et dissipe l'illusion d'une tridimensionnalité de la figuration. Virtuellement, le spectateur ne pénètre pas dans une telle image ; elle le laisse à distance, cette même distance de regard qui le sépare d'une œuvre ornementale non figurative. En outre, cette linéarité a pour effet de réduire les différences de valeur plastique entre les divers éléments de la composition, de sorte que, au plan du traitement esthétique, les êtres animés ne se distinguent guère, la plupart du temps, des motifs qui dépeignent leur environnement. A l'intérieur même de l'image, les figures peuvent donc présenter une valeur équivalente aux motifs non animés qui les entourent.

Tout ceci est particulièrement sensible dans la miniature persane dont la complexité iconographique et le raffinement de facture n'en font pas pour autant, à nos yeux, une œuvre « parlante » et expressive, et où nous pourrions trouver, en empruntant la parole de A. Gide, « *ce souci d'élégance et de préciosité,*

(11) Nous ne parlerons pas des images à trois dimensions qui ne varient guère depuis le ^xe siècle et ne constituent qu'une œuvre limitée, tandis que les réalisations picturales proposent une production beaucoup plus variée.

qui fit son art s'écarter délibérément de la vie». Dans cette miniature, les figures animées sont traitées comme les pièces d'un montage formel de multiples autres éléments, architectoniques, végétaux ou minéraux, sorte de puzzle plus ou moins compliqué, structuré selon un système de géométrie plane. D'ailleurs, on observe fréquemment que telle scène figurative a servi de prétexte à échafauder des compositions d'architecture et de paysages imaginaires dans lesquels se perdent les êtres, sortes de décors de théâtre envahissants où le peintre s'est délecté à multiplier les détails ornementaux et descriptifs. Personnages et animaux se superposent ou se juxtaposent les uns aux autres aussi bien qu'aux registres non figuratifs, autant de motifs pouvant parfois s'entremêler inextricablement jusqu'à l'illisibilité. L'importance du rôle esthétique de chacun des éléments d'une composition, s'évalue grâce à des règles de calcul et de mesure (12) : nombre et échelle des figures, quantité de la surface occupée par tel thème etc. Au final, on se trouve face à un monument formellement sophistiqué, mais dans lequel on n'entre qu'en faisant un détour par la lecture du texte auquel il se rapporte, et sans lequel il perd une grande partie de son sens.

Le troisième aspect enfin, sur lequel s'appuie notre argumentation, réside dans le mode d'utilisation de la couleur, facteur de première importance pour la conception d'une image. Dans l'ensemble des représentations islamiques dont nous parlons, la palette agit essentiellement comme un complément décoratif et, par conséquent, parachève la qualité ornementale de ces dernières ; ceci excepté dans certaines miniatures arabes qui font montre d'une recherche chromatique en rapport avec leur contenu iconographique. En effet, les couleurs présentent rarement un lien avec la teneur de l'événement relaté dans la scène : elles ne rendent pas compte d'une atmosphère, joyeuse ou dramatique, comique ou solennelle etc. La représentation d'un drame peut offrir une gamme de coloris des plus chatoyants. Pour l'ensemble de l'image, le travail de la couleur, qui atteint certes des sommets de raffinement, assure principalement une fonction d'ornementation des motifs dessinés dont il ne trouble ni ne contrarie l'ordre et la précision, et auxquels il est totalement subordonné. Si on supprime la polychromie sur certaines miniatures parmi les plus richement peintes, comme les œuvres de l'école de Chiraz ou de certains peintres moghols, on s'aperçoit que tout est déjà dit, en quelque sorte, par le trait et la structure graphique ; ces miniatures perdent seulement de leur attrait visuel (13).

En somme, les procédés esthétiques employés pour produire ces images concourent à mettre en évidence une grande virtuosité dans les effets formels et à faire passer ainsi au second plan l'intérêt de la narration. De la sorte il semble que l'accès à la signification de la représentation animée musulmane en

(12) Nous nous plaçons toujours sous l'angle de l'analyse esthétique, car il est évident que la consultation du texte correspondant à l'illustration éclaire toutes les questions concernant l'iconographie présentée par celle-ci.

(13) Il suffit de photographier la miniature en noir et blanc et de comparer ensuite le résultat avec la reproduction polychrome.

général, doit se faire par les sens plus que par la compréhension du contenu iconographique, de même que pour l'œuvre non figurative. Cependant, dans cet art, il existe effectivement des œuvres ou des manières qui, bien que circonscrites dans le temps et dans l'espace, réussissent à tourner quelque peu les règles strictes de cette esthétique de l'ornement que l'islam imposa à l'image. Le premier exemple, selon l'ordre chronologique, est la production de l'Égypte fatimide. Dans un climat favorable à une résurgence de son passé classique méditerranéen, celle-ci se distingua par son art figuratif agité d'un souffle de réalisme original (14). Avec une économie de moyens esthétiques étonnante et l'utilisation des techniques courantes en pays d'islam à l'époque, les figures ont alors pris vie sous un dessin expressif et enlevé, un souci des détails anatomiques, un modelé subtil des formes sculptées, à l'intérieur de compositions moins rigides que de coutume et plus proches du désordre de la vie (fig. 12). Un peu plus tard, dans les images sur céramique de l'époque seldjoukide, nous observons des détails dotés d'une certaine expressivité, tandis que la figuration présente un caractère ornemental dominant. Curieusement, ces détails ne concernent pas les personnages, traités de manière conventionnelle, mais le bestiaire qui les accompagne. Le rendu anatomique et le mouvement de ce dernier, particulièrement soignés, lui octroient une certaine tridimensionnalité. Ensuite, au XIII^e siècle, des miniaturistes de l'école dite « de Bagdad », comme le célèbre al-Wasiti, s'appliquèrent à rendre compte de la tension psychologique de certains textes, tels les *maqamat*, d'al-Hariri, sans vraiment déroger aux critères esthétiques islamiques sur la base desquels s'est élaborée cette production (fig. 13). Ils se servirent astucieusement des règles de style dont ils disposaient. Ainsi, ils accentuèrent la linéarité des figures, par contraste avec des fonds clairs vidés de tout décor superflu, afin de rendre plus éloquents les gestes dessinés avec un cerne gras. Ils jouèrent également des possibilités des couleurs et des valeurs (claire et foncée) de créer une ambiance, de souligner le caractère d'un personnage etc. Grâce à des techniques picturales différentes, les peintres de l'Iran et de l'Inde moghole ménagèrent dans leurs œuvres, au demeurant très respectueuses des conventions islamiques de représentation, des « trouées », espaces paysagers lointains, fictifs ou symboliques. Par ces sortes d'ouvertures, l'imagination peut s'engouffrer à l'intérieur même de l'image, et vagabonder librement. Mais pénétrer dans ces espaces, c'est déjà quitter le monde animé et s'évader dans un songe abstrait : les figures qui les peuplent n'y sont pas intégrées esthétiquement et forment un univers parallèle, conséquence d'une composition linéaire. Regarder ces êtres équivaut à revenir au premier plan-surface de l'image et donc à en sortir de nouveau.

Cette évocation de représentations plus proches de celles qui sont issues de la conception occidentale de l'image, ne doit pas faire illusion quant à la nature même de la figuration islamique. Selon nous, celle-ci demeure fondamentalement un ornement, mais un ornement dans le sens esthétique islamique du terme, c'est-à-dire qu'il n'est frivole, ni insignifiant, ni superflu.

(14) Le règne des Chi'ites ismaéliens apporta dans la société égyptienne des changements considérables qui conditionnèrent un tel climat. Mais il ne nous appartient pas ici de développer ce point.

L'art islamique : un art de l'ornement

L'art islamique a bâti son système esthétique sur l'ornement et a conçu l'absence même de figuration comme l'idée la plus pure de l'art. Aussi, pour l'intégrer à ses créations, dut-il faire de l'image une sorte d'ornement, une représentation quasiment muette qui fatalement finit par s'épuiser d'elle-même. Délivré ainsi de la nécessité de la figuration pour produire du sens dans l'art, l'islam a inversé une échelle des valeurs esthétiques qui, jusqu'alors, semblait immuable : il a dépossédé l'image de sa qualité première de dépositaire exclusif du sens de l'œuvre et, en revanche, a attribué aux ornements une signification dont ils étaient totalement dépourvus. D'où la question essentielle sur laquelle repose le problème général de la création artistique en islam, la signification de l'œuvre ornementale.