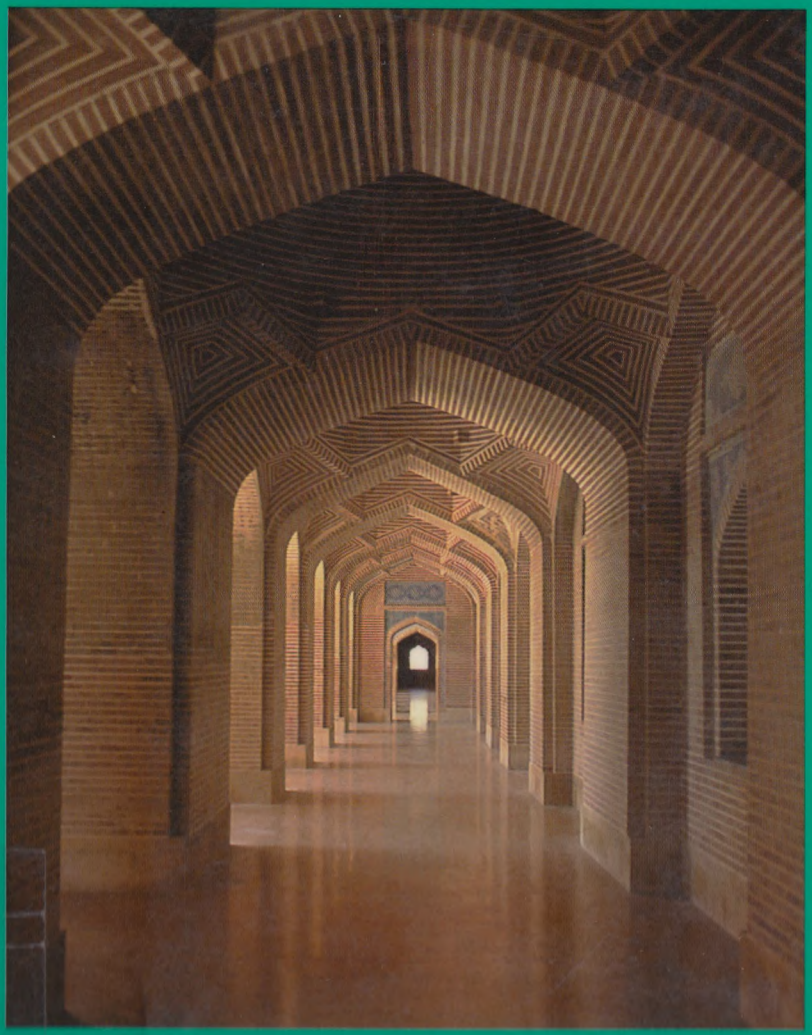
Titus Burckhardt

L'art de l'Islam

Langage et signification



Photographies de
Roland Michaud

Sindbad

Voici une synthèse magistrale pour connaître et comprendre l'art de l'Islam. Partant de ses principes généraux : alliance de la pratique artistique et de la quête spirituelle (ésotérisme) ; « aniconisme », et non refus de l'image ; rôle fondamental de la langue et prédestination à la calligraphie ; étude des formes et « alchimie de la lumière » ; génie de l'espace architectural, avec un choix des mosquées emblématiques ; rôle de la communauté dans la conception et l'édification de la cité ; Titus Burckhardt nous propose une initiation à cet art par la connaissance de sa spiritualité. Bien que remarquablement documenté, ce n'est pas vraiment un texte de spécialiste, mais plutôt le juste équilibre entre l'unité et la diversité, l'ésotérique et l'historique, la base arabe et l'enrichissement des autres aires culturelles.

« La substance de l'art, c'est la beauté... Dans le monde elle est apparence et revêt, pour ainsi dire, les créatures et les choses. En Dieu, ou en elle-même, elle est béatitude très intérieure... C'est dire que l'étude de l'art islamique, comme celle de n'importe quel autre art sacré, peut conduire vers une compréhension plus ou moins profonde des vérités ou réalités spirituelles qui sont à la base de tout un monde cosmique et humain. L'histoire de l'art dépasse le plan de l'histoire pure et simple, ne serait-ce qu'en posant ces questions : d'où vient la beauté de ce monde, et d'où vient son absence qui, aujourd'hui, menace d'envahir toute la surface de la terre? »
Titus Burckhardt

Avec les admirables photographies de Roland Michaud — qui a travaillé sur ce projet avec l'auteur —, l'éditeur a réalisé un livre d'un « cinétisme » surprenant : l'idée se déploie simultanément dans les mots et en image.

106 photographies, toutes en couleurs, dont 21 pleines pages et 3 doubles pages, 9 plans et figures.

298 F

ISBN 2.7274.0116.7

Introduction

Si à la question « qu'est-ce que l'Islam ? » on répondait en désignant simplement un des chefs-d'œuvre de l'art islamique, comme par exemple la mosquée de Cordoue, celle d'Ibn Tûlûn au Caire, une des *medersa* de Samarkand ou même le Taj Mahal, cette réponse, si sommaire soit-elle, n'en serait pas moins valable, car l'art de l'Islam exprime sans équivoque la chose dont il tient le nom. Certes, ses modes d'expression varient en fonction des milieux ethniques et selon les siècles — moins d'ailleurs en ceci qu'en cela —, mais ils sont presque toujours satisfaisants aussi bien du point de vue esthétique que de celui de leur intention spirituelle : ils ne comportent pas de dissonances, ce que l'on ne saurait affirmer de tous les domaines de la culture islamique. La théologie même — nous ne parlons pas du Coran mais de la science humaine qui en découle — n'est pas à l'abri des contradictions,

et tout l'ordre social, bien que rattaché à une loi en soi parfaite, consiste, dans le meilleur des cas, en une série d'approximations. A part l'ésotérisme, qui se situe sur un tout autre plan, l'art semble avoir le privilège d'être toujours conforme à l'esprit de l'Islam, au moins dans ses manifestations centrales telles que l'architecture sacrée et aussi longtemps qu'il n'est pas victime d'interférences étrangères comme celles qui sont à l'origine du baroque ottoman ou comme l'influence, beaucoup plus néfaste, de la technologie moderne qui détruit l'art islamique en détruisant sa base humaine, à savoir l'artisanat avec son héritage de métier et de sagesse.

Il n'est ni étonnant ni absurde que la manifestation la plus extérieure d'une religion ou d'une civilisation comme celle de l'Islam — et l'art est, par définition, extériorisation — reflète à sa manière ce qu'il y a de plus intérieur dans cette même civilisation. La substance de l'art, c'est la beauté; or celle-ci est — islamiquement parlant — une qualité divine et comporte comme telle un double aspect : dans le monde, elle est apparente; elle revêt, pour ainsi dire, les créatures et les choses belles. En Dieu cependant, ou en elle-même, elle est béatitude très intérieure; parmi toutes les qualités divines qui se manifestent dans le monde, elle est celle qui rappelle le plus directement le pur Être.

C'est dire que l'étude de l'art islamique, comme celle de n'importe quel autre art sacré, peut conduire, lorsqu'elle est entreprise avec une certaine ouverture d'esprit, vers une compréhension plus ou moins profonde des vérités ou réalités spirituelles qui sont à la base de tout un monde à la fois cosmique et humain. Envisagée de cette manière, l'« histoire de l'art »

dépasse le plan de l'histoire pure et simple, ne serait-ce qu'en posant ces questions : d'où vient la beauté du monde dont nous venons de parler? D'où vient son absence dans un monde qui, aujourd'hui, menace d'envahir toute la surface de la terre?

Chapitre 1

La Kaaba

Il nous faut ouvrir nos considérations sur l'art de l'Islam par une description de la Kaaba et de son rôle liturgique, car son importance littéralement centrale pour l'art et surtout pour l'architecture islamique est évidente : on sait que tout musulman se tourne vers la Kaaba pour réciter les oraisons prescrites et que, par conséquent, toute mosquée est orientée dans cette direction; nous montrerons dans les chapitres suivants tout ce qui en résulte.

Une autre raison encore de mentionner la Kaaba au début de ce livre : elle est le seul objet façonné faisant obligatoirement partie du culte islamique. Si elle n'est pas une œuvre d'art au sens propre du terme — ce n'est qu'un simple cube de maçonnerie — elle appartient par contre à ce que l'on pourrait appeler le « proto-art » et sa dimension spirituelle correspond, selon les points de vue, au mythe ou à la Révé-

lation. Cela signifie que le symbolisme inhérent à la Kaaba, à sa forme et aux rites qui s'y rattachent, contient en germe tout ce que l'art sacré de l'Islam exprimera.

Le rôle de la Kaaba comme centre liturgique du monde musulman est solidaire du fait qu'elle indique le lien de l'Islam avec la tradition abrahamique et, par là-même, avec l'origine de toutes les religions monothéistes : selon le Coran, la Kaaba fut construite par Abraham et son fils Ismaël et c'est Abraham, également, qui aurait institué le pélerinage annuel à ce sanctuaire. Centre et origine : ce sont là les deux faces d'une seule et même réalité spirituelle ou bien, si l'on veut, les deux options fondamentales de toute spiritualité[1].

1. « *Toute l'existence des peuples anciens, ou plus généralement des peuples traditionnels, est dominée par deux idées-clef, celles d'origine et de centre.* » Frithjof Schuon : *Regards sur les Mondes anciens*, Paris, 1968, p. 51.

Pour le commun des musulmans, prier dans la direction de la Kaaba ou, ce qui revient au même, dans la direction de La Mecque, exprime *a priori* un choix : par ce geste, le musulman se distingue à la fois des juifs, qui prient en se tournant vers Jérusalem, et des chrétiens qui s'« orientent » au sens propre du terme, en faisant face au soleil levant; il se rattache volontairement à la « religion du milieu », qui est comme l'arbre dont les autres religions sémitiques dérivent : « *Abraham n'était ni juif ni chrétien, mais détaché (hanîf), soumis (muslîm).* » (*Coran*, III, 67). Ces paroles signifient que la foi d'Abraham — présenté ici comme le type même du musulman — est exempte des particularisations ou restrictions que sont, aux yeux de l'Islam, la conception juive du peuple élu à l'exclusion de tout autre peuple, et le dogme chrétien d'un sauveur unique, fils de Dieu.

Remarquons que le récit du Coran se référant à la construction de la Kaaba par Abraham ne souligne

pas son rôle d'ancêtre des Arabes — qui descendent de lui par Ismaïl et Agar —, mais sa fonction d'apôtre du monothéisme pur et universel que l'Islam entend rénover. Quel que soit le fond historique de ce récit[2], il est inconcevable que le Prophète l'ait inventé pour des raisons plus ou moins politiques, toute question de sincérité mise à part : les Arabes préislamiques étaient très férus de généalogie — c'est un trait caractéristique des nomades —, et ils n'auraient jamais accepté l'« interpolation » d'un ancêtre jusqu'alors inconnu. Si la Bible ne mentionne pas un sanctuaire fondé par Abraham et Ismaël en Arabie, c'est qu'elle n'a pas à parler d'un sanctuaire se situant hors de la terre et du destin d'Israël. Elle reconnaît cependant la destinée spirituelle des ismaélites puisqu'elle les inclut dans la promesse divine faite à Abraham. Remarquons enfin, sans trop nous éloigner de notre sujet, que c'est bien dans le « style » d'une « géométrie » divine à la fois rigoureuse et imprévisible de se servir d'un sanctuaire abrahamique perdu dans le désert et oublié des grandes communautés religieuses du temps pour, de là, rénover le monothéisme d'expression sémitique. Car cette question que se posent tant d'islamologues : que s'est-il passé à La Mecque qui ait pu faire naître une nouvelle religion? peut aussi bien être retournée : quelles sont les raisons pour lesquelles la nouvelle religion, qui devait naître, s'est d'abord manifestée en ce lieu?

La forme éminemment archaïque du sanctuaire mecquois concorde bien avec l'origine abrahamique que le Coran lui attribue. Certes, il a été maintes fois détruit et reconstruit mais son nom même, *Kaaba*, qui signifie « cube », nous garantit que sa forme n'a pas changé pour l'essentiel : elle est cependant légè-

2. Il est possible qu'un récit sacré soit plus vrai, au sens d'une plus grande réalité, que ne le serait le récit purement empirique ou historique des événements dont il s'agit.

rement irrégulière, mesurant dix mètres sur douze dans le sens horizontal et seize environ dans le sens vertical.

L'édifice est traditionnellement recouvert d'un « vêtement » *(kiswâ)*, renouvelé chaque année, fait, depuis l'époque abbasside, de tissu noir brodé d'inscriptions en or, ce qui accuse singulièrement l'aspect à la fois abstrait et mystérieux de l'édifice. La coutume de « vêtir » le sanctuaire a été inaugurée, paraît-il, par un roi himyarite de l'Antiquité et elle semble se rattacher à un héritage sémitique fort ancien et en tout cas étranger, pour ce qui est du style, au monde gréco-romain. « Vêtir » une maison c'est en quelque sorte, la considérer comme un corps vivant ou comme une arche véhiculant une influence spirituelle, et c'est bien ainsi que l'entendaient les Arabes. Quant à la fameuse pierre noire, elle est enchâssée non pas au milieu de la Kaaba mais dans son mur extérieur, à proximité de son angle méridional. C'est un météorite, donc une pierre tombée du ciel, et le Prophète n'a fait que confirmer son caractère sacré[3]. Mentionnons enfin le parvis, de forme vaguement circulaire, qui fait partie du sanctuaire, du *haram*.

3. Pour tous les peuples de l'Antiquité, une pierre tombée du ciel ne pouvait être qu'une pierre sacrée, et l'on ne voit pas comment il en serait autrement car les choses sont ce qu'elles signifient.

La Kaaba est le seul sanctuaire islamique qui puisse se comparer à un temple. On l'appelle communément « maison de Dieu » et elle a effectivement le caractère d'une « habitation divine », si paradoxal que cela puisse paraître en climat musulman où l'idée de la transcendance divine prime tout. Mais Dieu « habite » pour ainsi dire dans l'insaisissable centre du monde, de même qu'il « habite » au plus profond de l'homme. On se souviendra du fait que le Saint des Saints du Temple de Jérusalem, qui était également une « de-

meure » divine, avait la forme d'un cube, comme la Kaaba. Le Saint des Saints contenait l'Arche d'Alliance, tandis que l'intérieur de la Kaaba est vide[4]. Il ne contient qu'un rideau appelé, par la tradition orale, le « rideau de la Miséricorde *(rahmân)* divine ».

La forme cubique est connexe de l'idée de centre, car elle comme la synthèse cristalline de la totalité de l'espace, chacune des faces du cube correspondant à une des directions principales : le zénith, le nadir et les quatre points cardinaux. Notons toutefois que la disposition de la Kaaba ne correspond pas entièrement à ce schéma, puisque ce sont les quatre angles et non pas les faces latérales qui regardent vers les points cardinaux, sans doute parce que, selon la conception arabe, les points cardinaux représentent les quatre « piliers d'angle » *(arkân)* de l'univers[5].

Le centre du monde terrestre est le point que traverse l'« axe » du ciel : le rite de la circumambulation *(tawâf)*, dont la Kaaba est l'objet et qui se retrouve, sous une forme ou sous une autre, dans la plupart des sanctuaires anciens, reproduit alors le mouvement circulaire autour de son axe polaire[6]. Bien entendu, ce sont là non pas des significations que le Coran attribue à ces éléments mais celles qui lui sont inhérentes *a priori*, selon une vision des choses commune à toutes les religions de l'Antiquité. Le caractère « axial » de la Kaaba est toutefois affirmé par une légende musulmane bien connue, selon laquelle l'« ancienne maison », d'abord bâtie par Adam, puis détruite par le déluge et rebâtie par Abraham, se situe à l'extrémité inférieure d'un axe qui traverse tous les cieux; au niveau de chaque monde céleste un autre sanctuaire, visité par des anges, marque le même axe, le prototype suprême de tous ces sanc-

4. C'est le cas, également, de la *cella* de certains temples hindous, cette *cella* ou « matrice » *(gharbagriha)* ayant du reste la forme d'un cube.

5. *L'Apocalypse* selon Saint Jean décrit la Jérusalem céleste comme une synthèse du monde sous la forme d'un cube.

6. Dans l'hindouisme et dans le bouddhisme, notamment, mais également dans le christianisme médiéval, sous forme de processions autour du tombeau d'un saint.

tuaires étant le trône divin autour duquel évoluent les esprits célestes. Mais il serait plus juste de dire qu'ils évoluent à l'intérieur de celui-ci puisque le trône divin englobe toute la création.

Cette légende met en évidence le rapport qui existe entre « l'orientation » rituelle et l'Islam en tant que soumission ou abandon *(islâm)* à la Volonté divine : le fait de s'orienter en priant vers un point unique, insaisissable comme tel mais situé sur terre et analogue, dans son unicité, au centre de tous les autres mondes, exprime bien l'intégration du vouloir humain dans le vouloir universel : « *Et c'est vers Dieu que retournent les esprits* » (*Coran*, III, 108). En même temps, on remarquera la différence qui existe entre ce symbolisme et celui de l'orientation chrétienne, qui a pour point de référence le lieu du ciel où le soleil, image du Christ ressuscité, se lève à Pâques. De ce fait, toutes les églises orientées ont des axes parallèles, tandis que les axes de toutes les mosquées du monde convergent. La convergence de tous les gestes d'adoration en un seul point, cependant, ne devient apparente que dans la proximité de la Kaaba, lorsque la foule des croyants dans la prière commune se plie de tous côtés vers le centre unique; et il n'y a peut-être pas d'expression plus immédiatement perceptible de l'*islâm.*[7]

On aura constaté que la liturgie islamique se réfère à la Kaaba selon deux modes différents et complémentaires, l'un statique et l'autre dynamique : selon le premier, tout point sur terre se rattache immédiatement au centre mecquois, et c'est en ce sens que le Prophète a dit : « Dieu a favorisé ma communauté en lui donnant comme sanctuaire la surface de la terre entière ». Le centre de ce sanctuaire unique,

7. A l'intérieur de la Kaaba il n'y a plus d'« orientation » rituelle : la différence des directions convergentes est abolie et la tradition prophétique veut que l'on y récite quatre brèves oraisons en se dirigeant tour à tour vers les quatre côtés du sanctuaire. Ainsi, au centre spirituel du monde, les contrastes ou oppositions qui caractérisent ce dernier ne sont plus subis mais librement assumés. Selon une interprétation soufie, la Kaaba correspond au cœur, en tant que siège de la « Présence » divine, et le mouvement circulaire des pélerins autour de la Kaaba rappelle le mouvement des pensées ou méditations qui évoluent sans cesse autour de l'insaisissable centre de l'âme.

c'est la Kaaba et, pour le croyant qui prie dans le sanctuaire universel, toute distance est momentanément abolie. Quant au deuxième mode, de nature dynamique, il se manifeste dans le pélerinage que tout musulman doit accomplir au moins une fois dans sa vie, s'il en a la possibilité. Le pélerinage présente un aspect de dépouillement qui se communique normalement à toute l'ambiance islamique; en même temps, il se présente pour le croyant comme une récapitulation dramatique de son *islâm* : arrivé au seuil du territoire sacré qui entoure La Mecque, le pélerin se défait de tous ses vêtements, se purifie de la tête aux pieds avec de l'eau et revêt deux pièces d'étoffe non cousues, l'une autour des reins et l'autre couvrant une épaule. C'est dans cet état de « consécration » *(ihrâm)* qu'il s'approche de la Kaaba pour accomplir, en invoquant sans cesse Dieu, le rite de la circumambulation *(tawâf)*. C'est seulement après cette visite à la « maison de Dieu » qu'il se rend sur les différents lieux touchant à l'histoire sacrée et termine son circuit par l'immolation d'un bélier en souvenir du sacrifice d'Abraham[8].

Nous verrons plus loin comment ces deux modes d'adoration, l'un statique et l'autre dynamique, se reflètent à différents niveaux du monde de l'Islam. Dans le présent contexte, nous ne voulons montrer qu'une chose, à savoir l'enracinement de l'âme musulmane, et par là-même de l'art musulman, dans un monde qui est plus proche de celui des Patriarches de l'Ancien Testament que de l'univers gréco-romain, où l'Islam a dû puiser les premiers éléments de son art. N'oublions pas que l'Islam est né dans un *no man's land* entre deux grandes époques, la byzantine et la persane, qui étaient en même temps deux empires

8. Le mouvement du grand pélerinage traverse le monde comme la circulation sanguine traverse le corps de l'homme, la Kaaba restant le cœur.

se disputant l'Arabie, et qu'il a dû combattre et vaincre l'un et l'autre afin de pouvoir survivre. En face de ces deux mondes qui avaient en commun un héritage artistique[9] à tendances naturalistes et rationalistes, la Kaaba et les rites qui s'y rattachent sont comme une ancre jetée dans un fond intemporel.

9. En Europe, cet héritage affleure périodiquement et finit par engloutir, lors de la Renaissance, cette civilisation foncièrement chrétienne que fut celle du Moyen Age latin.

Lorsque le Prophète eut conquis La Mecque, il se rendit d'abord dans l'aire sacrée et accomplit, monté sur sa chamelle, la circumambulation autour de la Kaaba. Les Arabes païens avaient entouré le parvis d'une couronne de 360 idoles, nombre qui correspond aux jours de l'année lunaire. Le Prophète frappa ces idoles de sa canne et les abattit l'une après l'autre, tout en récitant le verset coranique : « *La vérité est venue; la vanité s'est évanouie; certes, la vanité est évanescente* » (XVII, 33). Puis, il se fit donner la clef de la Kaaba et y entra. Les parois intérieures étaient ornées de peintures exécutées par un artiste byzantin sur commande des seigneurs païens de La Mecque; elles représentaient des scènes de la vie d'Abraham combinées à des coutumes idolâtres; s'y trouvait aussi une image de la Sainte Vierge à l'Enfant. Le Prophète recouvrit cette image de ses deux mains et ordonna d'effacer toutes les autres. L'icône de la Vierge fut détruite plus tard par un incendie[10]. Ce récit traditionnel indique le sens et la mesure de ce qu'on appelle, à tort, « l'iconoclasme musulman » et que nous préférons désigner par le terme d'« aniconisme » : si la Kaaba est le cœur de l'homme, les idoles qui la peuplaient représentent les passions qui obsèdent le cœur et l'empêchent de se souvenir de Dieu. Dès lors, la destruction des idoles — et par

10. D'après Al-Azraqî, auteur de la plus ancienne histoire de La Mecque. L'icône représentait la Sainte Vierge tenant l'Enfant sur les genoux.

extension le rejet de toute image susceptible de devenir une idole — est pour l'Islam la parabole la plus évidente de la « seule chose nécessaire », à savoir la purification du cœur en vue du *tawhîd*, du témoignage ou de la conscience qu'« il n'y a pas de divinité hormis Dieu ».

Une iconographie musulmane se superposerait à cet exemple et le rendrait inefficace. 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.

Chapitre 2

La naissance de l'art islamique

La seconde Révélation

La première question qui se pose, quand on considère l'histoire de l'art musulman, est celle-ci : comment cet art a-t-il pu naître d'une manière quasi soudaine, environ un siècle après la mort du Prophète — c'est-à-dire dès la fin des grandes conquêtes de l'Islam —, et manifester presqu'aussitôt une unité formelle parfaitement convaincante qui se maintiendra à travers les siècles? L'art bouddhique est peut-être le seul à posséder une homogénéité et une continuité pareilles malgré toutes les différences ethniques qu'englobe son aire d'expansion. Mais l'unité de l'art bouddhique se présente comme le déploiement logique en peinture, en sculpture et en architecture, de certains symboles fondamentaux tels que la représentation du Bouddha dans ses diverses attitudes de mé-

ditation et d'enseignement, le lotus comme image de l'âme s'ouvrant à la lumière transcendante, le *mandala* comme synthèse symbolique de l'univers, et ainsi de suite. L'art de l'Islam, en revanche, est abstrait; ses formes ne résultent pas directement du texte coranique ou des paroles du Prophète; elles sont apparemment sans fondement scripturaire.

L'Islam naissant n'a pas connu d'art propre et ne pouvait en connaître, son ambiance originelle étant — malgré l'existence de quelques cités comme La Mecque ou Yathrib (Médine) — celle de la vie nomade ou semi-nomade dans toute sa rude simplicité. Certes, les Arabes marchands et conducteurs de caravanes entretenaient des contacts avec les civilisations byzantine et persane et même avec celle de l'Inde. Mais la plupart des œuvres d'art qu'ils pouvaient admirer dans leurs voyages restaient étrangères à leurs besoins vitaux; ils ne s'intéressaient qu'aux armes, aux bijoux et aux étoffes. Ils maintenaient chez eux les formes d'une antique vie pastorale. C'était un milieu barbare, si l'on veut, mais que l'exemple du Prophète devait ennoblir : il en fit le support de la pauvreté en Dieu et d'une dignité à la fois virile et sacerdotale. La terre arabe dans sa majestueuse monotonie était une atmosphère providentielle pour une vie toute centrée sur le *tawhîd*, la conscience de l'Unité divine.

En fait, c'est l'abandon du milieu arabe primitif et la confrontation avec l'héritage artistique des peuples sédentaires nouvellement soumis ou convertis qui rendirent nécessaire et possible la création d'un art conforme à l'Islam. Mais il y eut d'abord comme un hiatus ou comme un temps d'apparente stérilité qui s'explique sans doute par l'économie de forces

qu'imposaient les grandes conquêtes : la nouvelle religion s'étendait avec la rapidité d'un incendie de steppe, faisant parvenir l'élite de ses troupes jusqu'aux confins de l'ancien empire d'Alexandre le Grand et même au-delà. Les conquérants, encore arabes dans leur majorité et d'extraction bédouine, avaient d'ailleurs à peine le temps de s'établir dans un pays conquis; ils demeuraient des étrangers, formant une sorte de caste aristocratique, qui gardait ses distances avec les populations soumises et usait de l'art à la manière du nomade qui jouit d'un butin; ils ne pensaient certes pas à en produire eux-mêmes. Mais dès la première phase de stabilisation qui eut lieu vers la fin de l'époque omayyade la question de l'art devint actuelle. A ce moment, la population citadine de Syrie, où se situait le nouveau centre de l'empire, était en majeure partie devenue musulmane; elle ne pouvait continuer à vivre dans un cadre urbain encore tout marqué par la civilisation gréco-romaine que le triomphe du christianisme n'avait changée qu'en partie. L'existence d'églises byzantines grandioses était une sorte de défi pour le sentiment religieux collectif; la victoire de l'Islam devait être rendue visible. C'est là du moins l'aspect politique et psychologique de la situation, qu'il ne faut pas confondre avec la véritable source de l'art islamique : une réaction collective, de nature inévitablement sentimentale, ne peut pas engendrer un art dont l'équilibre interne a défié les siècles.

En considérant l'essence de cet art, nous serions tentés de parler d'une seconde « Révélation », s'il ne fallait réserver ce terme à des manifestations directes et fondamentales du divin sur terre. Ce que nous voulons dire est ceci : la naissance d'un art sacré — et

l'art de l'Islam mérite cette épithète — correspond nécessairement à une « extériorisation » providentielle de ce qu'il y a de plus intérieur dans la tradition, d'où le lien étroit entre l'art sacré et l'ésotérisme. Dès lors, l'apparition d'un tel art rappelle la cristallisation subite d'une solution sursaturée, pour employer une image qui comporte des applications très diverses et qui, dans notre cas, suggère non seulement la soudaineté du phénomène en question mais encore la régularité et l'homogénéité des formes qui en résultent. Quant à l'état de sursaturation qui précède la coagulation des cristaux, on serait tenté de le comparer à la tension psychologique dont nous avons parlé, tension due à la rencontre de la communauté musulmane primitive avec la culture urbaine des peuples conquis, mais ce n'est là qu'une apparence ou qu'un aspect superficiel des choses, car en réalité cette sursaturation n'est autre que la potentialité créatrice inhérente à la tradition.

Le Dôme du Rocher

Le plus ancien des monuments musulmans conservés, le Dôme du Rocher (Qubbat as-Sakhra), à Jérusalem, construit entre 688 et 692, donc environ soixante ans après la mort du Prophète, est encore de l'art byzantin tout en étant également, par le choix de ses éléments, de l'art musulman. La Grande Mosquée de Damas, par contre, fondée en 706 et terminée en 715, est *a priori* de l'art islamique, sinon dans ses détails, du moins dans ses formes principales. Après cette date et plus exactement vers le milieu

du VIIIe siècle, le nouvel art dut se répandre très vite et sur un vaste territoire car les œuvres qui, par la suite, émergent des époques les plus anciennes, comme la Grande Mosquée de Cordoue, fondée en 785, et celle d'Ibn Tûlûn au Caire, achevée en 879, représentent, non pas les phases d'une évolution encore tâtonnante mais bien des chefs-d'œuvre insurpassables quant à leur qualité artistique. C'est dire qu'au milieu du deuxième siècle de l'Hégire, l'art musulman a trouvé son langage propre.

Comparons rapidement ces dates avec celles que nous fournit l'histoire de l'art chrétien : les peintures des catacombes, qui marquent les trois premiers siècles, ne sont chrétiennes que par leurs sujets, d'ailleurs plus ou moins voilés; quant à leur style, elles reflètent l'art romain décadent. Ce n'est qu'à l'âge constantinien que l'art chrétien acquiert son langage propre tout en conservant encore, avec son cadre impérial, quelque chose du répertoire typiquement gréco-romain, comme on le constate à Ravenne. A rigoureusement parler, l'art chrétien ne devint entièrement lui-même qu'après l'incident de l'iconoclasme byzantin, donc parallèlement à l'éclosion de l'art musulman et par un curieux choc en retour de ce dernier. Dans le cas de l'Islam, la cohésion des ordres religieux et social favorisait l'éclosion de l'art.

Le Dôme du Rocher est parfois appelé « Mosquée d'Omar », ce qui est inexact car il n'a pas été bâti par Omar mais par le calife omayyade 'Abd al-Mâlik en 688. Cependant, la référence au calife Omar comporte un élément de vérité : lorsque ce compagnon du Prophète vint à Jérusalem, invité par le Patriarche grec, afin de signer l'acte de capitulation de

la Ville sainte, il se fit conduire au lieu où s'élevait jadis le temple de Salomon et où le Prophète, selon la croyance musulmane avait été miraculeusement transporté lors de la nuit de son ascension au ciel. L'endroit, raconte-t-on, était encombré de débris et d'ordures que les habitants chrétiens de la ville y avaient déchargés par rancune envers les juifs[1]. Omar reconnut le lieu sacré d'après la description que le Prophète lui en avait faite et se mit à le nettoyer de ses propres mains[2]. Par la suite, on bâtit entre le rocher, qui forme le sommet du mont Moriah, et l'endroit où devait plus tard s'élever la mosquée al-Aqsâ, un simple oratoire islamique en bois. Quant au dôme qui recouvre le rocher sacré, il fut construit par le calife omayyade à l'époque où La Mecque se trouvait au pouvoir de son rival Ibn al-Zubaîr, afin de favoriser le pélerinage des fidèles à Jérusalem, en compensation du pélerinage à La Mecque temporairement interdit. Le rocher est en effet sacré aux yeux des musulmans pour trois raisons : en souvenir d'Abraham qui s'était rendu sur le mont Moriah pour y sacrifier son fils; à cause du temple de Salomon dont le Saint des Saints se trouvait en ce lieu[3], et parce que le Prophète Mohammed y avait été transporté lors de son « Voyage nocturne » : une caverne, sous le rocher, communique avec le haut par une sorte de couloir. Selon une tradition populaire, c'est de cette caverne et par ce couloir que le Prophète serait monté au ciel, ce qui est en tout cas d'un symbolisme frappant : la caverne sous le rocher est comme le cœur ou le centre intérieur de l'homme, relié par le « rayon céleste » aux mondes supérieurs.

Le Dôme du Rocher qui abrite ce lieu sacré comme un immense baldaquin, comporte une disposition

1. Les chrétiens, dit-on, considéraient comme maudit le site du temple détruit.

2. Selon l'historien byzantin Eutychius, Omar visitait l'*atrium* de l'église du Saint-Sépulcre en compagnie du patriarche Sophronius, quand ce fut l'heure de la prière. Il dit au patriarche : « Je désire prier » et celui-ci lui répondit : « Prie ici ». Mais Omar refusa, sur quoi on le conduisit vers la basilique adjacente pour qu'il y prie. Il refusa de nouveau, sortit de la basilique vers l'Est et pria seul. Puis il expliqua qu'il avait voulu éviter que les musulmans, prenant prétexte de la prière accomplie par Omar, ne confisquent l'église et en fassent une mosquée.

3. Selon certains archéologues, ce n'est pas le Saint des Saints mais l'autel des holocaustes qui occupait cet endroit. Mais la délimitation du plateau où s'élève aujourd'hui le Dôme du Rocher rend peu vraisemblable une implantation du temple à l'ouest de ce point.

architecturale tout à fait unique dans l'art de l'Islam et qui se rattache directement au type byzantin de l'église à coupole centrale et à déambulatoire octogonal; il apparaît même comme l'aboutissement logique et définitif de toute une évolution architecturale romaine et byzantine dont plusieurs exemples, assez proches du nôtre, se retrouvent en terre palestinienne[4]. Or, ce n'est qu'en milieu musulman que ce type d'édifice pouvait s'affirmer dans toute sa pureté « platonicienne »; les constructions précédentes de même type sont plus ou moins compliquées par des soucis statiques ou des exigences liturgiques : nécessité d'appuyer la coupole par des soubassements, besoin de prolonger l'espace intérieur par un chœur, ce qui obligeait à fondre en un seul corps les divers éléments géométriques dont est fait l'édifice, tandis que le sanctuaire musulman reçoit toute sa beauté de l'articulation contrastante de ces mêmes éléments, l'hémisphère de la coupole sur son tambour circulaire et l'octogone cristallin qui l'entoure. La coupole est faite d'une double calotte de bois recouverte d'une couche de métal doré, de sorte qu'elle n'a pas besoin de contreforts encombrants; son galbe est plus élancé que celui des coupoles byzantines; on a l'impression que c'est ici que, pour la première fois, une coupole acquiert toute la puissance rayonnante, caractéristique de tant de monuments islamiques. Les faces de l'octogone, aujourd'hui ornées de faïences turques, étaient jadis recouvertes de mosaïques. Quatre portails s'ouvrent dans la direction des points cardinaux et situent ainsi l'édifice symboliquement au centre de la terre.

L'intérieur, plus que l'extérieur, du sanctuaire donne une impression byzantine ou romaine, en

4. Il s'agit notamment de l'église byzantine de l'Ascension sur le Mont des Oliviers et de l'église du Saint Sépulcre à Jérusalem.

raison de l'emploi de colonnes antiques en partie reliées par des architraves. La lumière tombe d'en haut, à travers le tambour de la coupole, orné de mosaïques à fond d'or, et éclaire la roche sacrée. Celle-ci est entourée de quatre piliers et douze colonnes qui supportent le tambour et invitent à la circumambulation rituelle. Une deuxième couronne de piliers et de colonnes, plus vaste que la première, est disposée en octogone et de telle manière que l'espace reste partout orienté vers le centre, sans être entraîné par le mouvement circulaire. Le secret de cette transformation du mouvement en repos réside dans le fait que les bases de tous les piliers se situent sur les points d'intersection d'un polygone étoilé résultant de deux carrés inscrits dans le cercle du milieu. Par conséquent, les divers groupes de piliers délimitent des aires carrées ou rectangulaires dont les proportions sont toutes régies par le rapport existant entre les côtés d'un carré et sa diagonale, ou encore entre le diamètre du cercle inscrit dans un carré et celui du cercle circonscrit, rapport non exprimable en nombres entiers mais profondément « organique ». Ainsi, le plan même du sanctuaire exprime la synthèse du cercle et du carré, du mouvement et du repos, du temps et de l'espace, synthèse que manifeste déjà, et de la manière la plus impressionnante, la forme extérieure de l'édifice : la sphère « céleste » du dôme se mariant au cristal « terrestre » de l'octogone[5].

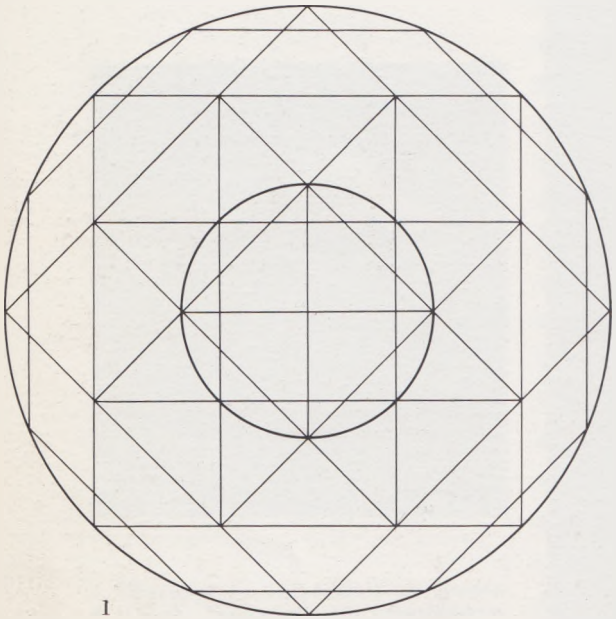
Il est possible et même probable que le schéma du plan sur polygone étoilé soit un héritage byzantin, qui se rattache à son tour à un héritage platonicien et pythagoricien de l'Antiquité. Le polygone étoilé à huit pointes jouera un rôle fondamental dans l'art

5. Dans la plupart des édifices musulmans à coupole, l'octogone sera intermédiaire entre la coupole et le soubassement cubique, ce qui lui assigne une autre signification spirituelle.

Centre liturgique de l'Islam,
lien avec la tradition abrahamique
et cœur de l'homme : la Kaaba.
1. Miniature turque extraite
du *Livre des Rois*, XVIe siècle.
Bibl. de l'Université d'Istanboul.
2. Prière rituelle musulmane en direction
de La Mecque.

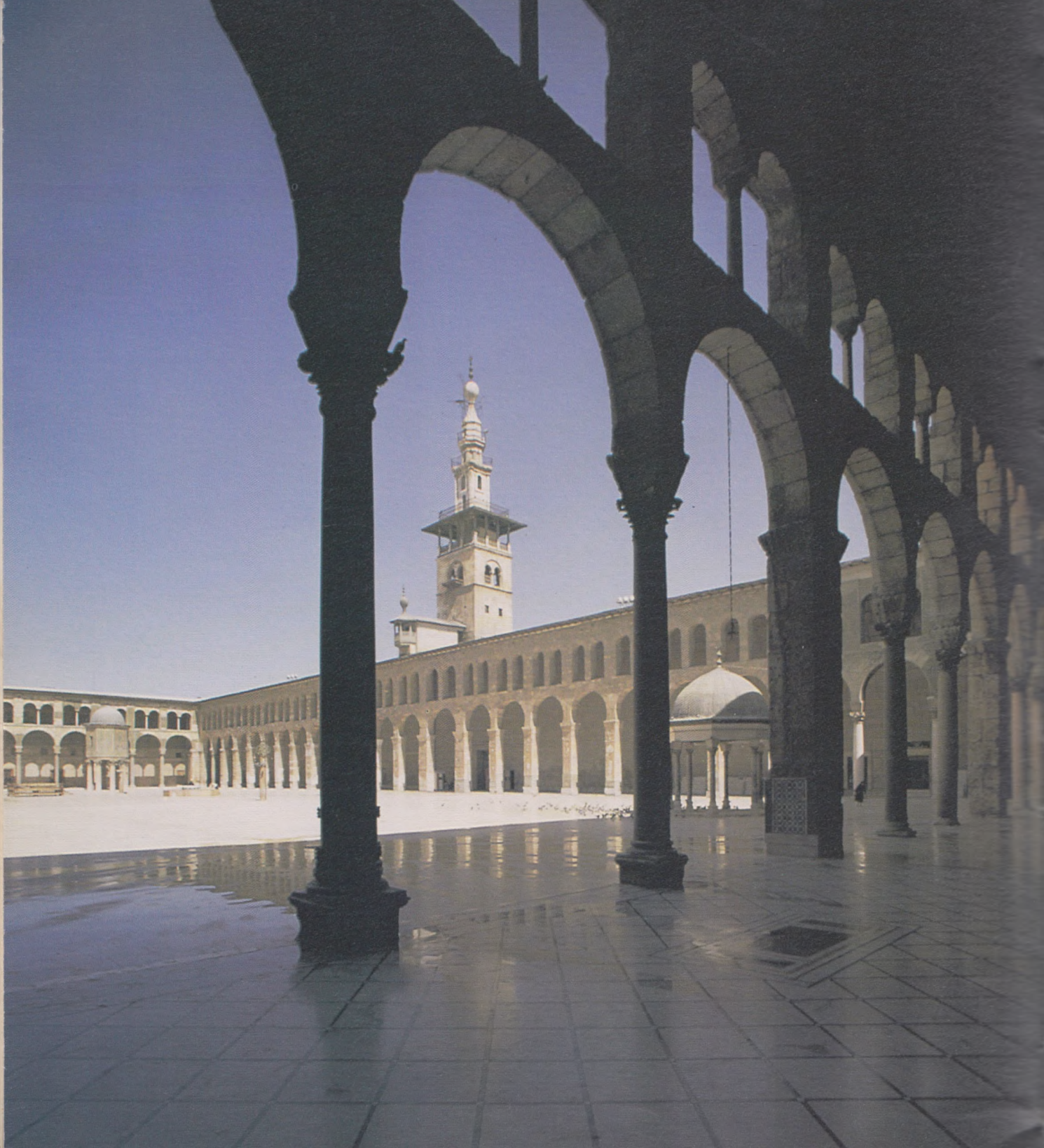
1

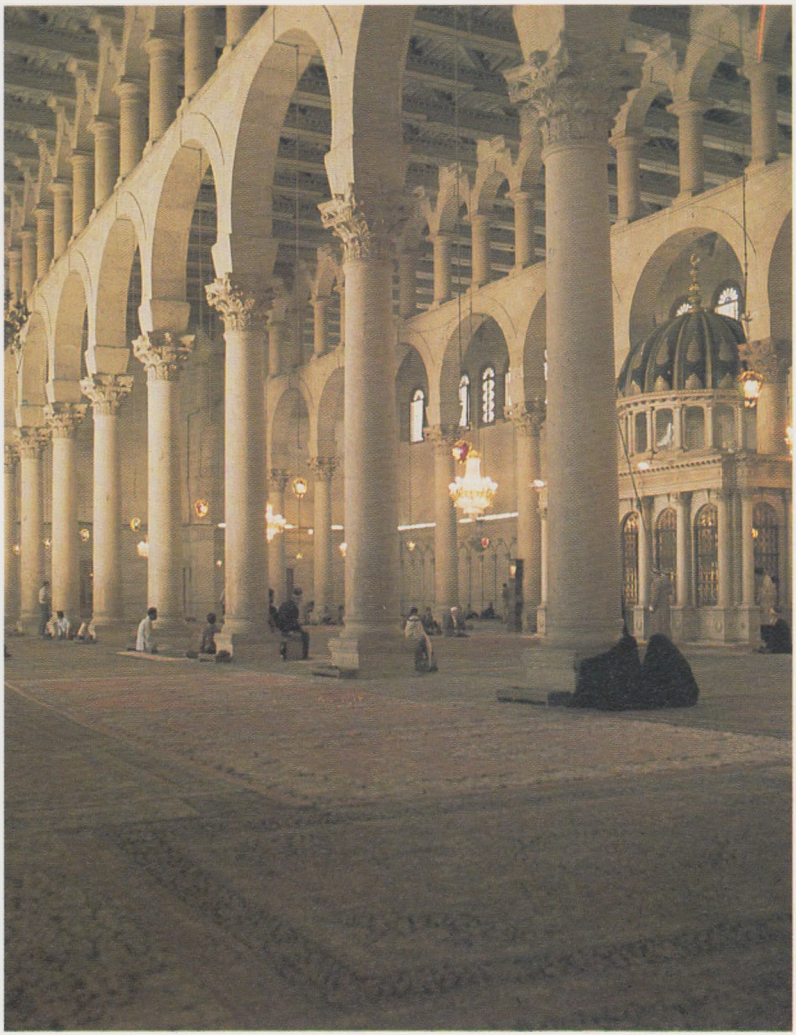
2



1

Point de jonction entre l'art
byzantin et l'art islamique naissant :
le Dôme du Rocher, dit « Mosquée d'Omar »,
VIIe siècle, Jérusalem.
1. Schéma géométrique, par David Hoxley.
2. Vue extérieure.
(Photographie Goldman/Rapho.)



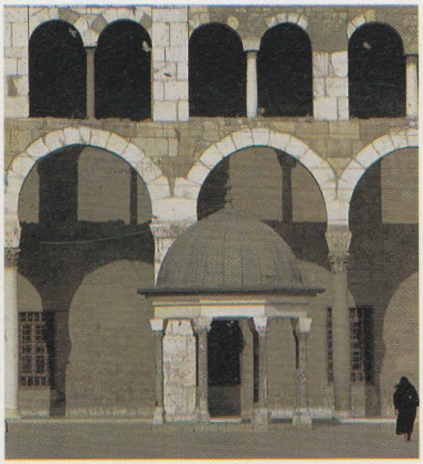


Un immense oratoire ouvert
sur la cour et pénétré par la lumière :
la Grande Mosquée
des Omayyades, VIIIe siècle, Damas.
1. Cour et portiques.
2. Salle de prière.

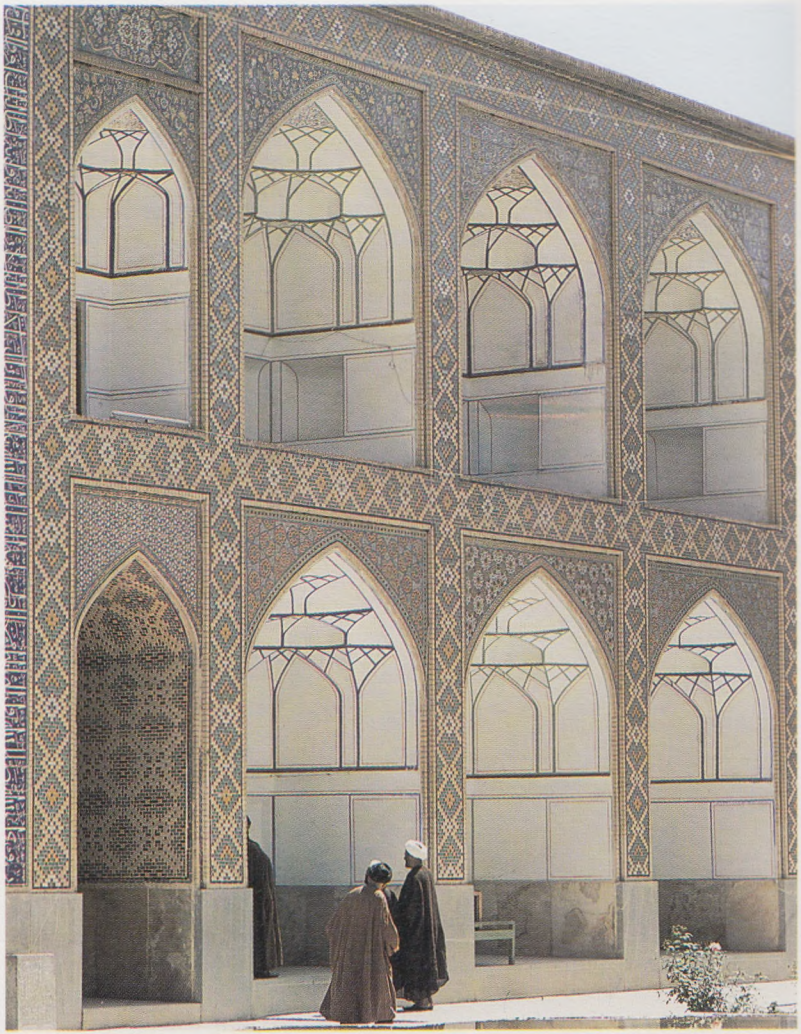
1

2

1. L'arc dit « romain » ou « byzantin » :
Grande Mosquée des Omayyades, Damas.
2. L'arc dit « en carène »,
caractéristique de l'architecture persane :
Medersa de la Mère du Shah,
XVIIe siècle, Ispahan.
3. L'arc maghrébin « en fer à cheval » :
Medersa Attarine, XIVe siècle, Fès.

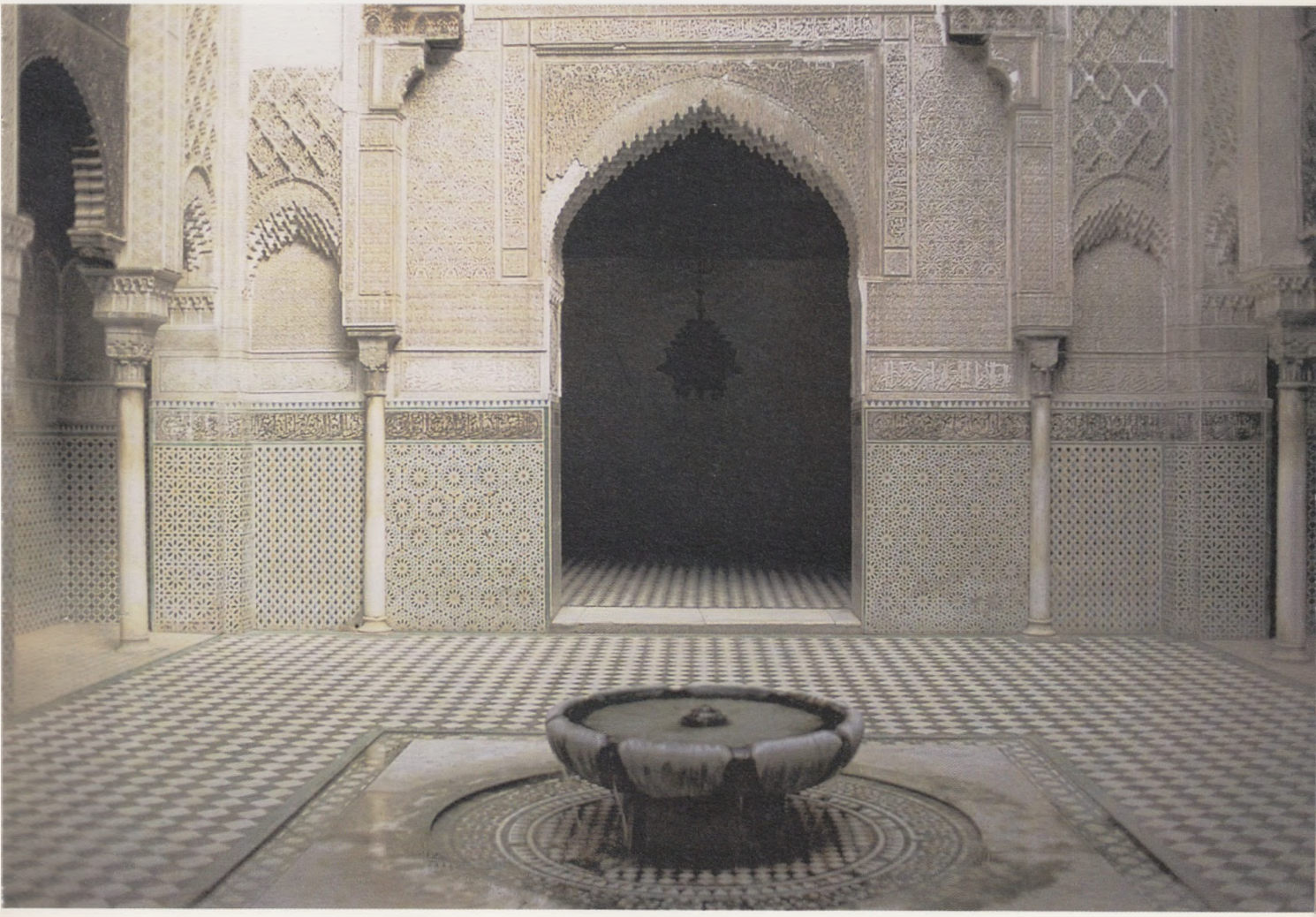


1



2

3



Étonnante rencontre d'un visage
de prophète — occulté en Islam —
et d'une tête surmontée d'une auréole
— tradition iconographique chrétienne.
Le prophète Khizr
conduisant Alexandre et son armée vers
la fontaine de vie.
Miniature persane extraite
du *Livre des Rois*, XVIIIe siècle.
Musée du Louvre.

Pages suivantes :
L'art figuratif le plus proche
de la perfection en terre d'Islam :
la miniature persane.
1. Djalâl parmi les fées.
Extraite de *L'Histoire de Djamal et Djalâl*,
XVIe siècle, Hérat.
Bibl. de l'Université d'Uppsala.
2. La fable du buffle et du lion.
Extraite des
Lumières de Canopus, XVIe siècle.
Coll. Marquise de Bute (Angleterre).

شد غزلخوان ز عشق دلبر مست | اشک در دیده و رباب بدست | سر ز ماسینی ترانهٔ دیگر
گفتی اندر غم رخ دلبر | شاه بر تخت همچو مهرش رای | پریان چون کنیزکان بپای
با سهی قد ز صدق گفت جلال | که بلطفت نمای رنجبال | چند راست تلبقلهٔ قاف
ما که دارم بره نبرد و مصاف | گفت با وی سهی قد گل روی | که سمنبر جوان و سنبل موی
گرچه دانم که دل شود ز شست | هست راهی دراز در پیشت

مکن ملازمت پادشه کزان ترسم که همچو صحبت سنگ وسبو شود ناگاه این
می اندیشید و جنگ را میساخت و از هر دو طرف علامتی که دمنه انشان داده
بود مشاهده دیدند جنگ آغاز نهاده خروش و فریاد در عرصهٔ زمین و فضای
زمان افکندند نظم

زغوغای ایشان و خروش و سباع
دران دشت و بیشه پریشان شده

یکی در شکاف کمر مزوی یکی زیر خاشاک پنهان شده کلیله چون آن صورت دیدوی
بدمنه آورد و گفت رعیه صد حیله برنگ و دیو آمیخته وانکه زمیان کار بکر بخته

La miniature turque :
1. Deux lutteurs. Extraite d'un album de Shah Tahmasp, XVIIe siècle.
Bibl. de Topkapi, Istanboul.
2. Le dressage d'un cheval.
Attribuée au Maître Siyah-Kalam, extraite de l'*Album du conquérant*.
Bibl. de Topkapi, Istanboul.

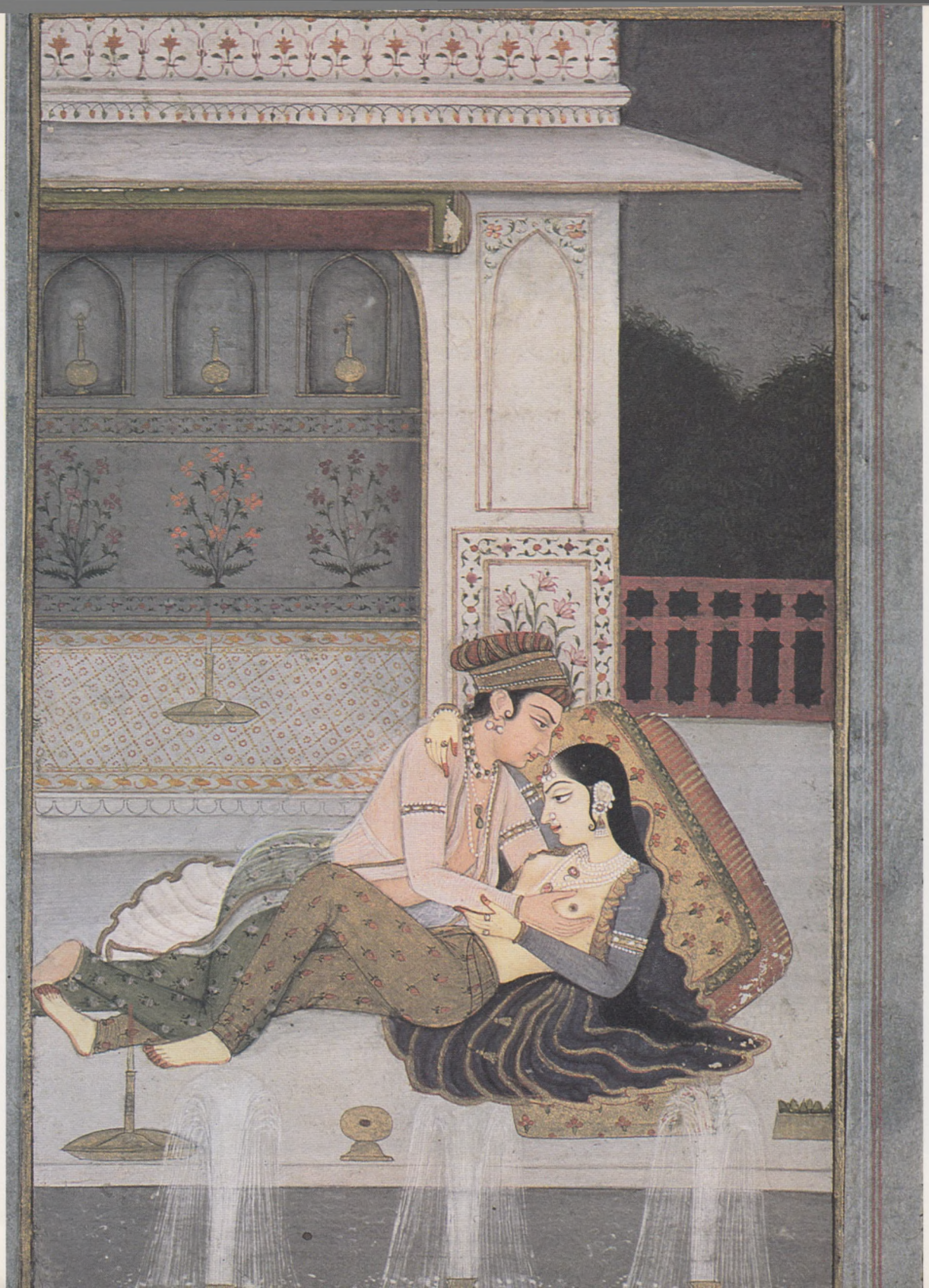
1

2

Pages suivantes :
La miniature moghole, un art de cour.
1. L'empereur Babour atteint par son ennemi, lors de la bataille d'Andijan. Extrait d'un *Livre de Babour*, XVIe siècle. Musée national de Delhi.
2. Scène de la vie intime de cour, XVIIIe siècle. Coll. privée.


تا برآوردن فرصت نشد و در میان دشمن بسیار یکه و تنها ماندم محل ایستادن نبود
حیلاور را برگرداندم یک شمشیر دیگر هم به تیرهای من افتاده است هفت هشت قدم برگشته
بودم که از پیادها سه کس آمده همراه شدند بعد از من مینل بروست ناصر هم شمشیر انداخته بوده

1



Le Prophète Mohammed
prêchant dans la mosquée de Médine.
Miniature arabe extraite
d'un ouvrage d'Al-Birûni, XIVe siècle.
Bibl. de l'Université d'Edimbourgh.

musulman et apparaîtra aussi bien dans l'ordre décoratif que dans l'art architectural. En pratique, de tels schémas directeurs permettaient la transposition d'un plan architectural d'une échelle à une autre, sans avoir recours à des unités de mesure très exactes. En même temps, cette application d'une géométrie qualitative — et non purement quantitative — à l'architecture comporte un aspect spéculatif et même contemplatif : c'est l'art de faire participer le multiple ou le diversifié à l'unité. S'il fallait une preuve de la continuation, dans l'art islamique, d'un élément de gnose antique, c'est ici qu'on le trouverait.

Il ne fait aucun doute que les constructeurs du Dôme du Rocher y voyaient l'image du centre spirituel du monde; certes, pour les musulmans, ce centre est avant tout symbolisé par la Kaaba mais Jérusalem, et plus particulièrement le mont Moriah, a toujours été considérée comme un avatar de ce même centre et aussi comme le lieu où les événements décisifs de la fin des temps doivent se dérouler. Le tambour de la coupole est supporté par quatre piliers et douze colonnes et le déambulatoire compte huit piliers et seize colonnes. Ce qui fait, au total, quarante supports, nombre des saints qui, d'après une parole du Prophète, constituent les « piliers » spirituels du monde à chaque époque. Nous avons déjà mentionné la disposition des quatre portails par rapport aux points cardinaux.

Il nous reste à dire quelques mots des mosaïques ornant l'intérieur du tambour du dôme. Elles représentent des rinceaux de vigne stylisés et enrichis par des joyaux et des diadèmes, où l'on distingue des emblèmes sassanides et byzantins, qui font peut-être allusion à l'empire universel de l'Islam. Cet assem-

blage de plantes et de joyaux a quelque chose de nettement asiatique; il a ses analogies dans les ornements sacrés de l'hindouisme et du bouddhisme. En même temps, il fait penser aux guirlandes que les anciens Arabes avaient coutume de suspendre aux sanctuaires en offrandes.

Les mosaïstes étaient sans doute formés par une école syro-byzantine. Il est cependant à remarquer que le décor du Dôme du Rocher ne comporte aucune représentation d'êtres vivants, ce qui ne confirme pas la thèse de certains orientalistes selon lesquels le rejet des images anthropomorphes en Islam ne remonterait qu'à une époque tardive.

Dans son ensemble, le Dôme du Rocher indique bien le point de jonction entre l'art byzantin et l'art islamique naissant, jonction qui, précisément, était possible en vertu de l'élément « platonicien » inhérent à l'art byzantin. Nous entendons par là un certain aspect de sagesse contemplative qui s'intègre tout naturellement à la perspective islamique, orientée sur l'unité à la fois transcendante et immanente de Dieu.

Les Omayyades

L'époque omayyade (661-750) connut un art nettement profane ou mondain, tel qu'il ne devait plus jamais se manifester en terre d'Islam, où la distinction entre le sacré et le profane n'existe normalement que dans l'usage que l'on fait des œuvres d'art et non dans leurs formes : une maison n'est pas bâtie dans un style différent de celui d'une mosquée. On peut

certes expliquer cet art mondain des Omayyades par le fait que l'art islamique, à cette époque, était encore en voie d'élaboration et par la nécessité, pour des souverains, de s'entourer d'un certain faste qui ne fut pas inférieur à celui de leurs prédécesseurs. Mais les œuvres d'art qui ornent les pavillons de chasse ou les résidences d'hiver des princes omayyades ne sont pas seulement éclectiques — peintures hellénisantes, sculptures sassanides ou coptes et mosaïques romaines —, elles révèlent un paganisme de fait, pour peu qu'on les juge selon les principes et l'exemple des compagnons du Prophète. A la vue de ces scènes de chasse et de bain, de ces statues naïvement opulentes de danseuses et d'acrobates et de ces effigies de sultans triomphants, un calife Omar aurait été saisi d'une sainte colère. Ce phénomène ne laisse pas d'étonner, ne serait-ce que parce qu'il était encore tout proche des origines de l'Islam et se produisait chez ceux-là même qui devaient en être les protecteurs et les garants. Mais la mondanité bien connue des princes omayyades s'explique en partie par le rôle que l'histoire leur assigna : ils régnèrent sous le signe d'une irrésistible sécularisation de la *umma*, la communauté musulmane en tant qu'organisme collectif. Les quatre premiers califes de l'Islam, les « bien guidés » *(ar-rashîdûn)* avaient encore pu régner grâce à leur prestige spirituel et en s'appuyant sur une élite composée d'anciens compagnons du Prophète et de leurs descendants immédiats. C'est-à-dire qu'il existait alors une aristocratie proprement islamique, assez influente pour maintenir l'ordre dans l'empire et nécessairement solidaire du pouvoir central. Les choses se compliquèrent quand une grande partie des populations soumises se convertit à l'Islam

et acquit par là-même une certaine autonomie, tandis que des tribus bédouines, fortes des services rendus sur le plan militaire, prenaient peu à peu le dessus au détriment de l'ancienne élite. Le débordement de l'Islam dans l'ordre social et l'affaiblissement consécutif du pouvoir califal avaient déjà été à la base des événements tragiques qui provoquèrent la mort du troisième et du quatrième calife. Le troisième, Othmân, avait commencé à renforcer l'ancienne aristocratie mecquoise en s'inspirant d'ailleurs d'exemples donnés par le Prophète lui-même[6]. Le quatrième, 'Alî, fut pris entre ce parti mecquois, plus arabe que musulman, et un mouvement opposé, plus ou moins utopiste, qui exigeait la reconstitution d'une hiérarchie purement spirituelle. Certaines hésitations, chez ce calife qui fut un grand guerrier et un grand saint, ne s'expliquent que par ce dilemme : régner au moyen des solidarités tribales que l'Islam avait surmontées au nom de l'unité des croyants, ou ne pas régner efficacement. Quant aux Omayyades, ils continuèrent la politique d'Othmân, leur parent, et la poussèrent encore plus loin par opposition aux Alides, leurs rivaux. Ils s'appuyaient nettement sur la solidarité tribale et cultivaient, par conséquent, tout ce qui les rattachait à leurs ancêtres arabes : la poésie à thèmes bédouins, la chevalerie et la chasse. Selon les historiens musulmans, qui ne pardonnent généralement pas aux Omayyades, ces princes, à l'exception de quelques souverains très pieux comme Omar II, aimaient le vin, la danse et la musique et ne se souciaient guère de la *sunna* du Prophète.

Quoi qu'il en soit, il ne faut pas perdre de vue ce qui suit : l'Islam, une fois dépassé son pays d'origine, se propagea selon un mouvement tout à fait différent

6. Le prophète sut apprécier les talents politiques de ses adversaires quraïchites comme Abû Sufyân. Lorsqu'ils se soumirent *in extremis*, il n'hésita pas à leur confier des fonctions dirigeantes.

de celui qui caractérisa la croissance de la chrétienté à ses débuts. Cette dernière se constitua au sein d'un monde socialement et politiquement homogène, l'empire romain, en le pénétrant progressivement par des réseaux cachés, jusqu'au moment où l'Église chrétienne, sous Constantin, émergea à la surface de ce monde et en assuma la direction. L'Islam, lui, avançait avec le front de ses armées; il dut assurer les frontières de son empire avant même d'avoir assimilé les populations qu'il subjuguait, comme une armée qui déborde les réduits de l'ennemi et les laisse derrière elle, quitte à les conquérir plus tard. En fait, l'Islam victorieux n'exigeait des peuples soumis que la reconnaissance de sa suprématie politique. Il voulait surtout empêcher qu'ils nuisent à sa communauté et se fiait à la force persuasive de son message pour les convertir peu à peu. Il y eut donc nécessairement, au cours des premiers siècles de l'Hégire, une phase où les éléments non musulmans ou superficiellement islamisés formaient des îlots à l'intérieur du monde islamique, d'où des phénomènes déroutants comme l'art des cours omayyades ou certains courants philosophiques hellénisants. En bonne logique profane, l'unité spirituelle du monde de l'Islam aurait dû éclater, ce qui n'eut pas lieu. Mais la sécularisation de la politique refoula les forces spirituelles dans l'anonymat. Les derniers compagnons du Prophète encore vivants ainsi que leurs héritiers spirituels se retirèrent de plus en plus de la vie publique. En compensation, leur influence pénétra les couches populaires et c'est à partir de celles-ci que l'islamisation du monde conquis par les Arabes dut s'achever.

Quelque chose d'analogue se produisit dans le domaine de l'art : dans le cadre des palais princiers,

c'est l'artisanat sous sa forme la plus humble qui s'islamisa en premier, tout en s'arabisant aussi, selon un sens encore à définir.

Mchatta

Qaçr al-Haïr, Quçaïr Amra, Khirbat al-Mafjar et Mchatta sont les noms de quelques-uns des châteaux de plaisance que les Omayyades avaient bâtis en bordure du désert pour y résider pendant la saison humide et que l'archéologie a pu en grande partie reconstituer. Leur architecture rappelle à la fois les *castra* romains et les palais sassanides. Un élément nouveau, cependant, qui annonce déjà l'art islamique, se manifeste dans le détail et notamment dans l'ornementation où des motifs géométriques et rythmiques, comme l'entrelacs ou le méandre de swastikas, émergent peu à peu des compositions conventionnellement classiques. Au lieu de rester de simples encadrements, ils deviennent le thème principal.

L'œuvre la plus remarquable de l'art profane omayyade est incontestablement la façade sculptée du château de Mchatta[7], résidence d'hiver qui, selon tous les indices, fut abandonnée avant même d'avoir été terminée, ce qui permet de la dater vers la fin du règne des Omayyades (750). Si une architecture comme celle du Dôme du Rocher présuppose toute une culture citadine, le décor de Mchatta, lui, semble exprimer le goût d'un prince arabe d'origine bédouine, malgré tous les détails de provenance gréco-romaine. On dirait que le seigneur arabe, commanditaire de l'ouvrage avait montré à l'artiste en chef quelque riche brocart ou tapis sassanide aux motifs

7. Cette façade a été entièrement transférée au Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin.

symétriquement répétés, en exigeant qu'on le reproduise en pierre sur une hauteur de cinq mètres et une largeur de quarante-trois. Nous nous exprimons par euphémisme. Nous voulons simplement faire entendre ceci : la composition d'ensemble de ce décor sculpté, avec sa grande moulure en zigzag et ses rosaces intercalées, tantôt rondes et tantôt octogonales, est aussi loin que possible de la *ratio* architecturale de l'art classique grec ou latin; elle est d'une « barbarie » d'autant plus frappante que tous les éléments classiques dont elle se sert sont employés contrairement à leur rôle originel. Ainsi, par exemple, la grande moulure en zigzag avec son décor d'acanthe affecte la forme d'une corniche classique, donc d'un élément essentiellement statique destiné à supporter un toit. A Mchatta, elle assume un rôle dynamique ou rythmique; elle ne diffère pas, comme élément décoratif, d'une lanière de cuir cousue sur une couverture de selle bédouine, de même que les rosaces qui l'accompagnent et qui dérivent sans doute des rosaces ornant des plafonds à caissons, remplacent peut-être des grelots. Tout ce tapis sculpté relève bien plus de la culture de la tente que de l'architecture proprement dite. Les Arabes, comme tous les nomades, faisaient d'ailleurs peu de cas des conventions architecturales. En revanche, ils appréciaient les arts mineurs, les bijoux, les armes précieusement ornées et tout particulièrement les riches tissus que l'on pouvait emporter en voyage et suspendre aux parois des tentes. De loin, la façade de Mchatta donne l'impression d'un de ces enclos fait de tapis suspendus qui entouraient dans un campement militaire, le groupe des tentes royales.

Les détails de l'ornementation, disions-nous, se

rattachent plus ou moins directement à l'héritage hellénique. En effet, on y retrouve les motifs de la vigne et de l'acanthe ainsi que tous les animaux fantastiques de l'Antiquité, tels que le griffon ou le cheval ailé[8]. Mais dès qu'on regarde l'ensemble, les réminiscences helléniques s'effacent et ce qui prédomine, c'est un déploiement rythmique et luxuriant de formes, qui nous rapproche davantage de l'Inde que de la Grèce. C'est à l'Asie, également, et non à l'Europe que font penser ces couples de fauves se faisant face et buvant dans des vases d'où s'élèvent des pampres grimpants. Il n'existe rien de directement comparable à cela dans l'art byzantin de l'époque. Certains motifs ornementaux semblent incliner vers l'art copte et d'autres vers les confins orientaux de l'Iran où l'influence hellénique se combinait à un héritage asiatique. Il est encore plus difficile de déterminer la signification que pouvait avoir, dans l'esprit des artistes et des hommes qui les dirigeaient, cette faune et cette végétation fantastiques, car l'art ornemental est comme un seuil entre le conscient et l'inconscient, où des symboles anciens s'endorment en passant à l'état latent, pour se réveiller à l'occasion, quand une nouvelle doctrine spirituelle coïncide avec leur sens. Il y a dans ces vignes peuplées d'animaux mythologiques ou réels comme une réminiscence dionysiaque, au sens large du terme, ce qui n'a rien de paradoxal, car la poésie bachique s'est également perpétuée dans le monde de l'Islam, assumant souvent une signification spirituelle. Dans l'art chrétien, d'ailleurs, la vigne peuplée de toutes sortes d'êtres vivants s'identifiait au Christ.

L'art de Mchatta n'est pas encore de l'art islamique. Il est comme le prolongement, dans le monde

8. Un épisode de la vie du Prophète prouve que ces animaux fantastiques ou mythologiques jouaient un certain rôle dans l'imagination des Arabes : lorsque 'Aïsha, la fille de Abû Bakr, fut promise en mariage au Prophète, elle était encore très jeune et possédait des jouets, parmi lesquels se trouvaient des chevaux ailés faits de cuir. « Les chevaux ont-ils donc des ailes? » questionna le Prophète en souriant. Elle répondit : « Comment, tu es prophète et tu ne sais pas que les chevaux de Salomon pouvaient voler ! »

de l'Islam et sous une forme déjà arabisée, de l'héritage alexandrin, l'empire omayyade coïncidant d'ailleurs à peu près avec l'empire gréco-iranien fondé un millénaire plus tôt par Alexandre le Grand « aux deux cornes » *(dhû-l-qarnaïn)*[9].

Sous un certain rapport, cependant, l'art de Mchatta anticipe sur l'art islamique monumental par sa façon, notamment, de combiner différents plans ou degrés de décor : le grand relief des moulures en zigzag et des rosaces est fait pour être vu de loin, tandis que les sculptures à formes végétales et zoomorphes ne constituent, de ce même point de vue, qu'un tissu chatoyant d'ombres et de lumières; lorsqu'on s'en rapproche, elles se transmuent en formes vivantes. La manière dont les triangles décoratifs et les rosaces géométriques se superposent sur les faces des tours du bastion, préfigure également l'art islamique des siècles suivants et, notamment, l'art seldjoukide.

9. Ou : « aux deux âges », la corne symbolisant un cycle ou siècle.

La Grande Mosquée de Damas

L'art ne crée jamais *ex nihilo*. Son originalité réside dans la synthèse d'éléments préexistants. C'est ainsi que l'architecture sacrée de l'Islam est née le jour même où l'on réussit à créer non pas de nouvelles formes de piliers et de voûtes, mais un nouvel espace, conforme au culte islamique.

Comparons le plan liturgique d'une église et celui d'une mosquée. L'église comporte un centre sacramentel, l'autel, vers lequel tout converge : le chœur est le sanctuaire abritant l'autel, et la nef est un che-

min qui conduit du monde extérieur vers ce sanctuaire. Quand l'église se divise en narthex, nef et chœur, cette division exprime une hiérarchie dans l'approche du sacré, et la lumière qui, dans une église en forme de basilique, tombe des fenêtres du chœur et des claires-voies de la nef médiane, accuse ce mouvement et cette hiérarchie. La mosquée, elle, n'a pas de centre sacré à l'intérieur de ses murs; la niche de prière *(mihrâb)* n'est là que pour indiquer la direction *(qibla)* de La Mecque et pour abriter l'*imâm* qui dirige la prière commune en se plaçant devant les fidèles dont les rangs se déploient en largeur au lieu de s'échelonner en profondeur : l'espace d'une mosquée est comme le segment d'un des innombrables cercles concentriques entourant le sanctuaire de La Mecque.

Quand les musulmans prenaient possession d'une basilique chrétienne, comme ce fut parfois le cas en Syrie[10], ils transformaient son axe longitudinal en axe transversal, changement qu'imposait d'ailleurs sa réorientation : les églises chrétiennes étaient orientées vers l'est, tandis que La Mecque se situait au sud par rapport à la Syrie. Conséquence de ce changement : l'allure entièrement nouvelle des arcades séparant les divers nefs. Au lieu de « progresser » dans le sens de la profondeur, en direction du chœur, elles traversent l'oratoire frontalement et en « arrêtent » le mouvement, conformément à la conception essentiellement statique et non dynamique de l'espace, à l'état d'équilibre et de repos que l'architecture islamique exprime dans toutes ses formes.

10. Souvent ils se contentaient d'une partie de l'église.

En un certain sens, l'architecture sacrée chrétienne reflète le temps sous forme d'espace, ainsi que nous l'avons déjà indiqué en parlant de l'orienta-

tion : l'axe liturgique de l'église est normalement dirigé sur l'équinoxe de printemps, c'est-à-dire que le prêtre officiant et la communauté font face au point de l'horizon où le soleil, symbole du Christ ressuscité, se lève à Pâques. Donc, ce point est en réalité un moment cyclique, moment qui touche en quelque sorte à l'éternité. En conséquence, toute l'ordonnance liturgique de l'église, sa division en « orient », « occident » « midi » et « minuit », se conforme à des mesures cycliques ou temporelles[11]. Pour que l'église latine, de nos jours, ait pu oublier ce symbolisme, qui est des plus évidents, il a fallu que soient dissociés artificiellement les données fondamentales de l'espace et du temps : hier encore, l'homme moyen savait que le temps se mesurait aux mouvements du ciel.

L'architecture sacrée de l'Islam ne reflète pas de mesures temporelles, orientée comme elle est vers un centre terrestre. L'espace dont elle communique l'expérience est comme résorbé dans l'ubiquité de l'instant présent : cet espace n'invite pas à progresser dans une certaine direction; il ne suggère aucune tension ou antinomie, comme celle qui existe entre l'ici-bas et l'au-delà ou entre la terre et le ciel; il possède en chaque endroit toute sa plénitude. Cela est particulièrement évident dans les mosquées dites « à péristyle » qui sont construites d'après le modèle de la première mosquée de Médine.

Celle-ci consistait pratiquement en une cour domestique sur laquelle s'ouvraient les habitations très simples du Prophète et de sa famille. Contre le mur qui délimitait cette cour carrée d'environ 100 coudées sur 100 de côté, et en direction de La Mecque, on avait construit un abri de terre battue, couvert d'un toit de branchage, soutenu par des troncs de

11. Les exceptions à cette norme, dans l'architecture traditionnelle, s'expliquent par des conditions de terrain. Ainsi, le chœur de la basilique Saint-Pierre de Rome est-il tourné vers l'ouest, à cause de la situation du tombeau de l'apôtre et du caractère accidenté du terrain. Si le prêtre s'y tenait, lors de la messe, derrière l'autel et face à l'assemblée des fidèles, ce n'était donc guère pour « communier » avec celle-ci mais pour s'orienter.

l'intérieur. Le jour entre latéralement par les arcades ouvertes sur la cour.

Celle-ci est entourée de portiques dont les arcades, à deux niveaux également, ont la même forme que celles qui supportent les toits de l'oratoire. Cette répétition d'un seul et même ordre architectural est transformée en rythme par l'alternance, un sur trois, de piliers et de colonnes.

La partie la plus « byzantine », voire « romaine » de l'édifice, est constituée par une sorte de transept qui coupe en travers les nefs de l'oratoire et accuse l'axe du *mihrâb* en reliant ce dernier à la cour. Une haute coupole sur tambour octogonal, la « Coupole de l'Aigle », couronne ce transept à mi-chemin. On a voulu expliquer l'aspect nettement basilical de cette partie de l'édifice par un transfert du symbolisme impérial romain au califat des Omayyades. Il est possible, en effet, que la coupole marque l'endroit où le calife se tenait lors du culte du vendredi ou des grandes fêtes. Toutefois, l'accent architectural en question peut aussi s'expliquer par le besoin d'indiquer la *qibla* et de refléter le *mihrâb* sur la façade intérieure de la mosquée, celle qui regarde la cour.

Quant à la forme de niche du *mihrâb* lui-même, dont on pense qu'elle fut introduite au temps d'Al-Walîd, elle n'est certainement pas l'homologue de l'exèdre impériale. Il est plus juste de la comparer à l'abside des églises chrétiennes, sans qu'il faille nécessairement penser à un emprunt, car la niche sacrée possède une origine plus générale et plus ancienne, dont nous aurons à reparler.

D'autres éléments liturgiques apparaissent pour la première fois à cette époque : la chaire *(minbar)* en forme de trône à degrés dont le prototype est une

sorte d'escabeau utilisé par le Prophète pour prêcher devant les fidèles assemblés dans la mosquée de Médine, et le minaret qui sert à l'appel à la prière : aux débuts de l'Islam, le muezzin appelait du haut d'un toit ou d'un rocher. La Grande Mosquée de Damas avait trois minarets : deux n'étaient que des tours d'angle de l'ancienne enceinte gréco-romaine; le troisième, bâti par Al-Walîd, se dresse sur le côté nord de la cour, dans l'axe du *mihrâb*.

Les parois de la mosquée étaient ornées de mosaïques dont ne subsistent que des fragments. Elles représentent des palais et des villes fantastiques, entourés d'arbres et baignés de fleuves, le tout composé avec une grande maîtrise des plans et des couleurs, témoin de la survivance, en Syrie omayyade, d'une école d'art byzantine. Elle n'aura pas de continuation directe dans le monde de l'Islam où la mosaïque sera bientôt remplacée par d'autres techniques plus conformes au style géométrique du décor : la mosaïque avec ses cubes irisants et plus ou moins transparents confère à la paroi qu'elle revêt quelque chose d'immatériel et comme d'incertain. Les plaques de faïence, par contre, si caractéristiques de l'art islamique des siècles suivants, précisent les surfaces tout en les rendant lumineuses. La signification des mosaïques de Damas est inconnue. Certains ont voulu y voir une description du paradis coranique, d'autres une allusion aux villes conquises par l'Islam. Une chose est à retenir : nulle part dans ces paysages stylisés ne se trouve de figure humaine ou animale, ce qui prouve indirectement l'origine traditionnelle de l'aniconisme dans l'Islam.

Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, c'est l'espace architectural, tel qu'il se dégage de

la structure en majeure partie intacte de l'édifice : ce n'est pas un espace replié sur lui-même, comme celui d'une église romane ou byzantine. L'immense oratoire est ouvert sur la cour et la lumière du jour l'inonde de front, à peine retenue par l'écran des arcades. Cependant, cet espace n'a rien de commun avec celui d'une architecture gréco-romaine à péristyle, espace dont toute la réalité est celle des corps — murs, colonnes et architraves — qui s'y situent. Le véritable objet de l'architecture islamique, c'est l'espace comme tel, dans sa plénitude indifférenciée. Les arcades et leur majestueuse ampleur — elles dépassent le plein cintre et se dilatent légèrement en fer à cheval — suffisent pour rendre cette qualité manifeste. Ce n'est pas pour rien qu'en arabe le nom de l'arcade, *rawq* (au pluriel *riwaq*) est devenu le synonyme de beau, gracieux et pur. Une simple arcade bâtie selon de justes proportions possède la vertu de transformer l'espace d'une réalité purement quantitative en une réalité qualitative. Et l'on sait que l'art islamique a développé une grande variété de formes d'arc, qui s'annoncent déjà dans l'architecture omayyade et dont deux sont les plus typiques : l'arc en fer à cheval, qui trouve son expression la plus parfaite dans l'art maghrébin, et l'arc « en carène », qui caractérise l'art persan. L'une et l'autre de ces formes combinent les deux qualités de calme statique et de légèreté ascendante. L'arc persan est à la fois généreux et gracieux; il s'élève sans aucun effort, comme la flamme calme d'une lampe à huile protégée du vent. Quant à l'arc maghrébin, il se caractérise par son expansion extrême, souvent contenue par un cadre rectangulaire, d'où une synthèse de stabilité et d'ampleur.

Chapitre 3
La question des images

L'aniconisme

L'interdiction de l'image, en Islam, ne vise à rigoureusement parler que l'image de la divinité. Elle se situe donc dans la perspective du Décalogue ou, plus exactement, du monothéisme abrahamique que l'Islam entend renouveler : dans sa dernière comme dans sa première manifestation — au temps de Mohammed comme au temps d'Abraham — le monothéisme s'oppose directement au polythéisme idolâtre[1], de sorte que l'image plastique de la divinité se présente pour lui, selon une « dialectique » à la fois historique et divine, comme la marque de l'erreur qui « associe » le relatif à l'absolu, ou le créé à l'incréé, en rabaissant celui-ci à celui-là. La négation de l'idole, ou mieux encore sa destruction, est comme la traduction en termes concrets du témoignage fon-

1. Ce n'est pas un pléonasme que de parler de « polythéisme idolâtre », ainsi que le montre l'exemple de l'hindouisme qui est polythéiste mais nullement idolâtre puisqu'il reconnaît à la fois la nature provisoire et symbolique des idoles et la relativité des « dieux » *(devas)* comme « aspects » de l'Absolu. Les ésotéristes musulmans, les soufis, comparent parfois les idoles à des Noms divins dont les païens auraient oublié la signification.

damental de l'Islam : la formule *Lâ ilâha illâ Allâh* (« Il n'y a pas de divinité hormis Dieu »). Et, de même que ce témoignage, en Islam, domine tout ou consume tout à l'instar d'un feu purificateur, la négation de l'idole, effective ou virtuelle, tend à se généraliser : ainsi, l'on évite de représenter les envoyés divins *(rusul)*, les prophètes *(anbiya)* et les saints *(awliya)*, non seulement parce que leurs images pourraient devenir l'objet d'un culte idolâtre, mais aussi par respect de ce qu'il y a en eux d'inimitable. Ils sont les vice-régents de Dieu sur terre; « Dieu créa Adam dans Sa forme » (parole du Prophète) et cette ressemblance de l'homme à Dieu devient en quelque sorte manifeste dans les prophètes et les saints, sans toutefois qu'on puisse la saisir sur le plan purement corporel. L'image inanimée et figée de l'homme divin ne serait qu'une coquille vide, une imposture, une idole.

Dans les milieux sunnites arabes, on recule même devant la représentation de n'importe quel être vivant, par respect du secret divin contenu dans toute créature[2], et si l'interdiction de l'image n'est pas observée avec la même rigueur dans tous les milieux ethniques, elle n'en est pas moins stricte pour tout ce qui fait partie du cadre liturgique de l'Islam : l'aniconisme — c'est le terme qui convient ici et non pas celui d'iconoclasme[3] — devint en quelque sorte coextensif du sacré. Il est même un des fondements, sinon le fondement, de l'art sacré de l'Islam.

Cela peut sembler paradoxal car le fondement d'un art sacré est le symbolisme et, dans une religion qui s'exprime par ailleurs en symboles anthropomorphes — le Coran parle du « visage » de Dieu, de

2. Selon une parole du Prophète, les artistes qui cherchent à imiter l'œuvre du Créateur seront condamnés, dans l'Au-delà, à donner la vie à leurs ouvrages et leur impuissance les jettera dans les pires tourments. Cette parole peut évidemment être comprise de plusieurs manières; en fait, elle n'a pas empêché l'éclosion, dans certains milieux musulmans, d'un art figuratif, libre de prétentions naturalistes.

3. L'« aniconisme » peut avoir un caractère spirituellement positif tandis que l'« iconoclasme » n'a qu'un sens négatif.

Ses « mains » et du trône sur lequel Il est assis —, le rejet de l'image paraît saper la racine même de l'art visuel ayant trait aux choses divines. Mais il faut tenir compte de tout un ensemble de compensations subtiles et notamment de ceci : un art sacré n'est pas nécessairement fait d'images, même pas au sens le plus large du terme. Il peut n'être que l'extériorisation pour ainsi dire muette d'un état contemplatif et, dans ce cas ou sous ce rapport, il ne reflètera pas des idées mais il transformera l'environnement qualitativement, en le faisant participer à un équilibre dont le centre de gravité est l'invisible. Il est facile de constater que telle est la nature de l'art islamique : son objet est avant tout l'environnement de l'homme — d'où le rôle dominant de l'architecture — et sa qualité est essentiellement contemplative. L'aniconisme n'amoindrit pas cette qualité, bien au contraire, car en excluant toute image qui invite l'homme à fixer son esprit sur quelque chose en dehors de lui-même, à projeter son âme en une forme « individualisante », il crée un vide. A cet égard, la fonction de l'art islamique est analogue à celle de la nature vierge — notamment du désert — qui favorise aussi la contemplation bien que, sous un autre angle, l'ordre créé par l'art s'oppose au chaos du paysage désertique.

La prolifération de l'ornement dans l'art musulman ne contredit pas cette qualité de vide contemplatif. Au contraire, l'ornement à formes abstraites la corrobore par son rythme continu ou son caractère de tissage sans fin : au lieu de capter l'esprit et de l'entraîner dans quelque monde imaginaire, il dissout les « fixations » mentales, de même que la contemplation d'un cours d'eau, d'une flamme ou d'un feuillage

frémissant dans le vent peut détacher la conscience de ses « idoles » intérieures.

Il est instructif de comparer le point de vue de l'Islam sur l'image avec celui de l'Église grecque-orthodoxe. On sait que l'Église byzantine a traversé une crise iconoclaste, à laquelle l'exemple de l'Islam ne fut peut-être pas étranger. Quoiqu'il en soit, l'Église fut amenée à reconsidérer et à définir le rôle de l'image sacrée, de l'icône, et le septième Concile œcuménique, confirmant la victoire des iconolâtres, la justifia par l'argument suivant : Dieu est en Lui-même au-delà de toute description et représentation possibles. Mais puisque le Verbe divin assuma la nature humaine qu'il « réintégra en sa forme originelle en la pénétrant de divine beauté », on peut et doit adorer Dieu à travers l'image humaine du Christ. Ce n'est là qu'une application du dogme de l'incarnation divine et l'on mesure la distance qui sépare cette façon de voir de celle de l'Islam.

La déclaration du septième Concile œcuménique a la forme d'une prière adressée à la Sainte Vierge, car c'est elle qui a prêté à l'Enfant divin sa substance humaine, le rendant ainsi accessible aux sens. Cette hyperdulie rappelle incidemment le geste du Prophète de l'Islam protégeant de ses deux mains l'icône de la Vierge à l'Enfant peinte à l'intérieur de la Kaaba.

On pourrait penser que ce geste avait entraîné une concession, de la part de la loi islamique, en faveur d'une représentation de la Sainte Vierge. Mais ce serait méconnaître l'économie spirituelle de l'Islam qui écarte tout élément superflu ou équivoque, ce qui n'empêche pas les maîtres musulmans de la « science intérieure » *(al-'ilm al-bâtin)* de reconnaître

le sens et la légitimité de l'icône dans son propre contexte. Nous avons même trouvé une justification particulièrement profonde de l'iconodulie chrétienne chez un des plus grands maîtres de l'ésotérisme musulman : Ibn 'Arabî qui écrit dans ses « Révélations mecquoises » *(al-Futûhât al-Makkiya)* : « *Les Byzantins ont développé l'art de la peinture à la perfection parce que, pour eux, la nature singulière* (al-fardaniya) *de notre Seigneur Jésus, telle qu'elle est exprimée dans son image, est le support par excellence de la concentration sur l'Unité divine.* » On voit que cette interprétation de l'image, si elle s'éloigne de la théologie musulmane généralement acceptée, ne s'inscrit pas moins dans la perspective du *tawhîd*, la doctrine de l'Unité divine.

Au reste, les paroles du Prophète qui condamnent les artistes cherchant à imiter l'œuvre du Créateur n'ont pas toujours été interprétées comme un rejet pur et simple de tout art figuratif; ils ont été nombreux à n'y voir que la condamnation d'une intention prométhéenne ou idolâtre.

L'image était un mode d'expression par trop naturel, chez des peuples aryens comme les Persans et chez les Mongols pour qu'ils aient pu s'en passer. Mais l'anathème lancé contre les artistes cherchant à imiter l'œuvre du Créateur n'en demeure pas moins efficace car l'art musulman a toujours évité le naturalisme. Ce n'est pas simplement par ingénuité ou par ignorance des moyens optiques que la miniature persane n'utilise pas la perspective donnant l'illusion d'un espace à trois dimensions, ni le modelage des corps par la lumière et les ombres. De même, la sculpture zoomorphe que l'on rencontre parfois dans le monde de l'Islam se tient toujours dans les limites d'une styli-

sation en quelque sorte héraldique; ses œuvres ne sauraient être confondus avec des créatures animées.

En résumé, à la question de savoir si l'art figuratif est interdit ou toléré en Islam, nous répondrons que cet art peut parfaitement s'intégrer dans l'univers de l'Islam, pourvu qu'il n'oublie jamais ses propres limites; mais il n'y jouera qu'un rôle périphérique et ne participera pas directement à l'économie spirituelle de l'Islam.

En somme, l'aniconisme islamique comporte deux aspects : d'une part, il préserve la dignité primordiale de l'homme dont la forme faite « à l'image de Dieu »[4] ne sera ni imitée ni usurpée par une œuvre d'art, nécessairement limitée et unilatérale; d'autre part, rien qui puisse devenir une « idole », ne serait-ce que d'une manière relative et toute provisoire, ne doit s'interposer entre l'homme et l'invisible présence de Dieu. Ce qui prime, en définitive, c'est le témoignage qu'il n'y a « pas de divinité hormis Dieu »; il dissout toute objectivation du divin avant même qu'elle ait pu se produire.

4. Du point de vue islamique, la « forme divine » d'Adam est essentiellement constituée par les sept facultés universelles, que l'on attribue également à Dieu, à savoir : la vie, la connaissance, la volonté, la puissance, l'ouïe, la vue et la parole; elles sont limitées en l'homme mais non en Dieu. Même attribuées à l'homme, elles ne sont pas visibles et dépassent sa forme corporelle qui, seule, peut être l'objet d'un art.

La miniature

Pour les raisons que nous venons d'exposer, l'art de la miniature ne peut pas être un art sacré. Toutefois, dans la mesure où il s'intègre spontanément dans ce que l'on peut appeler la conception islamique de la vie et du monde, il participe plus ou moins d'une certaine atmosphère spirituelle, soit qu'il manifeste des vertus, soit encore qu'il reflète incidemment une vision contemplative.

Nous pensons ici en premier lieu à la miniature persane, et non pas aux miniatures mésopotamiennes que l'on groupe généralement sous la désignation d'« école de Bagdad » et dont on a voulu faire la peinture arabe par excellence. Elles n'ont pas, et de loin, la qualité des miniatures persanes et elles ne sont arabes que dans la mesure où cet élément ethnique entrait dans la composition de l'immense cité cosmopolite que fut Bagdad jusqu'à l'invasion mongole au milieu du XIIIe siècle. Une certaine emphase du geste, un amour de l'arabesque linéaire et un esprit caustique qui n'évite pas toujours la trivialité, sont peut-être des caractères arabes mais d'un niveau inférieur, développés dans un milieu par trop citadin. La traduction en arabe du livre scientifique illustré — pharmaceutique, botanique ou zoologique —, tel qu'il existait chez les peuples hellénisés, est à l'origine de cette école : avec le texte, on adoptait les illustrations. Les premiers copistes ont dû être des chrétiens ou des sabéens. Par la suite, des musulmans — arabes ou persans — les ont remplacés et ont peu à peu appliqué leur nouvel art à l'illustration de récits populaires, comme *Les Séances* de Harîrî qui perpétuent l'art du conteur public.

Sous l'empire des Seldjoukides, qui occupèrent Bagdad dès 1055, des influences d'Asie centrale et orientale atteignirent la métropole, ce qui explique le style d'un manuscrit comme le *Livre de la Thériaque* de 1199, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris. Quelques-unes de ces miniatures, d'une certaine élégance linéaire, comportent un symbolisme astrologique que l'on retrouve dans l'art du métal de l'époque et qui atteste implicitement l'existence de traditions d'origine non-islamique.

A l'époque seldjoukide, des thèmes figuratifs à caractères turco-mongols apparaissent un peu dans tous les arts mineurs, en Iran comme en Irak. La vraie miniature persane, cependant, qui est sans contredit l'art figuratif le plus parfait en terre d'Islam, n'apparut qu'après la conquête de l'Iran par les Mongols et plus exactement sous le règne des Ilkhans (1256). Elle prend pour modèle la peinture chinoise où calligraphie et illustration se mêlent à la perfection. De ce modèle, la miniature persane a gardé la réduction de l'espace à une surface plane ainsi que la coordination des personnages et du paysage; mais elle a remplacé les touches furtives et plus ou moins larges du pinceau chinois par le trait précis et continu du calame, conforme à l'écriture arabe, et rempli les surfaces par des couleurs non-brisées en demi-tons. Le lien entre l'écriture et l'image reste fondamental pour la miniature persane qui appartient, somme toute, à l'art du livre : tous les miniaturistes célèbres ont été calligraphes avant de devenir peintres. Nous avons dit qu'en Islam, l'art de l'écriture remplace en quelque sorte celui de l'icône. Or, c'est par le détour de l'art du livre que l'image finit par se joindre à l'écriture.

Ce qui confère à la miniature son caractère de beauté quasi unique, ce sont moins les scènes représentées que la noblesse et la simplicité de l'atmosphère poétique dans laquelle elles baignent.

Cette atmosphère ou ce mode — pour employer un terme qui comporte un sens précis en musique traditionnelle — donne parfois à la miniature persane une sorte de résonance édénique. Ce qui n'est pas sans raison profonde car un de ses thèmes fondamentaux — qui possède une lointaine origine iranienne, mais

demeure toujours actuel pour la mystique persane — est le paysage transfiguré, symbole à la fois du paradis terrestre et de la « terre céleste », cachée aux yeux de l'humanité déchue mais toujours existante dans le monde de la lumière intelligible et manifeste aux saints de Dieu. C'est un paysage sans ombres, où toute chose est faite de substance très précieuse et où chaque arbre et chaque fleur sont uniques en leur espèce, comme ces plantes que Dante situe dans le paradis terrestre, sur la montagne du purgatoire, et dont les semences sont emportées par le vent perpétuel qui frôle la cime de la montagne pour produire toute la végétation terrestre.

Ce paysage symbolique se distingue essentiellement de celui que nous suggère la peinture chinoise : il n'est pas indéfini, contrairement à ce dernier; il ne semble pas émerger du vide, origine indifférenciée de toutes choses; c'est un cosmos bien ordonné, parfois encadré d'une architecture linéaire qui l'entoure comme une borne magique et situe les scènes sans trop les matérialiser.

D'une manière générale, la miniature persane — nous l'envisageons ici dans ses meilleures phases — ne cherche pas à représenter le monde extérieur tel qu'il s'offre communément aux sens, avec toutes ses dissonances et accidences. Ce qu'elle décrit indirectement ce sont les « essences immuables » *(al-'ayân ath-thâbita)* des choses qui font qu'un cheval ne représente pas seulement tel individu de son espèce mais le cheval par excellence, et de même pour tout. C'est la qualité typique que l'art de la miniature cherche à capter. Si les « essences immuables », les archétypes des choses, ne peuvent pas être appréhendées parce qu'elles sont supra-formelles, elles ne se

reflètent pas moins dans l'imagination contemplative. D'où le caractère de songe — non de rêverie — propre aux plus belles miniatures : c'est un songe clair et transparent et comme illuminé de l'intérieur.

Toute peinture normale, d'ailleurs, s'appuie sur l'intuition qui extrait de l'expérience sensible les caractères typiques de telle chose ou de tel être et les transcrit par des éléments conformes à l'espace à deux dimensions, donc en lignes et en surfaces colorées. Jamais l'artiste oriental ne songerait à épuiser l'apparence des choses. Il est profondément convaincu de la vanité d'une telle entreprise et, en ce sens, la naïveté quasi enfantine de ses œuvres n'est que sagesse.

Revenons à la perspective que l'histoire de l'art considère, à tort, comme synonyme d'une vision « objective » du monde et constatons que la perspective ne « situe » nullement les choses comme telles, mais bien le sujet individuel : c'est selon son « point de vue » que les choses perçues s'ordonnent. L'ordre des choses comme telles, c'est leur hiérarchie dans l'ensemble cosmique, hiérarchie qui se manifeste qualitativement et non quantitativement. Avec la perspective mathématique, c'est l'individualisme rationaliste qui s'introduit dans l'art. Il cèdera la place à l'individualisme passionnel qui, avec l'art baroque, projettera ses tourments dans les formes extérieures et qui, à son tour, sera remplacé par un art de plus en plus individualiste, qui ne retiendra finalement que des « impressions » volontairement subjectives avant de se dissoudre dans l'irrationnel. En face de ce développement de l'art européen moderne, la miniature persane représente bien, malgré ses faiblesses occasionnelles, une vision normale du monde; elle est réaliste au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire

que pour elle les phénomènes sensibles reflètent bien les essences réelles des choses.

En raison de ce caractère normatif, la miniature peut servir à exprimer une vision contemplative; cette qualité exceptionnelle est en partie due au milieu chiite où la frontière entre la loi religieuse et la libre inspiration est beaucoup moins nette qu'en milieu sunnite. Nous pensons ici à certaines miniatures à thème religieux comme celles qui représentent, contre toute règle traditionnelle, l'ascension *(mi'râj)* du Prophète à travers les cieux. La plus belle miniature sur ce thème et la plus chargée de spiritualité est, de loin, celle qui fait partie d'un manuscrit de la *Khamsa* de Nizâmî, datée de 1529-1543, à l'époque safavide. Avec ses nuages enroulés en style mongol et ses anges thuriféraires évoquant des *apsaras*, cette miniature marque en même temps une étonnante rencontre entre le bouddhisme et l'Islam.

Cela nous oblige à apporter quelques précisions au sujet du caractère particulier du chiisme : ce qui le distingue de l'Islam sunnite est sa théorie du califat, selon laquelle l'autorité spirituelle, dont le Prophète avait investi son neveu et gendre 'Alî, se perpétue dans les saints *imâm* (« modèles » ou « guides ») de sa famille. Le dernier des *imâm* historiquement connus — le douzième d'après le chiisme officiel ou le septième d'après certaines sectes comme les ismaëliens —, n'est pas mort. Il s'est caché aux yeux du monde mais demeure en communion spirituelle avec ses fidèles. Cette théorie représente la version dévotionnelle d'une vérité ésotérique : à chaque moment de son histoire, tout monde traditionnel est régi par un « pôle » *(qutb)* qui en est comme le cœur, le lieu où l'influence céleste se déverse sur le plan terrestre.

Ce pôle est avant tout une réalité cosmique et spirituelle. Il coïncide avec la présence divine au centre du monde, ou au centre d'un certain monde, ou encore au centre de chaque âme, suivant les niveaux, mais il est normalement représenté par le saint — ou les saints — dont la station spirituelle correspond à ce « lieu » cosmique et divin. Ces quelques observations suffiront à faire comprendre qu'il s'agit là d'une vérité très subtile dont la formulation en termes communément acceptables conduit inévitablement à une certaine « mythologisation », celle précisément qui caractérise l'imamologie chiite.

Le souvenir du temps où les *imâm* étaient encore visiblement présents, la fin tragique de certains, l'occultation du dernier et le désir d'atteindre la région mystérieuse entre ciel et terre où il réside : tout cela confère à la piété chiite sa tonalité propre qui peut se décrire comme une nostalgie poignante du paradis, de l'état d'innocence et de plénitude qui se situe à la fois au commencement et à la fin des temps.

Le paradis est un printemps éternel, un jardin toujours fleuri, parcouru de sources vives. C'est aussi un état définitif et incorruptible comme la pierre précieuse, le cristal et l'or. L'art persan et, en particulier, le décor des mosquées safavides, cherchent à combiner ces deux qualités. L'état cristallin s'exprime dans la pureté des lignes architecturales, dans la géométrie parfaite des facettes de voûte et dans l'ornementation de formes rectilignes; quant au printemps céleste, il s'épanouit dans les fleurs stylisées et les couleurs fraîches, douces et précieuses des faïences.

L'art de la miniature s'est à plusieurs reprises rajeuni au contact direct de la peinture chinoise :

à ses débuts, lors de la première domination mongole sur l'Iran, celle des Ilkhans (1256-1336) puis sous les Timourides (1387-1502) et, finalement, sous les Safavides qui, bien que persans et libérateurs du joug mongol, cultivaient des relations avec la Chine. L'art de la miniature persane donna naissance à celui de la miniature turque, plus schématique et plus grossier, à l'exception de quelques étranges interférences mongoles comme le cahier de Siyah-Kalam, le « Calame noir » du XVe siècle. Plus tard, la miniature persane trouva sa continuation dans la peinture moghole qui se développa en art de cour et servit notamment à l'illustration minutieuse et « réaliste » des chroniques impériales. Dans cette peinture, l'influence du milieu hindou, un certain sens de la beauté plastique du corps humain se combinent avec des interférences du style Renaissance en Europe. On dit que l'art moghol influença certaines écoles de miniature hindoues. En fait, il ne peut s'agir que d'une impulsion somme toute extérieure et technique, car les miniatures en question qui représentent surtout des épisodes de la vie de Khrisna, puisent directement dans le riche héritage de l'art sacré hindou et, pour cette raison même, elles atteignent une beauté spirituelle que l'art moghol, de nature essentiellement mondaine, ne saurait posséder.

La décadence de l'art de la miniature persane intervient déjà sous les Safavides et, plus exactement, à partir du milieu du XVIe siècle. Précaire du fait de sa nature périphérique par rapport à l'Islam et par son caractère exclusivement « courtois », il succomba aux premiers contacts avec l'art européen de ce temps, comme une coupe magique dont le cristal se ternirait soudainement.

Chapitre 4

Le langage de l'art islamique

Art arabe ou art islamique?

On peut se demander si le terme « art arabe » correspond à une réalité bien définie, car l'art arabe antérieur à l'Islam est pour nous pratiquement inexistant, à cause de la rareté de ses vestiges; quant à l'art arabe né sous le ciel de l'Islam, il se confond — jusqu'à quel point? — avec l'art islamique même. Les historiens de l'art ne manquent jamais de souligner le fait que les premiers monuments musulmans n'ont pas été construits par des Arabes, qui ne disposaient pas de techniques suffisantes, mais par l'enrôlement d'artisans syriens, persans et grecs et que, dans la mesure même où l'Islam gagnait les populations sédentaires du Proche-Orient, son art s'enrichit de leurs héritages artistiques. Malgré cela, on peut légitimement parler d'art arabe,

pour la simple raison que l'Islam lui-même, s'il ne se limite pas à un « phénomène ethnique » — l'histoire est là pour le démontrer —, n'en comporte pas moins, dans son expression formelle, des éléments arabes dont le plus important est la langue arabe qui, devenue la langue sacrée de l'Islam, détermina de façon plus ou moins profonde le « style de pensée » de tous les peuples musulmans[1]. Certaines dispositions d'âme, typiquement arabes, mises en valeur spirituellement par la *sunna* (coutume) du Prophète, sont entrées dans l'économie psychique du monde islamique entier et se reflètent directement dans l'art. Certes, on ne saurait réduire les manifestations de l'Islam à l'arabisme. C'est au contraire ce dernier qui est élargi et comme transfiguré par l'Islam.

Pour bien comprendre la nature de l'art islamo-arabe — le musulman mettra tout naturellement l'accent sur la première partie de cette expression, le non-musulman sur la seconde —, il faut toujours tenir compte de ce mariage entre un message spirituel à contenu absolu et un certain héritage ethnique qui, de ce fait même, n'appartient plus à une collectivité racialement définie mais devient un « mode d'expression » d'usage en principe universel. L'art islamo-arabe n'est d'ailleurs pas le seul des grands arts religieux à reposer sur un tel mariage. L'art bouddhique, par exemple, dont l'aire d'expansion comprend surtout les peuples mongols, garde toujours certains traits typiquement indiens, notamment dans son iconographie qui est pour lui de première importance. Dans un cadre beaucoup plus restreint, l'art gothique, de souche germano-latine, offre l'exemple d'un « style » généralisé au point de s'identifier avec l'art chrétien d'Occident.

1. Le grand savant musulman Abû Raihan al-Birûni, né en 973 à Khiva, écrit à ce sujet : « *Notre religion et notre empire sont arabes... Souvent des tribus sujettes se sont rassemblées pour donner à l'Etat un caractère non-arabe. Mais elles n'ont pu atteindre leur but. Et aussi longtemps que l'appel à la prière continuera de résonner cinq fois par jour à leurs oreilles, que le Coran en claire langue arabe sera récité parmi les fidèles rangés derrière l'imâm et que son message revivifiant leur sera prêché dans les mosquées, elles devront se soumettre ; le lien de l'Islam ne sera pas brisé et ses forteresses ne seront pas vaincues. Des sciences de tous les pays du monde ont été traduites dans la langue des Arabes qui les ont embellies et rendues attrayantes ; et les beautés du langage ont pénétré leurs veines et leurs artères, malgré le fait que chaque peuple considère comme belle sa propre langue à laquelle il est habitué et qu'il utilise dans ses affaires. Je parle d'expérience, car j'ai été élevé dans une langue dans laquelle il serait étrange de voir une science se perpétuer. Puis je suis passé à l'arabe et au persan et je suis un hôte dans ces deux langues, ayant fait un effort pour les acquérir. Mais je préfère être blâmé en arabe que loué en persan.* »

Sans l'Islam, la poussée arabe du VIIe siècle — à supposer qu'elle ait pu se produire sans l'impulsion religieuse — n'eut été qu'un épisode dans l'histoire du Moyen Orient : les grandes civilisations sédentaires si décadentes qu'elles aient pu être, auraient absorbé ces hordes de bédouins arabes, les nomades envahisseurs finissant normalement par accepter les mœurs et les formes d'expression propres aux sédentaires. Or c'est précisément le contraire qui se produisit dans le cas de l'Islam, du moins sous un certain angle : ce furent les Arabes, en majorité nomades, qui imposèrent aux peuples sédentaires conquis leurs formes de penser et de s'exprimer, en leur imposant leur langue[2]. En fait, la manifestation prédominante et en quelque sorte fulgurante du génie arabe est la langue, y compris l'écriture. C'est elle qui, non seulement a préservé l'héritage ethnique des Arabes en dehors de l'Arabie, mais l'a fait rayonner bien au-delà de sa souche raciale : l'essentiel du génie arabe s'est effectivement communiqué à toute la civilisation musulmane.

L'extraordinaire puissance normative de la langue arabe provient à la fois de son rôle de langue sacrée et de son caractère archaïque, ces deux choses étant du reste connexes : c'est son archaïsme qui prédestinait l'arabe au rôle de langue sacrée, et c'est la révélation coranique qui actualisa en quelque sorte sa substance primordiale. L'archaïsme, dans l'ordre linguistique, n'est d'ailleurs pas synonyme de simplicité structurale, bien au contraire : les langues s'appauvrissent généralement avec le temps, elles perdent peu à peu la richesse du vocabulaire, la faculté de varier les divers aspects d'une seule et même idée, ainsi que le pouvoir de synthèse et la faculté d'expri-

2. Certains nous objecteront sans doute que les Arabes n'étaient pas tous des nomades et qu'il y avait, dans l'Arabie préislamique, des cités comme La Mecque et Yathrib (Médine). A cela nous répondrons qu'en Arabie centrale, où l'Islam prit naissance, le nomadisme prédominait largement ; même l'aristocratie quraïchite, faite de marchands caravaniers, n'est pas concevable sans un arrière-fond nomade. Il est vrai que La Mecque représentait déjà un centre spirituel, donc un élément de stabilité au milieu des fluctuations. Mais ce fut précisément le point d'appui dont l'Islam se servit pour transformer cette substance ethnique qu'étaient les Arabes nomades en une communauté religieuse.

mer beaucoup de choses en peu de mots. Pour compenser cet appauvrissement, les langues modernes se compliquent sur le plan réthorique; elles gagnent peut-être en précision superficielle mais non pas en contenu. Les historiens des langues s'étonnent que l'arabe ait pu conserver une morphologie qu'atteste déjà le code d'Hammourabi, du XIXe ou du XVIIIe siècle avant l'ère chrétienne, et un phonétisme qui perpétue, à un son près, la très riche gamme sonore attestée par les plus anciens alphabets sémitiques retrouvés[3], et cela sans qu'une « tradition littéraire » fasse le pont entre cette lointaine époque des Patriarches et le temps où la révélation coranique devait à tout jamais fixer la langue. L'explication de cette pérennité de l'arabe réside précisément dans le rôle conservateur du nomadisme : c'est dans les villes qu'une langue s'effrite; elle s'use avec les choses et les institutions qu'elle désigne. Les nomades, qui vivent en quelque sorte hors du temps, conservent mieux leur langue; elle représente du reste le seul trésor qu'ils puissent emporter avec eux dans leur vie pastorale; le nomade garde jalousement son héritage linguistique, sa poésie et son art d'orateur. En revanche, son héritage en œuvres d'art visuel ne saurait être riche; l'architecture présuppose la stabilité, et il en va de même, dans une large mesure, de la sculpture et de la peinture. L'art nomade se réduit en général à des formules graphiques simples mais percutantes, à des motifs ornementaux, des emblèmes héraldiques, des symboles. Dans notre cas, l'existence de ces formules n'est nullement négligeable parce qu'elles comportent des virtualités créatrices qui s'épanouiront au contact des techniques artistiques propres aux civilisations sédentaires. Il est vrai que

3. Les plus anciens alphabets sémitiques comptent 29 sons ou lettres, dont l'arabe a conservé 28, le son « perdu » étant une variante du *s*. Il se peut que la réduction de l'alphabet à 28 lettres traduise une intention symbolique, car certains auteurs arabes font correspondre les sons aux 28 mansions lunaires; le cycle phonétique allant des gutturales aux palatales, dentales et labiales retrace les « phases lunaires » du son primordial émanant du soleil.

la présence de ces formules modèles, chez les Arabes préislamiques, ne se devine en général que rétrospectivement, par analogie avec ce que nous trouvons chez d'autres nomades et à la vue de l'éclosion soudaine, dans l'art musulman des premiers siècles, de motifs ornementaux fort différents, par leurs modes, de tout ce qui vient des civilisations sédentaires, et en quelque sorte parallèles aux « figures » réthoriques de la langue arabe.

Pour expliquer en peu de mots et sans faire appel à des connaissances linguistiques particulières, ce qu'est la nature spécifique de cette langue, nous rappellerons d'abord que tout langage comporte, de par son origine, comme deux pôles, dont l'un ou l'autre prédominera sans être exclusif. Nous désignerons ces deux pôles par les termes d'« intuition auditive » et d'« intuition imaginative ». Selon l'intuition auditive, le sens d'une parole s'identifie essentiellement à sa qualité sonore; celle-ci se présente comme le développement d'une simple formule phonétique qui exprime une action fondamentale telle que « unir », « séparer », « émerger » et ainsi de suite, avec toute la polyvalence physique, psychique et intellectuelle qu'une action-type de ce genre peut comporter. Cela n'a d'ailleurs rien à faire avec une convention sémantique ni avec des onomatopées; l'identification du son et de l'acte est immédiate et spontanée; et sous ce rapport le langage conçoit toute chose qu'il nomme, comme étant foncièrement action ou objet d'action. L'intuition imaginative, en revanche, se manifeste dans le langage par l'association sémantique d'images analogues : toute parole prononcée intérieurement évoque une image correspondante, qui en appelle d'autres, les images typiques dominant les images

plus particulières, selon une hiérarchie qui se marque à son tour dans la structure du langage. Les langues latines relèvent surtout de ce dernier type, tandis que l'arabe décèle une intuition auditive ou une logique phonétique presque pure, l'identité du son et de l'acte ainsi que la primauté de l'action étant affirmées à travers tout le riche tissu de cette langue : en principe, tout mot arabe dérive d'un verbe constitué par trois sons invariables, qui sont comme un idéogramme sonore, et dont dérivent jusqu'à douze différents modes verbaux — simple, causatif, intensif, réciproque et ainsi de suite —, chacun de ces modes produisant à son tour toute une constellation de substantifs et d'adjectifs, dont le sens premier se rattachera toujours, d'une manière plus ou moins directe, à celui de l'acte fondamental représenté par la racine trilitère[4] de tout l'« arbre » verbal.

Il est évident que cette transparence sémantique du langage, le fait qu'il découle tout entier, dans son symbolisme, de la nature phonétique du verbe, est une preuve de sa relative primordialité. C'est qu'à l'origine et dans le fond même de notre conscience, les choses sont spontanément conçues comme des déterminations du son primordial qui résonne dans le cœur, ce son n'étant autre chose que l'acte premier, non individualisé, de la conscience; à ce niveau ou dans cet état, « nommer » une chose, c'est s'identifier avec l'acte ou le son qui la produit[5]. Le symbolisme inhérent au langage — et plus ou moins voilé ou déformé par des habitudes acquises — saisit la nature d'une chose non pas d'une manière statique, comme on saisit une image, mais pour ainsi dire *in statu nasciendi*, dans l'acte de devenir. Cet aspect de la langue en général et de la langue arabe en particulier est

4. Il existe, en fait, des verbes composés de quatre ou cinq sons radicaux mais, dans ces cas, des groupes de consonnes comme *ts* ou *br* jouent le rôle de sons simples.

5. Selon le Coran, c'est Adam qui a su « nommer » tous les êtres, alors que les Anges ne le pouvaient pas.

d'ailleurs l'objet, dans le monde musulman, de tout un ensemble de sciences, les unes philosophiques, les autres ésotériques. On peut dire que les savants musulmans n'ont pas seulement préservé cette structure de l'arabe mais qu'ils ont même contribué à la préciser.

En arabe, l'« arbre » des formes verbales, leur dérivation à partir de certaines « racines », ne s'épuise jamais ; il peut toujours produire de nouvelles feuilles, de nouvelles expressions représentant des variantes, jusqu'alors inusitées, de l'idée — ou action — fondamentale. Cela explique comment cette langue de souche bédouine a pu devenir l'idiome de toute une civilisation intellectuellement très riche et différenciée.

Remarquons toutefois que le lien logique entre telle forme d'expression et sa racine verbale n'est pas toujours facile à saisir, à cause du sens parfois conventionnellement arrêté de cette forme et la signification très complexe de l'idée-racine. Un orientaliste est allé jusqu'à dire que « la structure de la langue arabe serait d'une transparence incomparable si le sens des racines verbales n'était pas arbitraire »; or il n'est guère possible que le fondement d'une langue soit arbitraire. En vérité, les racines verbales marquent le seuil entre la pensée discursive et une sorte de perception synthétique[6]. La langue arabe est comme suspendue à l'intuition auditive, et nous verrons par la suite ce que cela signifie pour l'art.

On serait tenté de dire que l'Arabe n'est pas un visuel mais un auditif, ce qui serait une généralisation abusive. Il est vrai, cependant, que le besoin d'extériorisation artistique, chez l'Arabe, est large-

6. Le symbolisme phonétique qui sous-tend la langue arabe se révèle notamment dans la permutation des sons radicaux ; la racine RHM, par exemple, signifie « être miséricordieux », « avoir pitié de », tandis que la racine de HRM comporte le sens d'« interdire », « rendre inaccessible », *sacrum facere* ; de même, la racine QBL a le sens de « faire face à », « recevoir » (d'où le mot hébreu *Kabbale*), tandis que la racine QLB comporte la signification de « retourner », « renverser » (d'où le terme *qalb* pour « moule » et pour « cœur »). Mentionnons encore, comme exemple, la racine FRQ qui signifie « séparer », « scinder » (le terme latin *furca* semble dériver d'une racine analogue), et sa permutation RFQ qui comporte le sens d'« accompagner », « lier », tandis que le groupe FQR a le sens d'« être pauvre, indigent ».

ment absorbé par la culture de sa langue au phonétisme fascinant et aux possibilités d'expression presqu'illimitées. L'Arabe n'est pas non plus un contemplatif, si l'on entend par là un type d'homme qui contemple plutôt qu'il n'agit, et dont l'esprit aime à se reposer dans l'être des choses; l'Arabe possède une mentalité dynamique et une intelligence analytique. Mais il est malgré tout un contemplatif; l'Islam le prouve et l'art arabe le confirme. La contemplation ne comporte d'ailleurs pas que des modes statiques; elle peut rejoindre l'unité à partir du rythme, qui est comme le reflet du présent éternel dans le courant du temps.

Les exemples plastiques illustrant ces tendances sautent aux yeux. L'arabesque, notamment, avec son déploiement à la fois régulier et indéfini, est bien l'expression la plus directe du rythme dans l'ordre visuel. Il est vrai que ses formes les plus parfaites ne sont pas concevables sans l'apport artistique des nomades d'Asie centrale; c'est en milieu arabe, toutefois, qu'elle a eu son plus grand épanouissement. Un autre élément typique de l'art musulman et dont le développement va de pair avec la domination arabe, c'est l'entrelacs; il apparaît dans toute sa perfection dès l'époque omayyade sous la forme de treillis sculptés aux fenêtres des mosquées et des palais[7]. Pour jouir du jeu géométrique constituant un entrelacs, il ne suffit pas de le regarder d'emblée, il faut le « lire » en suivant le cours des forces qui s'entrecroisent et se compensent. L'entrelacs existe déjà dans les mosaïques de pavement de la basse Antiquité, mais à l'état rudimentaire et selon une conception naturaliste dépourvue de la complexité et de la précision rythmique de l'entrelacs arabo-musulman. Ces exem-

7. Dans la mosquée des Omayyades à Damas, ou dans le palais de Khirbat al-Mafjar.

ples appartiennent à l'art abstrait, et cela aussi caractérise le génie arabe : contrairement à ce que l'on croit d'habitude, l'Arabe moyen ne possède guère une « imagination luxuriante ». Pour autant que celle-ci se retrouve dans la littérature arabe, par exemple dans les contes des *Mille et Une Nuits*, elle est de source non-arabe, persane et indienne en l'occurrence; n'est arabe que l'art de conter. L'esprit créateur des Arabes est *a priori* logique et rhétorique, puis rythmique et incantatoire. La richesse de la poésie typiquement arabe réside dans l'arabesque mentale et verbale et non dans la profusion des images évoquées.

L'Islam rejette l'image pour les raisons théologiques que nous avons exposées. Or c'est un fait que les nomades sémites ne possédaient pas de tradition figurative — les Arabes préislamiques importaient la plupart de leurs idoles —, et que l'image n'est jamais devenue, pour l'Arabe, un moyen d'expression naturel et transparent. La réalité du verbe a éclipsé celle de la vision statique : comparé à la parole toujours « en acte », et dont la racine plonge dans la primordialité du son, une image peinte ou sculptée apparaît comme une inquiétante congélation de l'esprit. Pour les Arabes païens, elle relevait de la magie.

La langue arabe n'est pas entièrement dynamique; elle est tissée par le verbe-action, il est vrai, mais elle a également un fond statique ou plus exactement intemporel, qui correspond à l'être et qui se manifeste notamment dans la phrase dite nominale, où le « nom » et les « prédicats » sont juxtaposés sans copule, ce qui permet de formuler une pensée d'une

façon lapidaire et en dehors de toute considération de temps. La langue arabe comporte la possibilité de condenser toute une doctrine en une formule brève et concise comme un diamant. Cette possibilité expressive, il est vrai, n'est actualisée pleinement que dans le Coran; elle n'en est pas moins congénitale de l'arabe et se reflète à sa manière dans l'art arabo-musulman, car celui-ci n'est pas seulement rythmique, il est aussi cristallin. Si, de toute évidence, la concision de la phrase arabe ne limite pas la profondeur du sens, elle ne favorise pas davantage la synthèse sur le plan descriptif : l'arabe cumule rarement plusieurs conditions ou circonstances en une seule phrase, il préfère enchaîner toute une série de phrases brèves les unes aux autres. Sous ce rapport, une langue agglutinante comme le turc, qui s'apparente aux langues mongoles, est moins sèche et plus souple que l'arabe; elle est nettement supérieure quand il s'agit de décrire une situation ou un paysage, ce qui est vrai également pour le persan, langue indo-européenne proche du gothique; l'une et l'autre langue, cependant, ont emprunté non seulement leur terminologie théologique mais aussi presque toute leur terminologie philosophique et scientifique à l'arabe.

Le chinois est à l'extrême opposé de l'arabe. Dominé par une vision statique des choses, il groupe les éléments d'une pensée autour d'images typiques, comme l'indique le caractère idéographique de l'écriture chinoise.

Les Turcs sont d'origine nomade comme les Arabes, mais leur langue les rattache à un type mental fort différent. L'Arabe est incisif et dynamique dans sa façon de penser; le Turc, lui, est enveloppant et circonspect. Dans le cadre général de l'art musulman, le

génie turc se traduit par une certaine puissance de synthèse, nous pourrions presque dire par son esprit totalitaire. Le Turc possède un don plastique ou sculptural que l'Arabe n'a pas; ses œuvres découlent toujours d'une conception globale, elles semblent taillées d'un seul bloc.

Quant à l'art persan, il se distingue par son sens des différenciations hiérarchiques. L'architecture persane est parfaitement articulée, sans être jamais « fonctionnelle », au sens moderne du terme. Pour le Persan, l'Unité se manifeste par-dessus tout comme harmonie. Les Persans sont d'ailleurs des visuels par nature et par culture mais qui voient, pour ainsi dire, d'un œil lyrique; leur activité artistique semble animée par une mélodie intérieure. On dit communément en Orient que « l'Arabe est la langue de Dieu et le persan celle du paradis », proverbe qui caractérise fort bien la différence existant, par exemple, entre une architecture typiquement arabe, comme celle du Maghreb, où la géométrie cristalline des formes proclame le principe unitaire, et l'architecture persane avec ses coupoles et ses ornements floraux.

L'architecte arabe ne craint pas la monotonie : il ajoutera piliers sur piliers et arcades sur arcades et dominera la répétition par l'alternance rythmique et la perfection qualitative de chaque élément.

La langue du Coran est omniprésente dans le monde de l'Islam. Toute la vie du musulman s'accompagne de formules coraniques, de prières, de litanies et invocations en arabe, dont les éléments sont puisés dans le Livre sacré; d'innombrables inscriptions en portent témoignage. On pourrait dire que cette ubiquité du

Coran agit comme une vibration spirituelle — il n'existe pas de meilleur terme pour désigner une influence de nature à la fois spirituelle et sonore —, et que cette vibration détermine nécessairement les modes et les mesures de l'art musulman. L'art plastique de l'Islam est donc, d'une certaine manière, le reflet du Verbe coranique. Il est bien difficile, cependant, de saisir le principe qui relie cet art au texte coranique, non pas sur le plan narratif, qui ne joue aucun rôle dans l'art plastique normal de l'Islam, mais sur le plan des structures formelles, car le Coran n'obéit à aucune loi de composition, ni dans l'enchaînement de ses thèmes, étrangement discontinu, ni dans sa démarche verbale qui échappe à toutes les règles métriques. Son rythme, pourtant si puissant et si pénétrant, ne suit aucune mesure fixe; totalement imprévisible, il insiste parfois sur une rime martelée telle un battement de tambour puis change soudain d'ampleur et de pas, bouleversant les cadences de façon aussi inattendue que percutante. Affirmer que le Coran est de la poésie arabe, parce qu'il comporte des passages à rime monotone comme le *rajaz* bédouin, serait une erreur; mais nier que ses monotonies et ses discontinuités abruptes ne correspondent pas profondément à l'âme arabe, en serait une autre. L'art arabe — la poésie et la musique aussi bien que les arts plastiques — aime répéter certaines formes et introduire des variantes soudaines et imprévues dans le fond répétitif. Mais le jeu de l'art obéit toujours à des règles faciles à deviner tandis que les vagues du discours sacré, si elles dessinent parfois des figures régulières, ont derrière elles tout un océan sans forme. De même, l'état d'harmonie intérieure qu'engendrent les paroles et la magie sonore du Coran se situe sur un

tout autre plan que la satisfaction que peut offrir, par exemple, la poésie parfaite. Le Coran ne satisfait pas, il donne et il enlève en même temps; il élargit l'âme en lui prêtant des ailes, puis la terrasse et la dépouille. Pour le croyant, il est, tel un orage, réconfortant et purificateur à la fois. L'art purement humain n'a pas cette vertu. C'est dire qu'il n'existe pas de « style » coranique qui puisse être transposé tel quel dans l'art. Mais il existe un état d'âme que la récitation du Coran entretient, qui prédispose à certaines manifestations formelles et en exclut d'autres. Le diapason coranique allie toujours la nostalgie enivrante à la plus grande sobriété : rayonnement du soleil divin sur le désert humain. A ces pôles correspondent d'une certaine manière le rythme fluide et flamboyant de l'arabesque et le caractère abstrait et cristallin de l'architecture, deux éléments sur lesquels nous reviendrons.

Mais le lien le plus profond entre l'art islamique et le Coran est d'une autre nature : il réside, non pas dans la forme du Coran, mais dans sa *haqîqa*, son essence informelle, et plus particulièrement dans l'idée du *tawhîd*, de l'unité ou de l'union, avec ses implications contemplatives. L'art islamique — et nous entendons par là l'ensemble des arts plastiques de l'Islam — est essentiellement la projection, dans l'ordre visuel, de certains aspects ou dimensions de l'Unité divine.

La calligraphie

L'art de l'écriture arabe est, par définition, le plus arabe des arts plastiques de l'Islam. Il n'en appartient pas moins à l'ensemble du monde musulman et y est

même considéré comme le plus noble parce qu'il prête une forme visible à la Parole révélée du Coran. Des princes et des princesses se sont exercés à copier le Livre sacré en beaux caractères. La calligraphie est également l'art le mieux partagé par tous les musulmans car quiconque sait écrire est à même d'apprécier les mérites d'un bon calligraphe et l'on peut dire, sans crainte d'exagérer, que rien n'a davantage marqué le sens esthétique des peuples musulmans que l'écriture arabe. Il faut, si l'on veut suivre tout son déploiement, être familier de ses formes et de ses styles, notamment dans le décor architectural où l'épigraphie joue un rôle de premier plan.

Pour donner la mesure de la calligraphie arabe, si étonnamment riche en types et en modes, nous dirons qu'elle sait allier la plus grande rigueur géométrique au rythme le plus mélodieux. Par là-même, nous avons indiqué les deux pôles entre lesquels évolue cet art, pôles qu'il réussit à concilier de plusieurs manières ou selon plusieurs styles, chacun d'eux représentant un équilibre graphique parfait et par conséquent toujours valable. Car un des caractères particuliers de cette calligraphie réside dans le fait qu'aucun de ces divers styles, nés à différentes époques, ne tombe jamais en désuétude : le calligraphe en disposera selon la nature et le cadre des textes et n'hésitera pas, le cas échéant, à juxtaposer des inscriptions de styles contrastés.

On serait tenté, à considérer le caractère multiforme de la calligraphie arabe, de la comparer à l'extrême-orientale — autre sommet en ce domaine — si l'écriture chinoise n'était aux antipodes de l'arabe. La première, on le sait, tient de la pictographie, chaque signe étant comme l'image d'une idée dis-

tincte, tandis que la seconde est purement phonétique, la plus strictement phonétique peut-être qui existe. C'est dire que la stylisation des lettres arabes est d'une nature tout abstraite, sans racine figurative. Les techniques employées sont, elles aussi, tout à fait différentes dans chaque cas. Le calligraphe extrême-oriental — chinois ou japonais — utilise de préférence le pinceau dont les touches plus ou moins larges s'équilibrent dans la composition de chaque idéogramme. L'arabe, lui, trace au calame — un roseau taillé en pointe biseautée — des lignes précises et souvent entrelacées. Il ne tend pas à isoler les signes mais à les intégrer dans un rythme continu, sans toutefois en niveler les formes distinctives. En fait, tout le charme de la calligraphie arabe réside dans la manière dont elle sait combiner la distinction des caractères avec la fluidité de l'ensemble.

Les caractères chinois s'étalent verticalement, de haut en bas; ils imitent le mouvement d'une théogonie descendant du ciel sur la terre. L'écriture arabe, elle progresse horizontalement, sur le plan du devenir, mais elle va de la droite, champ de l'action, vers la gauche, région du cœur. Elle décrit donc un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur.

Les lignes successives d'un texte sont comparables à la trame d'un tissu. En fait, le symbolisme de l'écriture s'apparente à celui du tissage et se réfère comme lui à la croix des axes cosmiques. Pour comprendre ce à quoi nous faisons allusion, il faut se représenter le métier à tisser primitif : les fils de la chaîne sont tendus verticalement et la trame les unit horizontalement par le va-et-vient de la navette, mouvement qui rappelle l'écoulement des cycles tels que jours, mois ou années, tandis que l'immobilité de la

chaîne correspond à celle de l'axe polaire. Cet axe est en réalité unique mais son image se répète dans tous les fils de la chaîne, de même que l'instant présent, qui reste toujours un, semble se répéter à travers le temps.

Comme dans le tissage, le mouvement horizontal de l'écriture, mouvement qui est en fait ondulé, correspond à la dimension du devenir et du changement, tandis que le vertical représente la dimension de l'Essence ou des essences immuables.

Ce qui suit est important : chacune des dimensions « sépare » sous le même rapport où l'autre « unit ». Ainsi, par exemple, le mouvement horizontal de l'écriture, son aspect de « devenir », tend à confondre et à niveler les formes essentielles des diverses lettres; par ailleurs, les hampes verticales de celles-ci « transcendent » et interrompent le courant de l'écriture. En revanche, la verticale unit, en ce sens qu'elle affirme l'essence une, et l'horizontale divise, en ce sens qu'elle disperse dans la multiplicité.

Ces considérations sembleront peut-être déborder le cadre de notre sujet. En réalité, elles montrent le fondement de tout symbolisme graphique et permettent par là-même de situer les divers styles de l'écriture arabe.

Dérivée de l'alphabet syriaque ou nabatéen, elle existait donc avant l'Islam mais ne possédait, à l'aube de ce dernier, qu'une forme plutôt rudimentaire : de nombreuses lettres se ressemblaient et puisque l'on n'indiquait pas les voyelles, la signification de bien des mots ne pouvait être saisie que par leur contexte. L'évolution de l'écriture se fit donc néces-

sairement dans le sens d'une plus grande différenciation. En même temps, elle s'inscrit dans le schéma symbolique que nous venons d'esquisser : à cette tendance « hiératique », qui accuse volontiers les traits distinctifs de chaque lettre, s'oppose celle, naturellement inhérente à l'écriture, de fondre le tout en un rythme continu. Dès les premiers siècles de l'Islam, deux styles d'écriture coexistent : le kûfi, qui se distingue par le caractère statique des lettres, et une sorte de cursive, le neskhi, à formes plus ou moins fluides. Le kûfi, nommé ainsi d'après la ville de Kûfa, un des principaux centres de la culture arabe au temps des Omayyades, a souvent été employé pour la calligraphie du Coran. Il combine une grande précision du trait à un amour des synthèses géométriques qui n'en rend pas la lecture aisée. Notons à ce propos qu'il est possible à l'écriture arabe d'unir des groupes de lettres de manière telle qu'elles paraissent ne former qu'un seul mot.

Le kûfi a donné naissance à plusieurs variantes, utilisées surtout dans le décor architectural, telles que le kûfi rectangulaire, qui peut être « bâti » au moyen d'unités comme les briques, le kûfi fleuri que l'on trouve aussi dans l'art du livre, notamment en pages de titres, et le kûfi aux hampes entrelacées, dont l'art maghrébin a fait un motif ornemental de choix, principalement dans l'art du plâtre sculpté ou ciselé.

L'opposition entre les deux tendances calligraphiques — celle qui accuse les formes statiques des lettres et celle qui les fond en un seul mouvement continu — n'est jamais définitive. A toutes les phases du développement, des synthèses ont été réalisées, telle que le thulûth. Toute sa beauté réside dans le fait que la polarité des deux tendances est poussée

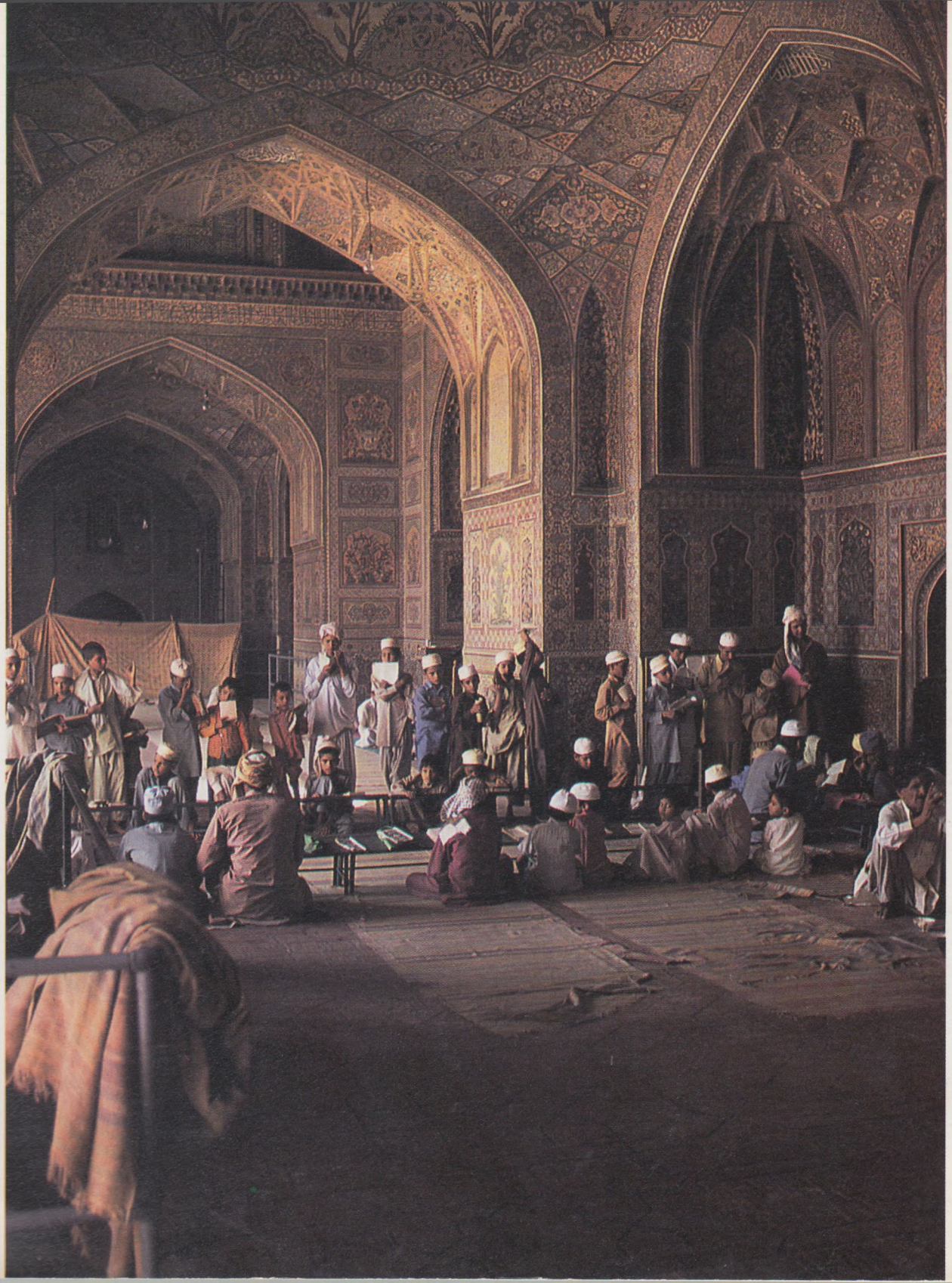
à l'extrême sans déchirer l'unité de l'ensemble : à la répétition incisive des verticales, formées surtout par les hampes très allongées de l'*alîf* et du *lâm*, répond, dans le sens du courant horizontal, la mélodie des courbes amples et variées. Transposée dans l'ordre monumental et utilisée pour l'épigraphie coranique, cette écriture est comme l'inlassable attestation de l'Unité divine accompagnée de l'expansion joyeuse et sereine de l'âme.

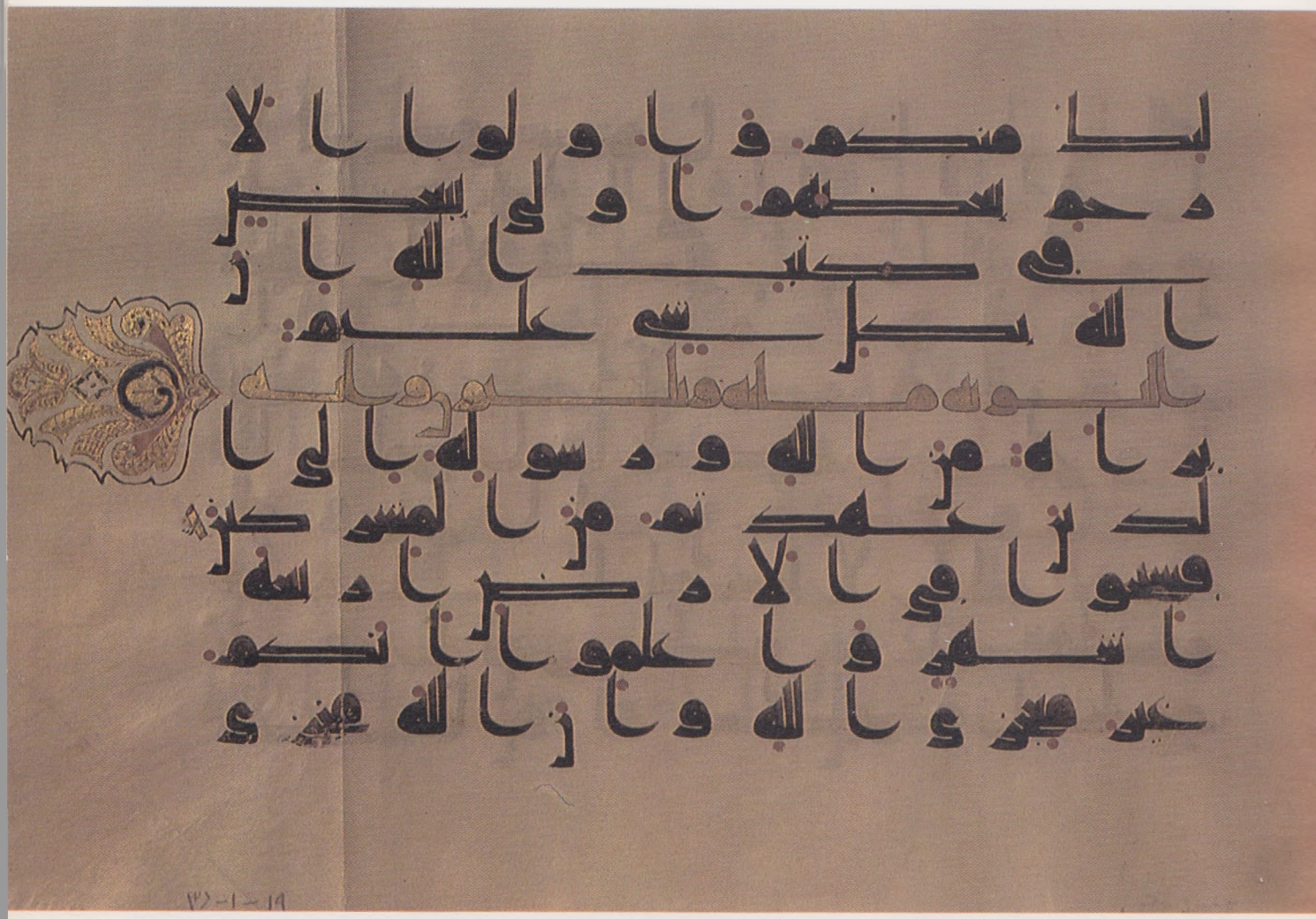
Les calligraphes connaissent certaines règles de proportion pour chacun des styles. L'unité de mesure est le « point » égal au point diacritique sous la lettre *ba*. La plus grande extension verticale est celle de la lettre *alîf*, composée d'un certain nombre de points. La plus grande extension horizontale est déterminée par la moitié inférieure d'un cercle qui a la longueur de l'*alîf* comme diamètre.

Les divers milieux ethniques se reflètent dans l'écriture : les Persans ont développé une sorte de cursive perlée, d'une fluidité presque aérienne, pour transcrire leur langue en caractères arabes. A l'opposé, dans le même ordre graphique, on trouve l'écriture maghrébine dont l'aire d'extension va de l'Espagne musulmane au Sahel africain et qui a conservé une synthèse relativement ancienne de kûfi et de neskhi. Son style à la fois viril et généreux comporte des traits angulaires, verticaux et horizontaux, bien marqués et accompagnés de grandes courbes ouvertes vers le haut.

La calligraphie turque, très riche, ne diffère pas essentiellement de la calligraphie arabe d'Orient mais elle aime composer des sortes de « nœuds magiques » et, par dédoublement symétrique, des emblèmes graphiques qui ne sont pas sans rappeler des éléments de l'art mongol.

Manifestation prédominante du génie arabe : la langue sacrée. École coranique dans la mosquée Wazir Khan, d'époque moghole, à Lahore.





La calligraphie, telle un tissage : le mouvement horizontal a la dimension du devenir, le mouvement vertical, celle de l'Essence.
1. Feuillet d'un Coran sur parchemin, caractères koufiques.
Bibl. Nationale, Tunis.
2. Coran seldjoukide, caractères neskhis.
Musée ethnographique d'Ankara.

1

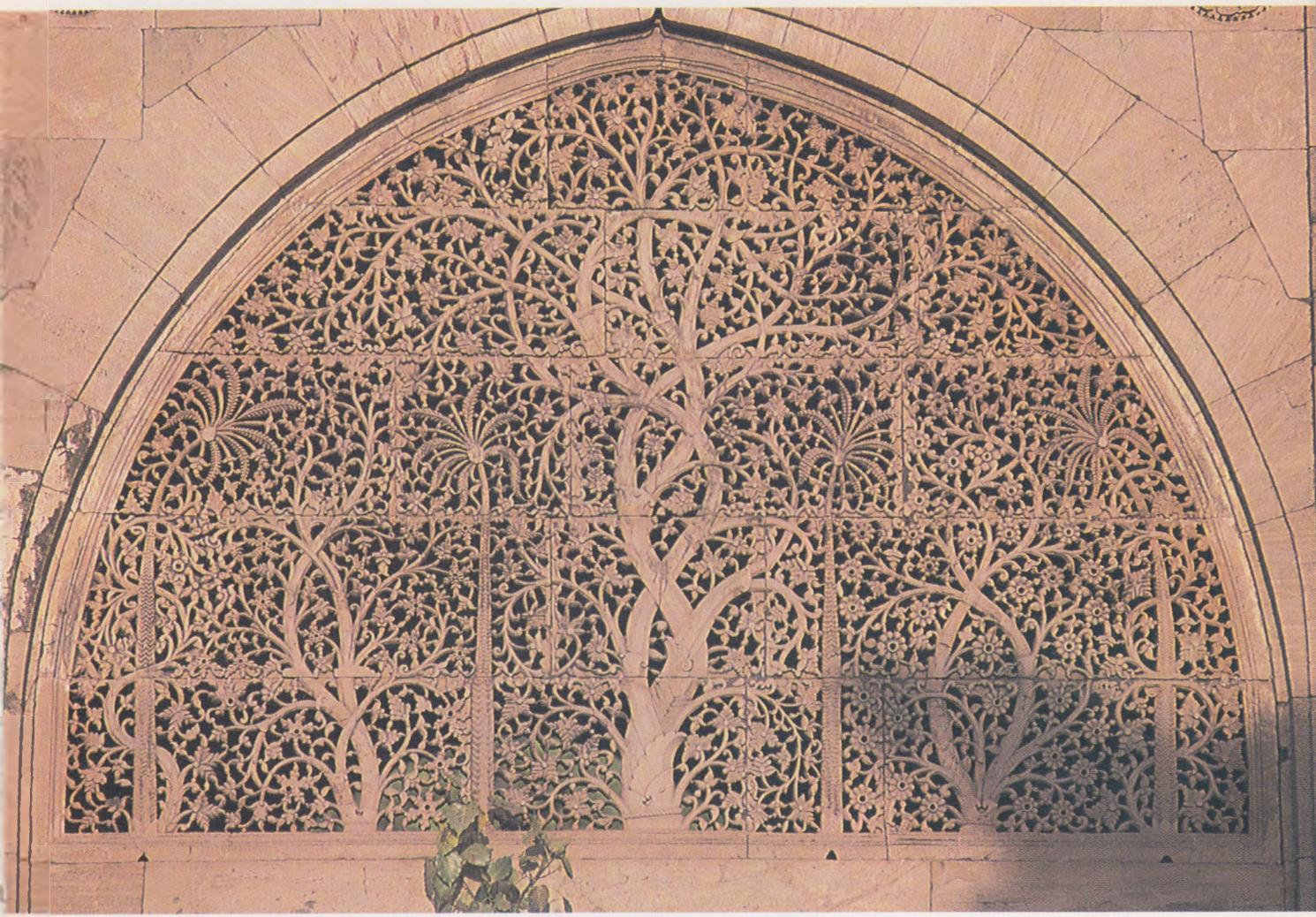
2

La calligraphie
dans le décor architectural :
1. Mausolée du célèbre soufi Bayazid
à Bistam, Iran. Détail de faïence
en écriture koufique géométrique.
Époque moghole.
2. Dôme du mausolée du grand mystique
Sheikh Safi à Ardabil, Iran.
Époque safavide.

1

2

L'univers est un livre révélé,
et un arbre :
Motif végétal en pierre. Mosquée de
Sidi Sayed à Ahmedabad en Inde,
XVIe siècle.



1

2

2

1. Motif géométrique et floral en pierre. Coupole du mausolée de Qaïtbey au Caire. Époque mamelouke.
2. Motif de décoration florale (guirlande de lotus) et calligraphique arabe, en pierre. Mosquée Qoutoub près de Delhi, XIIIe siècle.

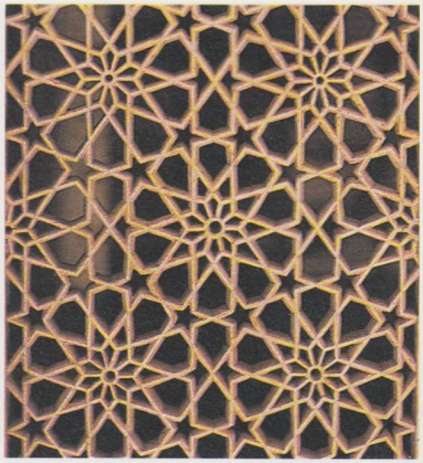
La loi du rythme,
qui appartient au temps.
1. Détail de motif de faïence à décor floral. Mosquée Gauhar Shad à Mashad, Iran. Époque timouride.
2. Carreau de revêtement de céramique à motif floral. Iznik, Turquie, xve siècle.
3. Détail d'incrustation de fleurs, pierres semi-précieuses dans le marbre, mausolée du Taj Mahal, Agra, Inde. Époque moghole.

1

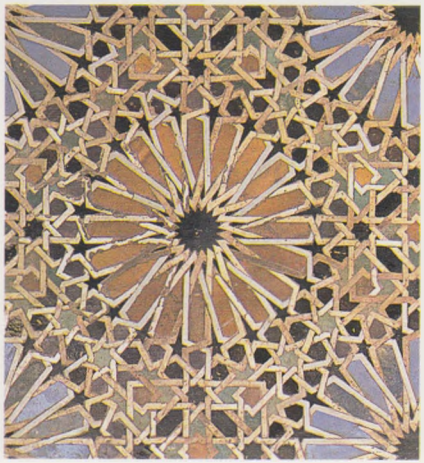
2

L'entrelacs géométrique : une idée de l'unité, dans l'inépuisable variété du monde.
4. Détail de *moucharabieh* exécuté dans le marbre. Mausolée du saint Salim Chishti, à Fatehpur Sikri, en Inde, XVIIe siècle.
5. Motif géométrique en faïence. Palais Bedi à Marrakech.

3

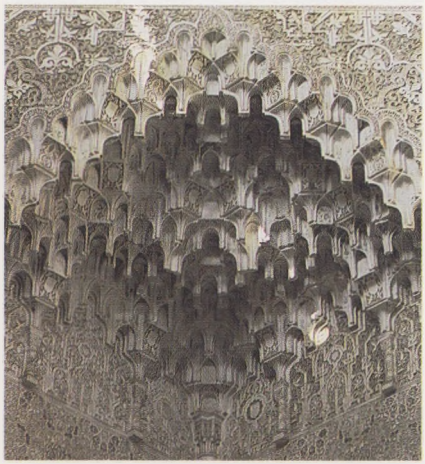


4



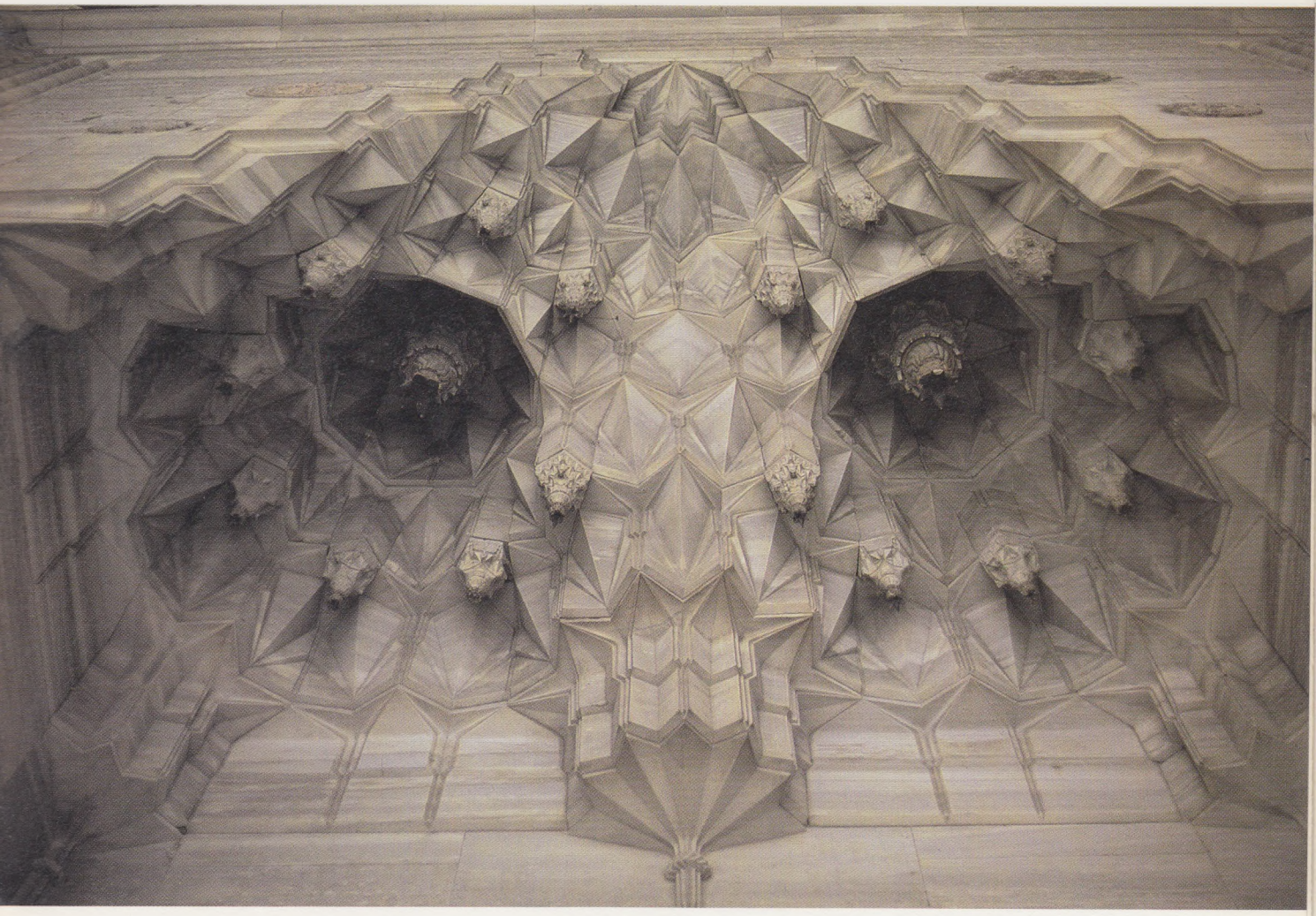
5

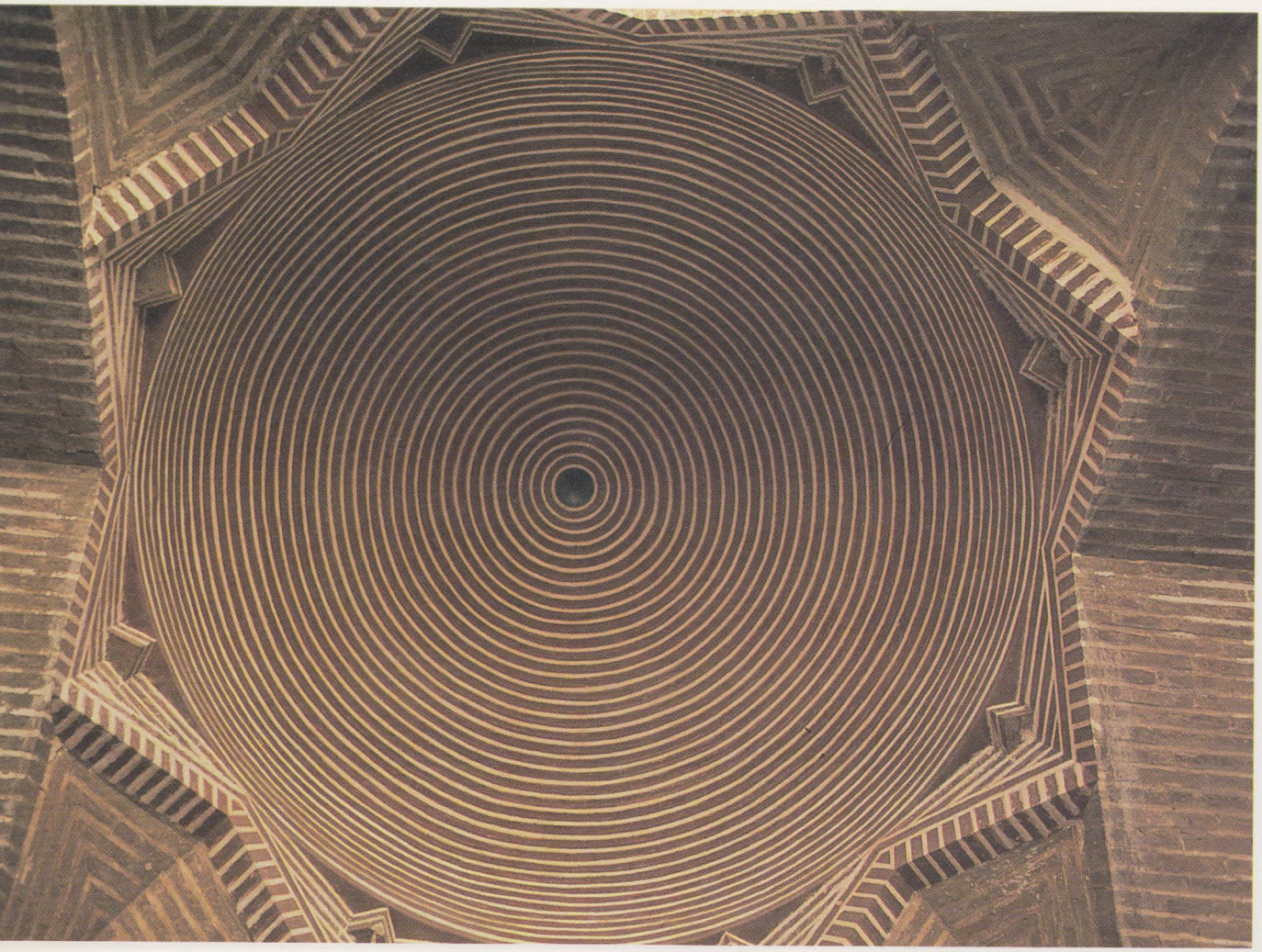
1



La sphère et le cube :
une synthèse de la géométrie
et du rythme.
1. Détail de *muqarnas* formant
stalactites. Palais de l'Alhambra
à Grenade, XIVe siècle.
2. Détail de *muqarnas*. Entrée de
la mosquée du sultan Sélim à Edirne,
en Turquie, XVIe siècle.

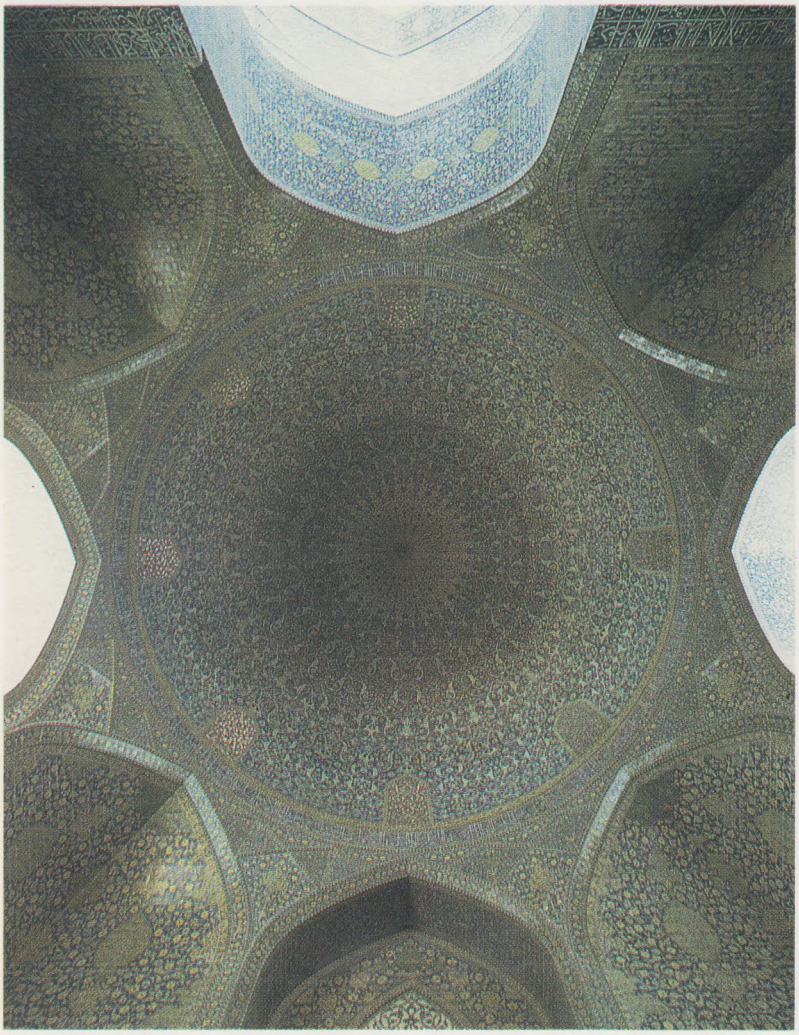
2



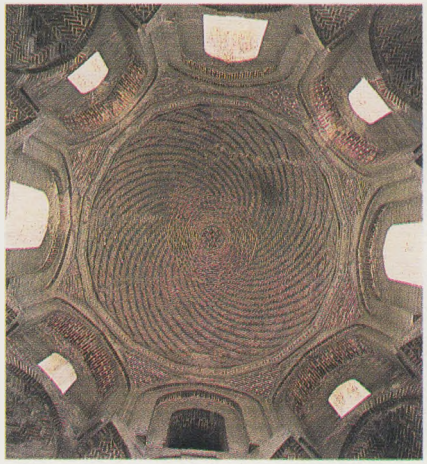


1

1. Détail d'un dôme intérieur en briques. Mosquée de Thatta, Pakistan. Époque moghole.
2. Coupole intérieure tapissée de faïence. Mosquée du Shah à Ispahan. Époque safavide.
3. Dôme intérieur constitué de briques crues parfois émaillées de turquoise. Grande Mosquée du Vieux Malatya en Anatolie centrale, XIIIe siècle.

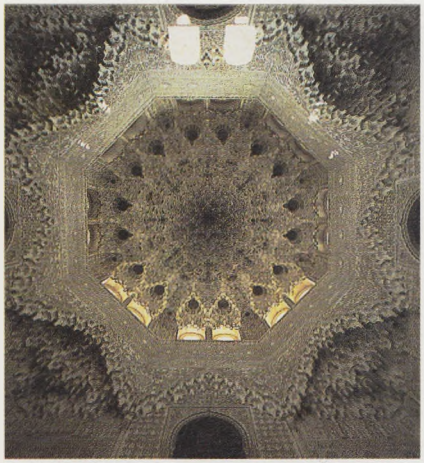


2

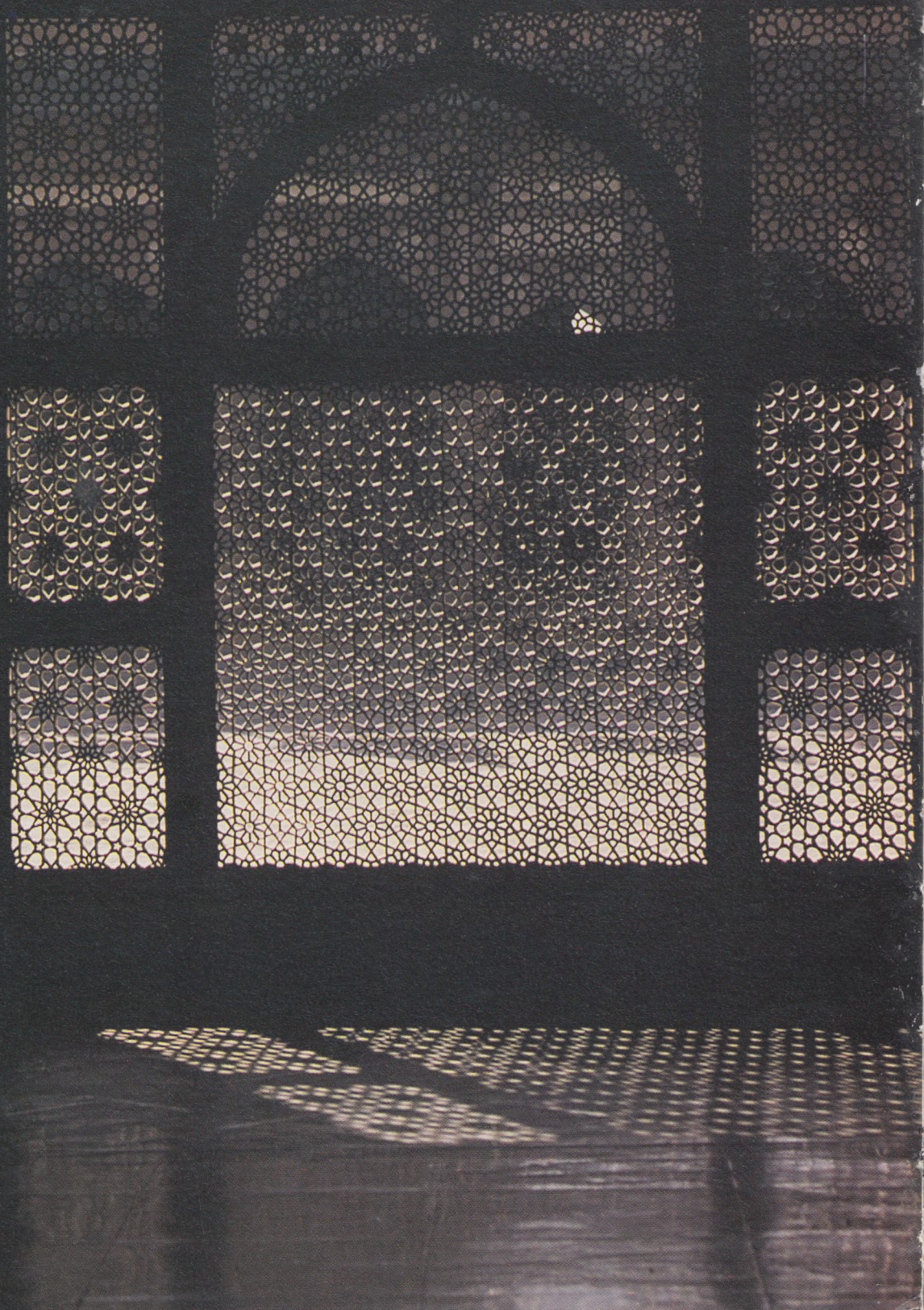


3

L'alchimie de la lumière :
1. Stalactites d'un dôme
surplombant la salle des Deux Sœurs.
Palais de l'Alhambra à Grenade,
XIVe siècle.
2. Cour des Lions du même palais.



1



N'oublions pas, au passage, la très curieuse fusion de l'écriture arabe avec le style calligraphique chinois chez les musulmans du Sinkiang : ce sont deux extrêmes qui se touchent.

Dans le décor architectural et même dans l'art du livre, la calligraphie se marie souvent à l'arabesque. Une des combinaisons les plus heureuses, à cet égard, est celle d'un kûfi aux hampes verticales avec des rinceaux de vigne se déroulant en vague continue. Parfois, les rinceaux se greffent directement sur les lettres et c'est là, sans doute, l'origine du kûfi fleuri.

L'union de l'écriture et de la plante stylisée évoque l'analogie qui existe entre le « livre du monde » et l'« arbre du monde », deux symboles bien connus dans l'ésotérisme musulman et ayant leur fondement dans le Coran.

L'univers est à la fois un livre révélé et un arbre dont les branches et les feuilles se déploient à partir d'un seul tronc. Les lettres du livre révélé sont comme les feuilles de l'arbre et, de même que celles-ci se rattachent aux branches et finalement au tronc, les lettres se rattachent aux paroles, aux phrases et finalement à la vérité totale et une du livre.

Mentionnons également, dans le même ordre d'idées le symbole coranique du « Calame suprême » qui inscrit la destinée de tous les êtres sur la « Table gardée » : le Calame n'est autre que l'Esprit divin ou l'Esprit universel et le plus grand titre de noblesse revenant à l'art de l'écriture réside dans le fait qu'il représente comme l'ombre lointaine de l'Acte divin.

Écran de marbre ajouré. Mausolée du saint Salim Chishti à Fatehpur Sikri en Inde. Époque moghole.

L'arabesque comprend, au sens large du terme, à la fois l'ornement à formes végétales stylisées et l'entrelacs rigoureusement géométrique. Le premier est tout rythme ou, disons plus exactement, il est une transcription parfaite du rythme, tandis que le second est de nature cristalline. Nous retrouvons donc, en ce domaine aussi, les deux pôles de toute expression artistique en Islam : le sens du rythme et l'esprit de géométrie.

Historiquement, l'arabesque à formes végétales semble être dérivée de l'image de la vigne dont les rinceaux entrelacés et les pampres enroulés sur eux-mêmes se prêtent tout naturellement à une stylisation en formes ondulées et spiraloïdes. Nous avons trouvé la vigne dans le décor de plusieurs des plus anciens monuments de l'art islamique, à Mchatta notamment où, peuplée de toutes sortes d'êtres vivants, elle rappelle le thème de l'« arbre de vie », ainsi que dans les mosaïques du Dôme du Rocher. Le *mihrâb* de la Grande Mosquée des Omayyades à Damas était orné d'une vigne et ce motif se retrouve dans la voûte du *mihrâb* de la Grande Mosquée de Kairouan. L'on constate toutefois que l'arabesque combine souvent des formes végétales très diverses : la vigne se mélange à l'acanthe et à la palme, elle porte parfois des grenades, des pommes de pin ou des fleurs à la place de grappes. Elle ne se soucie guère de classifications botaniques et il se pourrait bien que sa genèse soit toute différente de celle que nous suggèrent les exemples de l'art « officiel ». Son style « abstrait », composé d'une série de courbes spiraloïdes et alter-

nantes, est certainement plus ancien que sa forme relativement naturaliste. Des ornements abstraits de même nature existent dans l'art des peuples « barbares » ou nomades qui, venant d'Asie centrale, envahirent l'Europe au début du Moyen Age. Ce qu'on appelle l'« art zoomorphe » *(Tierstil)* des Scythes et des Sarmates qui survit dans l'art « barbare » prémédiéval, est entièrement modelé sur des formes comme la double spirale ꕥ ou le double vortex — le *yin-yang* chinois — dont le symbolisme universel est à peine voilé par le thème zoomorphe. Il s'agit toujours du rythme cosmique avec ses phases alternantes et complémentaires d'évolution et d'involution, d'expansion et de contraction. Les groupes antithétiques d'animaux — couples ou rapaces avec leurs proies — ne sont d'ailleurs qu'une variante de ce thème fondamental.

Une suite continue de spirales s'enroulant et se déroulant comme les vagues de la mer ꕥꕥ peut être traduite dans l'art « barbare » par une chaîne d'animaux à la poursuite l'un de l'autre. Elle peut également donner lieu à une composition d'apparence végétale, et c'est là que nous rejoignons l'histoire de l'arabesque. Chose curieuse, c'est en se perfectionnant dans le sens décoratif que l'arabesque à formes végétales se rapproche de son prototype purement linéaire et rythmique, alors que ses premières apparitions à l'époque omayyade sont encore tributaires du naturalisme hellénique. Or, cette réduction d'un motif ornemental à ses formes essentielles correspond à un pouvoir inhérent à tout l'art islamique.

L'art ornemental de l'Islam a toujours su puiser dans l'art populaire dont les œuvres, exécutées en matériaux très périssables, n'ont souvent pas survécu.

Il est donc difficile de dire quand et comment l'art populaire a nourri le grand art. On observe cependant l'apparition soudaine, dans le décor architectural, de formes et de techniques archaïques. C'est ainsi que dans l'art de Samarra, ville fondée par les califes abbassides sur les rives du Tigre, le motif relativement naturaliste de la vigne fit tout à coup place à des formes spiraloïdes abstraites, et l'on n'a certainement pas tort d'y voir l'influence des prétoriens turcomans, devenus puissants à la cour des Abbassides.

Il y a un curieux parallélisme entre l'éclosion, dans le nord de l'Europe et plus particulièrement en Irlande et en Grande-Bretagne, d'un art à motifs géométriques comme l'entrelacs, la double spirale, le triple vortex, le swastika continu, etc., et l'apparition presque simultanée de ces mêmes formes dans l'art de l'Islam naissant. Les deux manifestations artistiques diffèrent sur un seul point : dans les pays du Nord, c'est l'animal stylisé qui est en quelque sorte la matière première de l'ornement; il se roule en spirale, se plie en nœud et forme des entrelacs à couples antithétiques. En territoire d'Islam, c'est la plante stylisée qui sert à la plupart des motifs ornementaux. Les analogies sont parfois frappantes, tels une page de l'*Evangéliaire* de Lindisfarne (698) et certain pavement à mosaïque du palais omayyade de Minya sur le lac de Tibériade (705), mais il serait inutile de vouloir les expliquer toutes par les échanges qui ont pu avoir lieu, en marge d'une Europe bouleversée par les invasions barbares, entre les îles du Nord et le Proche-Orient. Le parallélisme dont il s'agit s'inscrit dans un phénomène plus vaste, celui de l'émergence, aux confins du monde gréco-romain, d'un art archaïque dont les éléments, plus abstraits que descriptifs, se

rattachent à un symbolisme universel et primordial. Au contact du monde « civilisé », ces éléments perdent leur caractère immédiat de symboles ou, plus exactement, ce caractère se voile par la soudaine floraison des possibilités ornementales qui leur sont inhérentes. Cette métamorphose est directement visible dans l'art chrétien d'Irlande, où c'est la calligraphie qui capte et transforme le plus naturellement l'ancien héritage formel; mais là encore existe une analogie et une sorte d'anticipation de ce qui adviendra dans l'art musulman.

L'art chrétien à formes abstraites est de brève durée : son extraordinaire génie s'affaisse dans la mesure où les îles du Nord sont réintégrées dans le monde latin. L'art de l'Islam, en revanche, opère une synthèse permanente entre le vaste courant des formes archaïques, qui affleure dans l'art populaire ou nomade, et les exigences plus rationnelles de l'art citadin. Il assimile les motifs archaïques en les réduisant à leurs formules les plus générales. Il les nivelle donc, d'une certaine manière et, par là-même, leur enlève tout caractère magique. En revanche, il les dote d'une nouvelle lucidité, on pourrait presque dire d'une élégance spirituelle. N'oublions pas que l'Islam est la religion du retour vers l'origine et que ce retour se manifeste comme une réduction de toutes choses à l'Unité.

Dans ses versions les plus stylisées, l'arabesque à forme végétale n'a plus qu'une lointaine ressemblance avec une plante. En revanche, elle transcrit parfaitement, en termes visuels, les lois du rythme : son déroulement est continu comme celui d'une vague, avec des phases contrastantes aux multiples résonances. Le dessin n'est pas nécessairement symétrique mais,

pour compenser, il comporte toujours des alternances dont le caractère rythmique est accentué par le fait que les pleins et les vides sont esthétiquement équivalents.

A proprement parler, le rythme n'appartient pas à l'espace mais au temps dont il est la mesure non pas quantitative mais qualitative. C'est par l'intermédiaire du mouvement que le rythme est rétabli dans la dimension de l'espace.

Tout en étant rythme et mélodie, l'arabesque garde implicitement sa parenté avec le monde végétal : elle en est comme le modèle dynamique et en toute occasion ses virtualités végétales peuvent s'épanouir; le cadre stylistique et le génie particulier de l'artiste ou de l'ethnie décideront dans quelle mesure le dessin peut se rapprocher de la nature sans perdre sa continuité rythmique ou, au contraire, s'éloigner d'elle sans subir d'appauvrissement. Car une certaine richesse fait partie de la notion d'ornement et il n'est rien de plus riche et de plus précieux, en pays aride, qu'une végétation luxuriante.

Le second mode ou élément de l'arabesque est l'entrelacs dont des exemples déjà parfaits se retrouvent dans les monuments omayyades, le château de Khirbat al-Mafjar et surtout la Grande Mosquée de Damas sous forme de treillis sculptés protégeant les fenêtres. Selon certains historiens de l'art, l'entrelacs arabe dériverait des mosaïques de pavements romains, encore en usage dans la Syrie omayyade. En réalité, c'est l'entrelacs romain qui représente une imitation — ou une paraphrase — naturaliste et citadine d'un motif appartenant essentiellement aux arts archaï-

ques, c'est-à-dire aux arts encore rattachés à un langage symbolique. Là encore, l'art islamique s'approprie un motif très ancien et le développe avec une sorte de génie mathématique. L'entrelacs arabe possède une complexité géométrique et une qualité rythmique qui font défaut à l'entrelacs romain. Celui-ci figure en somme une corde nouée et c'est cet objet qui retient l'intérêt; dans l'entrelacs arabe, par contre, le corps et le non-corps, le plein et le vide se valent rigoureusement; ils s'équilibrent, de la même façon que les lignes refluent toujours sur elles-mêmes, ainsi le regard ne s'arrête jamais sur tel élément du décor. La continuité de l'entrelacs invite l'œil à le suivre, la vision se transforme alors en une expérience rythmique accompagnée de la satisfaction intellectuelle que donne la régularité géométrique de l'ensemble.

Les formes de l'entrelacs islamique dérivent normalement d'une ou de plusieurs figures régulières inscrites dans un cercle et se développant selon le principe du polygone étoilé, ce qui fait que les proportions inhérentes à la figure de base se répercutent à tous les degrés du déploiement. Différents dessins de nature analogue peuvent s'interpénétrer et constituer un réseau continu de lignes qui rayonnent simultanément d'un seul et de multiples foyers.

Les motifs préférés sont ceux qui résultent de la division du cercle par six, huit et cinq. La division par six est la plus « organique » parce qu'elle se fait naturellement par le rayon; par douze, elle correspond au zodiaque. Diviser le cercle par huit mène à une plus grande amplitude puisque d'une façon ou d'une autre c'est englober le contraste extrême du carré inscrit dans un cercle. Le développement géométrique d'un

octogone ou, plus précisément, de deux carrés inscrits dans un cercle est courant en art islamique; nous l'avons déjà rencontré dans le plan du Dôme du Rocher. Il se retrouve également dans la construction de la coupole sur base carrée en passant par l'octogone. Une série d'octogones inscrits les uns dans les autres détermine une progression des proportions particulièrement harmonieuse.

On sait que la division du cercle par cinq ou par dix correspond à la règle d'or; elle engendre la proportion $\frac{A}{B} = \frac{B}{A-B}$ qui exprime la plus parfaite intégration d'une partie dans l'ensemble.

Des entrelacs particulièrement savants combinent des polygones étoilés de divers types, par exemple à douze et à huit rayons respectivement.

L'artiste ou l'artisan musulman qui dessine un ornement géométrique — ornement qui peut être un véritable tissu de rosaces entrelacées et recouvrir une surface plus ou moins grande — ne laisse généralement pas subsister le cercle directeur dans lequel s'inscrit le schéma de base. Ce cercle est implicite et sous-entendu, ce qui ne fait qu'accentuer le rayonnement du dessin rectiligne : il s'apparente ainsi au cristal, aux flocons de neige, au rayonnement serein et distant des étoiles.

Pour l'artiste ou, ce qui revient au même, pour l'artisan musulman qui doit décorer une surface, l'entrelacs géométrique représente sans doute la forme la plus satisfaisante intellectuellement, car elle exprime directement l'idée de l'Unité divine sous-jacente à l'inépuisable variété du monde. Certes, l'Unité divine en tant que telle ne souffre aucune

représentation puisque sa nature, qui est totale, ne laisse rien subsister en dehors d'elle; elle est « sans second ». Néanmoins, c'est par l'harmonie qu'elle se reflète dans le monde, l'harmonie n'étant rien d'autre que l'« unité dans la multiplicité » *(al-wahda fîl-kuthra)* de même que la « multiplicité dans l'unité » *(al-kuthra fîl-wahda)*. L'entrelacs géométrique exprime l'un et l'autre aspect. Mais c'est encore sous un autre rapport qu'il rappelle l'unité sous-jacente aux choses : il est généralement constitué d'un seul élément, une seule corde, un seul trait, qui revient sans fin sur lui-même.

La sphère et le cube

La synthèse de la géométrie et du rythme se retrouve aussi, sous une forme non pas seulement linéaire mais pleinement spatiale, dans un élément fort typique de l'architecture islamique, les *muqarnas*, qu'on désigne indifféremment par les termes très approximatifs d'« alvéoles » et de « stalactites ». En bref, il s'agit de trompes de coupole en forme de niche, multipliées de la même manière que les alvéoles d'abeilles ou que les cristaux, agglomérés selon le rayonnement de leurs axes. Cet élément permet d'articuler n'importe quel passage entre des surfaces planes et des surfaces courbes et notamment le passage d'une coupole à son soubassement rectangulaire. L'art romain employait à cette fin le pendentif qui constitue un passage continu, et pour ainsi dire glissant, entre l'hémisphère de la coupole et l'angle droit de la base. Du point de vue géométrique, la coupole et le penden-

tif appartiennent à deux sphères de grandeur différente et le passage de l'une à l'autre implique un changement de profil, à peine perceptible pour l'œil. Cette formule ne satisfaisait guère le besoin de clarté géométrique et d'articulation rythmique qui animait les architectes musulmans. Quant à la construction avec trompes d'angle en forme de conques ou de niches, elle n'était guère plus satisfaisante parce qu'elle n'assurait pas une continuité parfaite entre le soubassement rectangulaire et la coupole. Au lieu d'une seule niche posée à cheval sur les murs d'angle et supportant, par sa voûte, le côté d'un octogone qui soutenait à son tour la base circulaire d'une coupole, on assembla plusieurs niches en alvéole, de manière à créer un passage graduel entre l'angle et la base circulaire du dôme. Verticalement, les niches se chevauchent; horizontalement, elles se joignent par leurs arêtes plus ou moins accusées; quand ces arêtes se prolongent dans le vide, elles donnent l'impression de stalactites.

Les *muqarnas* ont un caractère à la fois statique et rythmique, ce qui apparaît plus clairement si l'on compare le rapport dôme/soubassement ou sphère/cube avec son modèle cosmique qui n'est autre que le rapport ciel/terre, le ciel étant caractérisé par son mouvement circulaire indéfini et la terre par son immobilité et par sa polarisation en contrastes tels le chaud et le froid, l'humide et le sec. L'alvéole des *muqarnas* reliant la coupole à son soubassement quadrangulaire est alors comme une résonance du mouvement céleste dans l'ordre terrestre. Mais l'immobilité de l'élément cube peut également avoir le sens de l'achèvement, de l'état définitif et intemporel du monde, et ce sens convient mieux à l'architecture

d'un sanctuaire. Dans ce cas, l'alvéole des *muqarnas* exprime une coagulation du mouvement cosmique, sa cristallisation dans le pur présent.

Dans la pratique, les *muqarnas* sont des pièces taillées ou moulées, selon un certain nombre de modèles, qui peuvent être assemblées de multiples manières. Leur déploiement varie selon le profil de leurs arcs et la concavité de leurs voûtes; ils peuvent même épouser des formes rectilignes ou de concaves, devenir convexes.

L'origine historique de cet élément est incertaine. C'est probablement une création de l'architecture en briques cuites, telle qu'elle s'est développée en Iran et en Irak. L'exemple le plus ancien a été trouvé à Raqqa en Irak et date de la fin du VIIe siècle. Au XIIe, les *muqarnas* sont répandus dans tout le monde musulman. Des voûtes entières composées de « stalactites » voient le jour simultanément dans le Maghreb et dans les pays d'Orient. En Occident, elles sont généralement construites en plâtre et atteignent une finesse presque diaphane. Elles sont parfois en bois, comme le magnifique plafond peint de la Chapelle palatine en Sicile, alors à demi arabe. C'est en Asie mineure et dans l'Égypte mamelouke que l'on trouve les plus beaux *muqarnas* sculptés en pierre. Les peuples turcs, seldjoukides d'abord, ottomans ensuite, ont su donner à cet élément sa plus grande vigueur plastique.

L'observateur européen s'étonnera peut-être de voir que cet élément architectural a pu conquérir l'ensemble du monde musulman, depuis l'Espagne arabe à l'Afghanistan et à l'Inde. La raison de son succès réside sans doute dans le fait qu'il permet d'articuler l'espace d'une manière à la fois géomé-

trique et rythmique; sa conception s'inscrit dans une perspective qui unit l'espace au temps.

L'architecture islamique connaît aussi la coupole ou la voûte à nervures, analogue à la voûte gothique qui a peut-être été influencée par des modèles islamiques. C'est notamment dans l'architecture persane en briques que cette méthode de construction a été poussée à la perfection, avec certaines particularités techniques qui la distinguent nettement de son homologue chrétien. Les nervures de la voûte persane ne la supportent pas à l'instar d'une charpente mais la renforcent, la tendent en quelque sorte, grâce à des arêtes de briques qui ne paraissent qu'à l'extrados; à l'intrados, les nervures se prononcent à peine, de sorte que les différents segments de la voûte se présentent comme des facettes d'une seule surface concave. En même temps, les nervures ne s'unissent pas dans la clef de voûte; elles s'entrelacent comme un ouvrage de vannerie, laissant libre la calotte centrale de la voûte ou de la coupole. L'ensemble révèle une conception entièrement différente de celle de la voûte gothique : cette dernière résulte en quelque sorte de la convergence des forces qui s'élèvent à travers les colonnes et continuent dans les nervures jusqu'à leur jonction dans la clef de voûte, tandis que la voûte persane — ou plus généralement islamique — se développe de haut en bas, à partir de son unité sphérique qui se différencie en direction de sa périphérie et se transforme graduellement, par des facettes de plus en plus articulées, pour donner la forme polygonale de l'infrastructure. Cette différence entre voûte gothique et voûte persane à nervures n'est au surplus qu'un exemple d'une différence beaucoup plus générale : l'unité, dans l'art musulman, ne résulte jamais

de la synthèse d'éléments constitutifs; elle existe *a priori* et toutes les formes particulières d'une œuvre découlent d'elle. La forme globale d'un édifice ou d'un intérieur existe avant ses parties, qu'elles aient ou non une fonction statique. Comme rien n'est fortuit dans le langage formel d'un art sacré et que l'architecture, notamment, est comme la formulation géométrique des vérités inhérentes à la religion dont elle dépend, il est permis de ramener la différence dont il s'agit — et qui s'exprime avec une clarté particulière dans celle des voûtes gothique et persane — aux positions spirituelles de l'une et de l'autre religion : le thème central du christianisme, c'est l'union de l'homme avec Dieu, cette union étant envisagée comme un but vers lequel tout effort humain doit tendre. Le thème essentiel de l'Islam, lui, c'est l'Unité comme telle, qui existe *a priori*, partout et de tous les temps, et qu'il faut simplement reconnaître, l'effort de l'homme à cet égard ne servant qu'à dégager l'Unité préexistante en lui et en toutes choses. Certes, aucune de ces deux attitudes n'exclut l'autre, elles sont même essentiellement solidaires; il y a néanmoins là une différence d'accent, décisive pour les « styles » de ces deux mondes traditionnels.

Arrivé à ce point de notre exposé, nous pensons devoir y insérer quelques considérations d'ordre principiel que nous puisons dans ce que nous appellerons volontiers la « dimension platonicienne » de l'Islam.

La forme est à la fois qualité et limitation; elle est limitative dans la mesure où elle est périphérique, accidentelle, et elle est qualitative dans la mesure où elle porte son principe en elle-même. C'est le cas de la

sphère ou du cercle et des formes qui en dérivent le plus directement, tels que les polyèdres ou polygones réguliers.

En un certain sens, la sphère représente, dans l'ordre géométrique, le seuil entre la forme et son principe informel, indiqué par le point sans étendue. La sphère — ou le cercle, si l'on se limite à la planimétrie — résulte du rayonnement indifférencié du point-principe, tandis que les formes régulières découlent de la sphère — ou du cercle — par différenciation qualitative, et les formes irrégulières ou accidentelles par fragmentation quantitative. Transposée dans l'ordre universel, la sphère correspond à l'Esprit *(ar-Rûh)* émanant de l'insaisissable point de l'Être. Les formes ou figures régulières correspondent aux archétypes ou essences immuables *(al-'ayân ath-thâbita)* contenues dans l'Esprit et les formes accidentelles aux êtres éphémères.

L'alchimie de la lumière

Pour exprimer l'idée de « l'unité de l'existence » ou de « l'unité du réel » *(wahdat al-wujûd)*[8], l'artiste dispose de trois moyens : la géométrie qui traduit l'unité dans l'ordre spatial, le rythme qui la manifeste dans l'ordre temporel et indirectement aussi dans l'espace, et la lumière qui est par rapport aux formes visibles ce qu'est l'Être par rapport aux existences limitées. En fait, la lumière est en elle-même indivisible; sa nature n'est pas altérée par sa réfraction en couleurs, ni diminuée par sa graduation en clair-obscur. Et de même que le néant n'existe pas

8. Le terme *wahdat al-wujûd*, qui appartient à l'ésotérisme islamique et plus particulièrement à l'école d'Ibn 'Arabî, peut être appliqué à plusieurs niveaux et se traduit par conséquent de diverses manières : unité de l'existence, unité de l'être, unité du réel, etc.

en lui-même mais seulement par son illusoire opposition à l'Être, de même l'obscurité n'est-elle visible que par contraste avec la lumière, dans la mesure où celle-ci fait apparaître les ombres[9].

« *Dieu est la lumière des cieux et de la terre* », dit le Coran. C'est la lumière divine qui fait sortir les choses de l'obscurité du néant. Dans l'ordre symbolique dont il s'agit, être visible signifie exister. Or, de même que l'ombre n'ajoute rien à la lumière, les choses ne sont réelles que dans la mesure où elles participent de la lumière de l'Être.

Il n'est pas de symbole plus parfait de l'Unité divine que la lumière. De ce fait, l'artiste musulman cherche à transformer la matière même qu'il façonne en une vibration de lumière. Dans ce but, il recouvre les surfaces intérieures, et parfois aussi extérieures, d'une mosquée ou d'un palais de mosaïques de faïence. Ce lambrissage coloré se limite souvent au socle des murs, comme pour effacer leur pesanteur. Toujours dans le même but, l'artiste transforme d'autres surfaces en un relief ajouré qui filtre la lumière. Les *muqarnas* servent également à la capter et à la différencier avec une plus grande subtilité.

Les couleurs révèlent la richesse interne de la lumière qui, regardée directement, nous aveugle. C'est par l'harmonie des couleurs que nous devinons sa vraie nature qui porte tout phénomène visuel en elle-même.

Au premier rang des œuvres architecturales islamiques édifiées sous l'emprise de la lumière, figure l'Alhambra de Grenade. La Cour des Lions, tout particulièrement, offre l'exemple de la pierre transformée en vibration de lumière : les lambrequins des arcades, les frises en *muqarnas*, la finesse des colonnes

9. « *N'as-tu pas regardé comment ton Seigneur a projeté l'ombre? Et s'Il avait voulu, Il l'aurait rendue immobile. Ensuite, Nous avons fait du soleil ce qui la démontre (l'ombre). Puis Nous l'avons ramenée à Nous d'une saisie facile...* » (Coran, xxv, 45-46).

qui semblent nier la pesanteur, le scintillement des toits de faïence verte, jusqu'aux jets d'eau de la fontaine : tout contribue à cette impression.

Nous avons comparé cet art à l'alchimie dont le thème bien connu est la transmutation du plomb en or : le plomb est la matière métallique vile, amorphe et opaque, tandis que l'or, métal solaire, est pourrait-on dire de la lumière qui a pris corps. Dans l'ordre spirituel, l'alchimie n'est rien d'autre que l'art de transmuer le corps en esprit : « il faut faire du corps un esprit », disent les alchimistes, « pour que l'esprit devienne corps ». Par analogie, nous dirons que l'architecture musulmane transforme la pierre en lumière qui, à son tour, se transforme en cristaux.

Chapitre 5
Art et liturgie

Nature et rôle de l'art sacré

En évoquant les rapports du culte islamique avec l'art, nous avons employé le terme « liturgie »; ce qui nécessite quelques précisions car on pourrait *a priori* penser à l'exemple chrétien d'un culte qui s'est développé progressivement sur la base d'une tradition apostolique et grâce à l'œuvre des Pères de l'Église. Dans un tel cas, la liturgie est distincte du sacrement, rite divinement institué, qu'elle enveloppe en quelque sorte, le protégeant et le manifestant en même temps, et elle est à son tour protégée et déployée par l'art sacré qui transpose ses thèmes dans l'architecture et l'iconographie, pour ne mentionner que ces deux arts visuels, les plus importants en milieu chrétien. En Islam, il en va différemment, les formes du culte étant fixées par le Coran et par l'exemple du Prophète

jusque dans leurs moindres détails. Il n'existe pratiquement pas de marge liturgique, de sorte qu'on peut énoncer soit que la liturgie est comprise dans le rite même, c'est-à-dire dans le culte divinement institué, soit que l'art sacré assume le rôle de la liturgie, rôle qui consiste en la création d'un cadre conforme au rite, ouvert aux « bénédictions angéliques » et fermé aux interférences psychiques obscures. Nous verrons que tel est bien le rôle et le rang de l'art en Islam et l'on comprendra dès lors l'importance que revêt dans ce contexte l'architecture religieuse et même — puisque toute habitation est en principe un lieu de culte — l'architecture en général ainsi que tous les autres arts qui servent à modeler l'environnement, tels que l'ornementation, l'épigraphie et l'art du tapis, sans oublier le rôle liturgique du vêtement.

L'art sacré remplit donc deux fonctions, complémentaires l'une de l'autre : il fait rayonner la beauté du rite et le protège en même temps. La première de ces fonctions est légitimée, en Islam, par le fait que le Prophète conseillait à ses compagnons de psalmodier le Coran, c'est-à-dire de le réciter d'une manière rythmée et mélodieuse. La parole révélée se répercute ainsi dans l'ordre musical, ce qui est bien le lien le plus fort qui puisse exister entre le rite et l'art.

L'idée que le culte doit être accompagné et comme enveloppé de beauté, est également confirmée par ces passages coraniques : « *O fils d'Adam ! portez vos parures en tout lieu de prière... Qui donc a déclaré illicite la parure que Dieu a produite pour ses serviteurs...* » (VII, 31, 32).

Quant à la fonction complémentaire de l'art sacré, celle de protection, elle est illustrée par le récit traditionnel *(hadîth)*, selon lequel le Prophète fit enlever

de sa chambre un rideau ou une couverture ornée de figures, parce que, disait-il, ces figures le distrayaient lors de la prière. Or le Prophète ne manquait certes pas du pouvoir d'abstraction, mais il voulut indiquer par là qu'il existe des formes d'art incompatibles avec le culte islamique. Qu'on ne dise pas qu'il ait voulu condamner l'art comme tel, comme si le rejet de certaines formes n'en appelait pas nécessairement d'autres, puisque vous vivons dans un monde tissé de formes et que nous ne pouvons éviter d'en faire un choix.

En un certain sens, le rite est un art divin. Précisons, pour ceux que cette expression heurterait, que nous entendons par là une manifestation, sur le plan formel et selon un mode spécifiquement humain, d'une réalité qui, en elle-même, dépasse toute forme ou délimitation. Cet art ne peut donc pas être imité, mais il rayonne; nous pourrions dire aussi qu'il résonne et qu'il demande une ambiance lui faisant écho.

Le terme « mosquée », qui s'applique à tout oratoire musulman, dérive de l'arabe *masjid*, ce qui signifie « lieu de prosternation » et indique implicitement que la prière canonique musulmane comporte certains gestes ou positions corporelles.

Que le corps doive participer à l'acte d'adoration n'a rien d'étonnant, si l'on pense que cet acte engage l'homme dans sa totalité — il faut prier avec tout son être ou avec toute sa conscience — et que cette totalité ne se conçoit empiriquement qu'à partir du corps. L'intégration du corps dans la prière exige sa sacralisation, ce qui est un effet de l'ablution qui précède la prière : le contact des membres avec l'eau, image

de l'indifférenciation primordiale, opère d'ailleurs, par analogie et en vertu de l'intention, un certain retour à l'état d'innocence.

Remarquons en passant qu'il existe un lien entre la sacralisation du corps, telle qu'elle est effectuée par les purifications rituelles et la conception islamique de la sexualité.

Les positions ou attitudes principales de la prière sont : la position debout, face à la *qibla*, position dans laquelle le fidèle récite l'oraison révélée dans le Coran, puis l'inclinaison et la prosternation. La signification de ces trois attitudes, qui s'enchaînent en une séquence de mouvements et d'arrêts accompagnés d'exclamations sacrées, est évidente : c'est dans la position verticale, qui distingue l'homme de tous les autres animaux, que le fidèle parle à Dieu, ou que Dieu parle à travers lui. Quant à l'inclinaison, elle est un hommage du serviteur à ce qui le dépasse, tandis que la prosternation est l'abandon de soi-même à la volonté d'un maître tout-puissant. Ces trois attitudes dessinent dans l'espace les branches directionnelles d'une croix que la science ésotérique identifie à ce qu'on pourrait appeler les « dimensions existentielles » de l'homme, à savoir : sa participation active et « verticale » à l'esprit qui transcende ainsi le monde naturel, le déploiement de la conscience dans l'« horizontale » de l'existence et, enfin, l'éloignement de la créature de sa source divine, chute vers le bas que compense la soumission à la Volonté divine.

La réalisation de ces dimensions équivaut à leur réintégration dans l'équilibre « adamique ». Et c'est cet équilibre, en vertu duquel l'homme est à la fois tout et rien devant Dieu, qui confère à l'art islamique sa plénitude, sa sobriété et sa sérénité.

La niche de prière, *al-mihrâb*, est incontestablement une création de l'art sacré, création devenue pratiquement un élément non pas indispensable mais néanmoins régulier de la liturgie. Les historiens de l'art pensent que cet élément a été introduit dans l'architecture de la mosquée au temps du calife omayyade Al-Walîd et plus exactement lors de la reconstruction par ce calife de la mosquée du Prophète à Médine. Mais il est fort probable que la niche remplaçait une forme plus simple, telle une porte aveugle, qui indiquait la direction de La Mecque dans les mosquées primitives. Si le *mihrâb* qui se trouve dans la caverne, sous le rocher du Dôme du Rocher, à Jérusalem, remonte aux années de construction de ce sanctuaire (691-92), il en est un exemple. Ce *mihrâb* consiste en un arc sur colonnettes, sculpté en relief dans une plaque de marbre. A hauteur des chapiteaux, une inscription en koufique très simple traverse le fond : la double profession de foi musulmane. Dans le centre du fond est enchâssée une rosace à huit pétales. Une marque encore plus simple de la *qibla* a dû exister dans l'ancienne mosquée de Médine : d'après certains récits, une plaque de pierre commémorerait l'endroit où le Prophète se plaçait lorsqu'il guidait les prières en commun.

Quant à la forme de la niche, elle peut avoir été suggérée par l'exemple de l'abside dans les églises coptes, ou même par celui des niches liturgiques de certaines synagogues[1], mais ce ne sont là que des « causes occasionnelles »; ce qui importe, c'est que la niche sacrée relève d'un symbolisme universel, et que

1. Par exemple, une niche sacrée dans la nécropole souterraine de Mea Shearim, niche qui ressemble beaucoup à un *mihrâb*.

ce symbolisme est implicitement confirmé par le Coran.

Par sa forme même, la niche est toujours une image de la « caverne du monde », sa voûte correspondant à celle du ciel, et son pied-droit à la terre. La caverne du monde est le « lieu d'apparition » *(mazhar)* de la Divinité, qu'il s'agisse du monde extérieur dans son ensemble ou du monde intérieur, de la caverne sacrée du cœur. Toutes les traditions orientales connaissent cette signification de la niche, et l'exèdre des basiliques romaines n'en est qu'une version profane, l'empereur se substituant à la divinité[2].

2. Dans l'iconographie hingoue également, les « apparitions » divines sont généralement entourées d'un arc représentant le cosmos.

Pour bien situer le symbolisme du *mihrâb* dans la perspective islamique, il faut le rapporter à son contexte coranique : littéralement, le terme signifie « refuge »; en particulier, le Coran désigne par ce mot un endroit secret du Temple de Jérusalem où la Sainte Vierge enfant fit une retraite spirituelle et fut nourrie par les anges. Certains commentateurs arabes identifient ce lieu au Saint des Saints, le *debir* du Temple de Jérusalem, et cette interprétation, qui ne semble pas tenir compte des lois judaïques concernant l'accès du *debir*, concorde en fait avec la tradition patristique et la liturgie de l'Église grecque-orthodoxe[3]. Les inscriptions autour de l'arc du *mihrâb* rappellent souvent le récit coranique en question, dans les mosquées turques notamment, à commencer par le *mihrâb* d'Hagia Sophia, l'ancienne cathédrale Sainte-Sophie, dont la dédication à la Sainte Vierge se trouve ainsi confirmée. Le lien entre le *mihrâb* et Seyyidatunâ Maryam (Notre Dame/Marie) nous ramène d'ailleurs à l'analogie de la niche de prière et du cœur : c'est dans le cœur que l'âme-vierge se réfugie pour invoquer Dieu; quant à la nourriture

3. Selon cette tradition, Zacharie introduisit l'enfant Marie dans le Saint des Saints parce qu'il reconnut qu'elle était elle-même le saint Tabernacle.

miraculeusement reçue en ce lieu, elle correspond à la grâce.

La forme du *mihrâb*, abstraction faite de son nom, fait encore penser à un autre passage coranique, au « verset de la lumière », où la Présence divine dans le monde ou dans le cœur de l'homme est comparée à une lumière émanant d'une lampe placée dans une niche *(mihrâb)* : « *Dieu est la lumière des cieux et de la terre. Le symbole de Sa lumière est une niche qui contient un luminaire ; le luminaire se trouve dans un verre, et ce verre est comme une étoile rayonnante. (Le luminaire) se nourrit d'un olivier béni, qui n'est ni oriental ni occidental, et dont l'huile luit presque sans que le feu ne la touche. Lumière sur lumière. Dieu guide vers Sa lumière qui Il veut, et Dieu frappe des symboles pour les hommes, et Dieu connaît toutes choses* » (*Coran*, XXIV, 35). L'analogie entre le *mihrâb* et la *mishkât* est évidente; on la souligne d'ailleurs en suspendant une lampe devant la niche.

Nombre des plus anciennes niches de prière sont ornées d'une voûte en forme de conque marine. Ce motif se trouve déjà dans l'art hellénique, mais n'aurait pas été intégré dans l'art de l'Islam, s'il ne comportait pas un sens spirituel : la conque est alliée à la perle, et celle-ci est un des symboles islamiques du Verbe divin; selon une parole du Prophète, le monde a été créé d'une perle blanche. La conque marine qui renferme la perle est comme l'« ouïe » du cœur recevant la Parole divine; c'est dans le *mihrâb*, en effet, que cette parole est prononcée.

On s'étonnera peut-être du fait qu'une forme liturgique en somme accessoire, comme le *mihrâb*, soit le foyer d'un symbolisme particulièrement riche et profond, — cela prouve implicitement le lien qui

existe entre l'art sacré et l'ésotérisme, la « science de l'intérieur *(al-'ilm al-bâtin)*. C'est sur le même plan que se situe la typologie en quelque sorte chrétienne de la niche de prière : c'est dans l'ésotérisme islamique que certains thèmes christiques réapparaissent, non pas dans leur contexte historique et dogmatique, mais comme modèles de la vie contemplative.

Le *minbar*

Le terme arabe *al-jâmi'*, qui signifie littéralement « ce qui réunit », désigne une mosquée où l'on célèbre la prière commune du vendredi. Le terme a parfois été traduit par « mosquée cathédrale », ce qui se justifie par le fait que seules les mosquées de cet ordre possèdent une *cathedra*, une chaire à prêcher, appelée *minbar* en arabe. Encore faut-il savoir dans quelle mesure le *minbar* correspond à la chaire d'un évêque ou, plutôt, au trône d'un roi. A vrai dire, il n'est ni l'un ni l'autre, ou bien il est à la fois l'un et l'autre, puisqu'il est en quelque sorte une image de la fonction du Prophète puis de celle de ses califes, fonction qui unit en elle l'autorité spirituelle et le pouvoir temporel.

Le prototype du *minbar* est une sorte d'escabeau à marches que le Prophète utilisait dans sa mosquée à Médine pour parler à la foule des fidèles. Selon certains traditionalistes, ce *minbar* comportait trois degrés. Le Prophète s'asseyait sur le troisième degré et posait ses pieds sur le second. Après lui, le premier calife, Abû Bakr, s'asseyait sur le second degré et posait ses pieds sur le premier. Le deuxième calife,

Omar, prenait le premier degré comme siège et posait ses pieds sur le sol. Le sens hiérarchique des degrés est évident.

Selon d'autres sources, le *minbar* originel de Médine comportait six marches. Les plus anciens *manâbir* (pluriel de *minbar*) existants en ont de sept à onze, et cette multiplication des marches s'explique facilement par la coutume voulant que l'*imâm* délivre son sermon du vendredi de l'un des degrés inférieurs du *minbar*. Il parle debout, la tête et les épaules enveloppées d'un tissu blanc, un bâton à la main. Entre les deux parties canoniques du sermon, l'exhortation aux fidèles et la louange du Prophète, il s'assoit brièvement sur la marche la plus proche. Les marches supérieures du *minbar* et notamment la plus haute qui est munie d'un dossier comme un trône, restent vides; elles rappellent la fonction suréminente du Prophète.

La forme générale du *minbar* marque la continuité de la tradition; il garde l'apparence d'un escalier relativement étroit, le plus souvent protégé par des rampes. Depuis l'époque seldjoukide, cette simple structure a été complétée par un baldaquin abritant le degré supérieur et par un portail donnant accès aux marches. Ces adjonctions n'ont fait qu'accentuer le symbolisme du *minbar* qui correspond à la fois à l'échelle des mondes — échelle dont les degrés les plus espacés sont le monde corporel, le monde psychique et le monde des purs esprits — et au trône comme station « polaire ». Aucune de ces significations n'a été ajoutée après coup : elles résultent logiquement du premier geste, celui du Prophète choisissant un escabeau à trois marches pour dominer la foule des croyants.

Le fait que le degré supérieur du *minbar*, le trône abrité par son baldaquin, reste vide, rappelle étrangement le symbolisme du trône qui représente, dans le christianisme comme dans le bouddhisme, la présence invisible du Messager divin. Il ne s'agit certainement pas d'une influence extra-islamique mais d'une coïncidence due à la nature universelle du symbolisme.

Les tombeaux

Le grand nombre de mausolées que l'on trouve en terre d'Islam peut paraître paradoxal car la glorification des défunts est étrangère à l'esprit de l'Islam : « Le plus beau tombeau, dit le Prophète, est celui qui disparaît de la surface de la terre »; et le Coran déclare : *Tout sur elle* (la terre) *est évanescent, seul demeure le visage de Ton Seigneur plein de majesté et de générosité* » (LV, 26-27). Ce paradoxe s'explique par deux facteurs en quelque sorte imprescriptibles, dont le premier est la volonté des souverains de perpétuer leur nom, volonté peu islamique pour autant qu'elle implique un désir de gloire mais en somme naturelle et légitimée par l'espoir que l'âme du défunt profitera des prières que les visiteurs du tombeau voudront bien réciter pour elle. Le second facteur, corollaire du premier, procède de la volonté du peuple croyant d'honorer les saints, qu'il considère comme les vrais rois de la terre autant, sinon plus, que les princes. Historiquement, la multiplication des mausolées princiers coïncide avec l'arrivée au pouvoir des Seldjoukides qui ont peut-être conservé et transposé

les coutumes funéraires de leurs ancêtres d'Asie centrale, car leurs tombeaux ressemblent beaucoup à des yourtes d'apparat. A la même époque, c'est-à-dire aux XIIe et XIIIe siècles, la vénération des saints, commune au peuple et aux souverains, trouve sa forme définitive avec l'organisation du soufisme — la mystique musulmane — en ordres ou confréries dont chacune a sa chaîne de maîtres fondateurs ou rénovateurs. Car le saint *(wali)* en Islam est le plus souvent un contemplatif dont l'état de perfection spirituelle s'exprime en permanence par l'enseignement qu'il a légué à ses disciples. A cet héritage plus ou moins ésotérique s'ajoute la vénération spontanée du peuple; c'est elle, et non une institution ecclésiastique qui « canonise » le saint. Nous n'hésitons pas à traduire l'expression arabe *wali-Allah*, qui signifie « ami de Dieu », par le mot « saint », car ce que l'on entend par l'un ou l'autre terme, c'est toujours un homme devenu l'objet et l'instrument d'une grâce divine. Ce que l'on recherche auprès du tombeau d'un *wali*, c'est sa *baraka*, sa « bénédiction » ou influence spirituelle agissante et en quelque sorte attachée aux restes corporels de celui qui, de son vivant, fut pour ainsi dire le réceptacle de la présence divine. Bien mieux, on considère le saint, non pas comme mort mais comme mystérieusement vivant, selon ce passage du Coran : « *Ne dites pas de ceux qui ont été tués dans la voie de Dieu qu'ils sont morts ; ils sont vivants, mais vous ne le sentez pas* » (II, 154). Pris à la lettre, ce verset se réfère à ceux qui sont tombés dans la guerre sainte et nombre de tombeaux vénérés sont effectivement des *martyria (mashâhid)*, lieux où ont été inhumés des combattants contre les ennemis de l'Islam. Mais puisque le Prophète a qualifié

le combat contre les passions de l'âme de « plus grande guerre sainte » *(al-jihâd al-akbar)*, le verset en question s'applique *a priori* à tous ceux qui ont sacrifié leur moi à la contemplation de Dieu. La vénération des saints est d'ailleurs comme le reflet de celle portée au Prophète dont le tombeau à Médine est le second lieu de pélerinage après le sanctuaire de La Mecque.

Si les mausolées des princes ont généralement été bâtis par ceux qui comptaient y reposer, ceux des saints sont dûs, soit à leurs disciples, soit à des souverains — comme le fameux tombeau de Salim Chishti à Fatehpur-Sikri, construit par l'empereur Akbar —, soit encore au peuple anonyme.

A côté des mausolées princiers et des tombeaux des saints, il y a les monuments funéraires dédiés aux descendants du Prophète. Leurs formes architecturales donnent à tous ces monuments une égale dignité : le mausolée d'un grand conquérant comme Tamerlan n'est qu'une glorification de Dieu et le tombeau d'un « pauvre en Dieu » se présente souvent comme un hommage à sa royauté spirituelle.

L'intérieur d'un mausolée contient généralement un cénotaphe en forme d'arche qui indique l'endroit où le défunt a été enseveli ou déposé dans une crypte plus ou moins profonde. On y trouve également un *mihrâb* indiquant la direction de La Mecque mais situé de manière telle que celui qui prie ne soit pas face au tombeau.

Les mausolées princiers se groupent parfois autour du tombeau de quelque saint et forment ainsi, avec toutes les sépultures plus humbles qui viennent s'y ajouter, de véritables nécropoles comme celle de Shah-i-Zindeh à Samarkand ou celle des tombeaux

mamelouks au Caire. Ces « cités des morts » n'ont absolument rien de lugubre ni de triste; comme dans tous les cimetières musulmans, la note dominante est la sérénité.

Une certaine formule architecturale a prévalu pour les mausolées relativement simples : le cube couronné d'une coupole, l'octogone assurant le plus souvent la transition entre les deux. Ce sont des édifices funéraires de forme sobre qui prédominent dans les cimetières musulmans et qui jalonnent le bord des déserts et les côtes, de l'Atlantique jusqu'à l'Inde. Blanchis à la chaux, ils attirent le regard de loin et, vision d'un équilibre réconciliant le ciel et la terre, le retiennent.

L'art du vêtement

Nous avons fait allusion au rôle liturgique du vêtement. Précisons qu'il n'existe pas, en Islam, de vêtement sacerdotal puisqu'il n'y a pas de sacerdoce à proprement parler; mais il n'existe pas non plus de vêtement qui soit à la fois musulman et profane. Ce qui détermine le costume musulman en général, c'est d'abord la *sunna*, l'exemple donné par le Prophète, puis le fait que le vêtement doit s'adapter aux gestes et positions de la prière prescrite. C'est sous cet angle que l'*imâm* Mâlik condamne les vêtements collant au corps; en fait, le costume traditionnel de tous les peuples musulmans se distingue par son ampleur; il cache le corps, ou une partie du corps, tout en épousant ses mouvements.

Quant à l'exemple donné par le Prophète, il se

réduit à quelques lignes de conduite, qui laissent beaucoup de liberté à l'art vestimentaire, tout en indiquant les limites que lui dictent d'une part, la pauvreté spirituelle et, d'autre part, la dignité de l'*imâm*, dignité appartenant en principe à tout musulman de sexe mâle et d'âge mûr. On sait que le Prophète a porté, à l'occasion, des vêtements de couleurs et de provenances diverses, comme pour montrer que l'Islam s'étendrait à différents milieux ethniques; il préférait cependant la couleur blanche et rejetait les étoffes trop somptueuses, tout en insistant, chez certains de ses compagnons, sur la nécessité de marquer leur rang et leur place à l'intérieur de la communauté. Il défendait aux hommes de porter des ornements en or ou des robes de soie, les réservant aux femmes. L'or est — par nature — sacré, et l'Islam le destine au domaine qui est pour lui *sacratum (haram)* par excellence : celui de la femme, de l'amour conjugal, de la vie familiale protégée de tout regard extérieur.

Il est de mode de contester l'authenticité des *hadîth* préconisant le port du turban. Or, que la parole : « Le turban est la couronne de l'Islam » soit du Prophète ou non, elle exprime en tout cas l'intention inhérente à cet élément du costume masculin, élément qui affirme en même temps la majesté du croyant, « représentant de Dieu sur terre » et sa soumission *(islâm)* à la volonté de Dieu. En milieu sémite, se couvrir la tête est toujours signe de crainte révérentielle, sans doute parce que l'exposer au soleil ardent équivaudrait symboliquement à l'exposer à la rigueur divine. On insinuera peut-être que le turban est devenu partie intégrante du costume musulman parce que les bédouins d'Arabie le portaient, ce qui n'est ni prouvé, ni contraire à ce que nous disons : que

le costume arabe se soit répandu avec les conquêtes de l'Islam, c'est naturel. Mais la valeur positive de ce phénomène réside précisément dans le fait que le Prophète avait adopté certaines coutumes arabes et bédouines en les corrigeant et en les transposant dans un ordre spirituel. Il est fort probable que les vêtements amples, qui conviennent parfaitement au climat désertique et à ses sautes de température, soient d'origine arabe, et l'on peut être certain que des vêtements à coupe très simple, comme la *'abaiya* ou comme le *haïk* sans couture qui enveloppe la tête et les épaules, sont d'origine nomade. C'est le costume maghrébin — longue chemise, tunique rectangulaire avec ou sans manches, burnous, turban enveloppé du *lithâm* —, qui représente peut-être le style le plus typiquement arabe et musulman, car il sied pareillement au savant en sciences islamiques, au chef de guerre et à l'homme du peuple. Sa beauté et sa dignité vont de pair avec sa simplicité. En Orient musulman, ce sont les influences turques et mongoles qui sont à l'origine d'une plus grande diversité des formes vestimentaires, qui ne sont cependant jamais incompatibles avec le style généralement islamique du vêtement : une foule de pélerins musulmans provenant des pays les plus divers est toujours visiblement une foule musulmane.

Nous avons surtout en vue le costume masculin car le costume féminin présente beaucoup moins d'unité puisqu'il est fait pour la vie domestique, la femme se voilant dans la rue. Le costume féminin conserve volontiers certains héritages régionaux et parfois des formes vestimentaires très anciennes, telle la robe faite d'une seule pièce d'étoffe non cousue, drapée autour du corps et maintenue par deux agrafes aux

épaules, vêtement que l'on trouve notamment chez certaines tribus sahariennes.

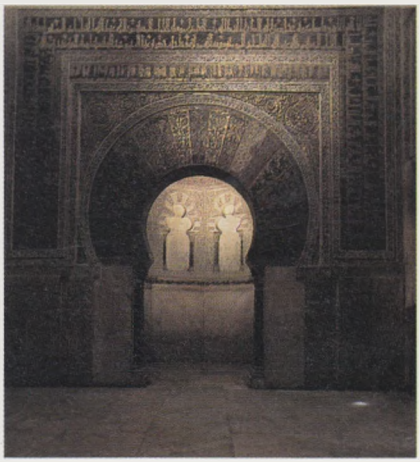
Le costume masculin des pays d'Islam tend à effacer les différences sociales, exception faite de certaines extravagances vestimentaires, qui émanent soit du raffinement des cours princières, soit au contraire de milieux d'ascètes en rupture avec le monde. Ces derniers peuvent d'ailleurs se référer à l'exemple du Prophète qui portait occasionnellement une robe faite de morceaux d'étoffe rapiécés.

L'art du vêtement est d'autant plus important, en pays d'Islam, que l'art de l'image humaine en est absent : c'est l'art du vêtement qui véhicule en quelque sorte l'image idéale que le musulman se fait de lui-même en tant que musulman. Il n'existe d'ailleurs pas d'art qui ait une emprise plus puissante sur l'âme de l'homme que l'art du vêtement, car il s'identifie spontanément à son vêtement; on a beau dire que « l'habit ne fait pas le moine ». En un certain sens, il n'y a pas de moine sans habit adéquat.

L'art vestimentaire est un art essentiellement collectif; il est donc soumis à des fluctuations et obéit plus ou moins à cette loi psychologique que mentionne déjà Ibn Khaldûn et qui veut que les peuples vaincus imitent les mœurs et les vêtements de leurs vainqueurs. Malgré cela, le vêtement musulman manifeste une telle continuité historique et géographique, que l'on doit le rapprocher de cette qualité positive de l'*umma*, la collectivité religieuse, qui a fait dire au Prophète : « Ma communauté ne sera jamais unanime dans l'erreur ».

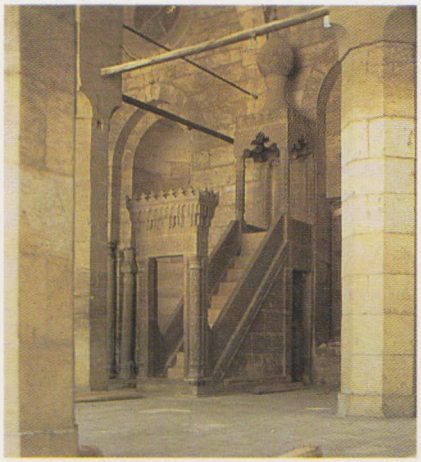
La disparition graduelle du costume musulman traditionnel au profit du vêtement européen moderne ne s'explique qu'en partie par la loi psychologique que

Art et liturgie.
Père et fils en prière. Inde.

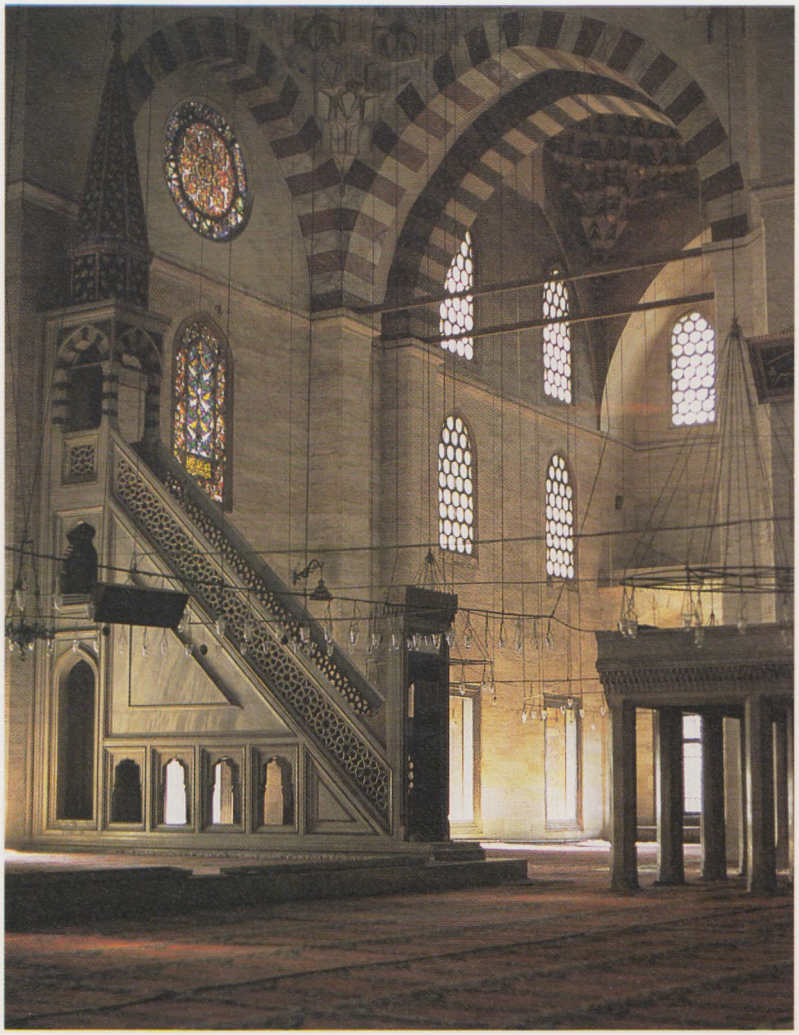


3

2

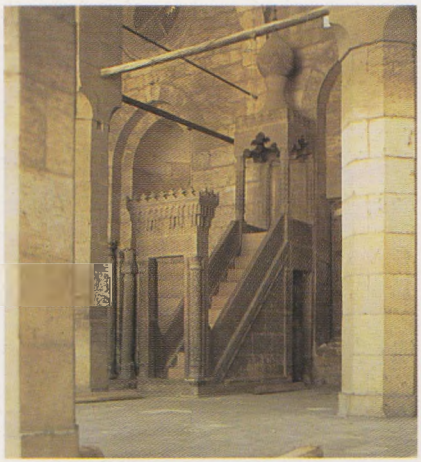


1

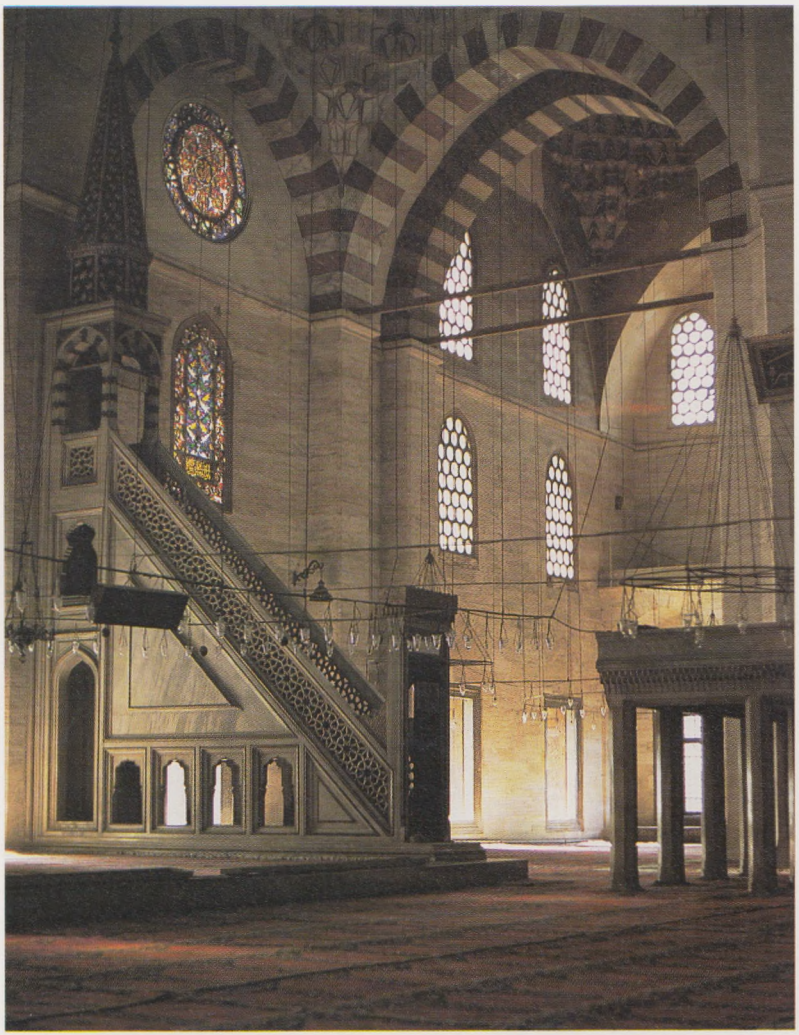


2

3



1



2

3

Le *minbar*, chaire de l'*imam*
ou le sens hiérarchique des degrés.
1. *Minbar* en grès. Mausolée
du sultan Barqûq au Caire,
époque mamelouke.
2. *Minbar* en marbre. Mosquée du sultan
Sulayman à Istanboul, XVIe siècle.
3. *Minbar* en pierre. Grande Mosquée
de Mandu en Inde, XVe siècle.

Les tombeaux : celui du nomade, celui du citadin; ceux des mamelouks, celui du prince.
1. Tombe dans le désert, Algérie. (Photographie Pascal Maréchaux.)
2. Au cimetière de Bâb Ftouh, à Fès.
3. Cimetière des Princesses, proche de la mosquée de Sidi Abderrahmane, Alger. (Photographie B. Hadjih.)

1

2

3

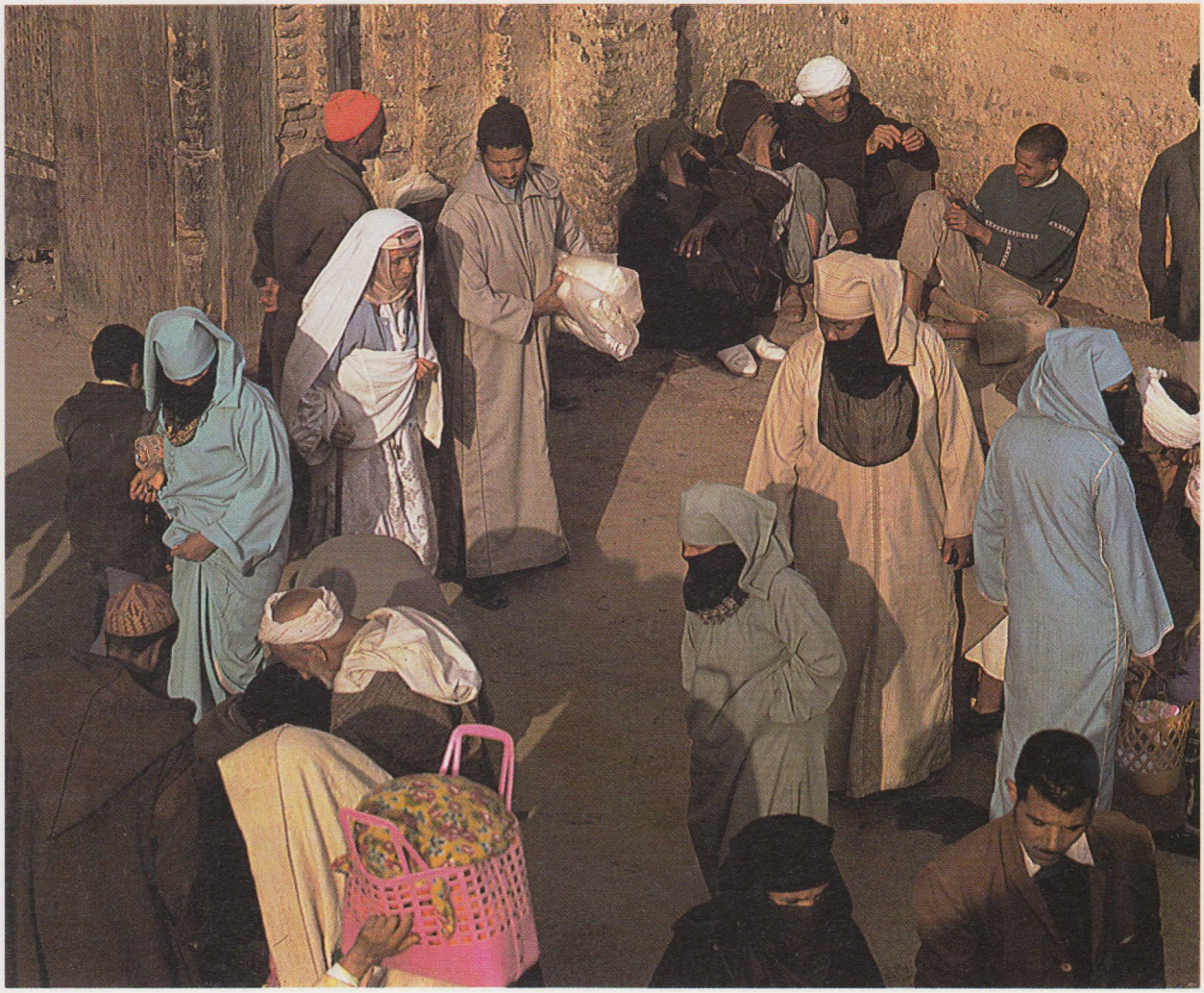
1. Vue partielle de la grande nécropole, ou Cité des Morts, au Caire.
2. Tombeau en marbre d'Itimad Daoula, à Agra, en Inde. Époque moghole.

1

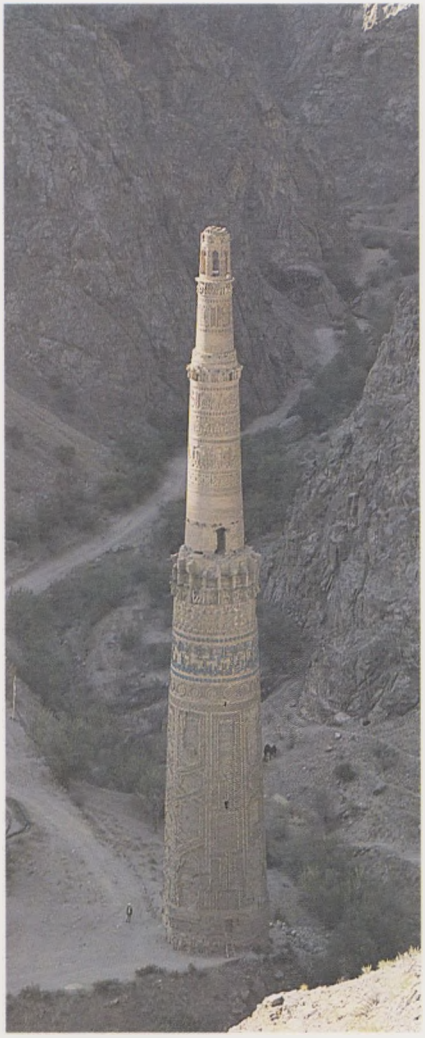
2

Les fondateurs d'empire vinrent du désert et de la steppe. Plat de céramique provenant de Suse, IXe siècle. Musée archéologique de Téhéran.

L'opposition sédentaires-nomades est préfigurée dans la géographie même de l'Islam.
1. Femmes lors d'un mariage, dans un campement des steppes du Turkestan afghan.
2. Dans les souks de Fès.



1 2



Deux « cultures » nomades :
celle des nomades turcs et mongols
habitant la tente ronde,
et celle des nomades arabes, iraniens
et berbères habitant la tente bédouine.
1. Minaret de Jam en Afghanistan,
construit au XIIe siècle
par les Ghorides,
tribu montagnarde conquérante.
2. Campement d'été chez les nomades
Kirghizes du Pamir afghan.

1

2

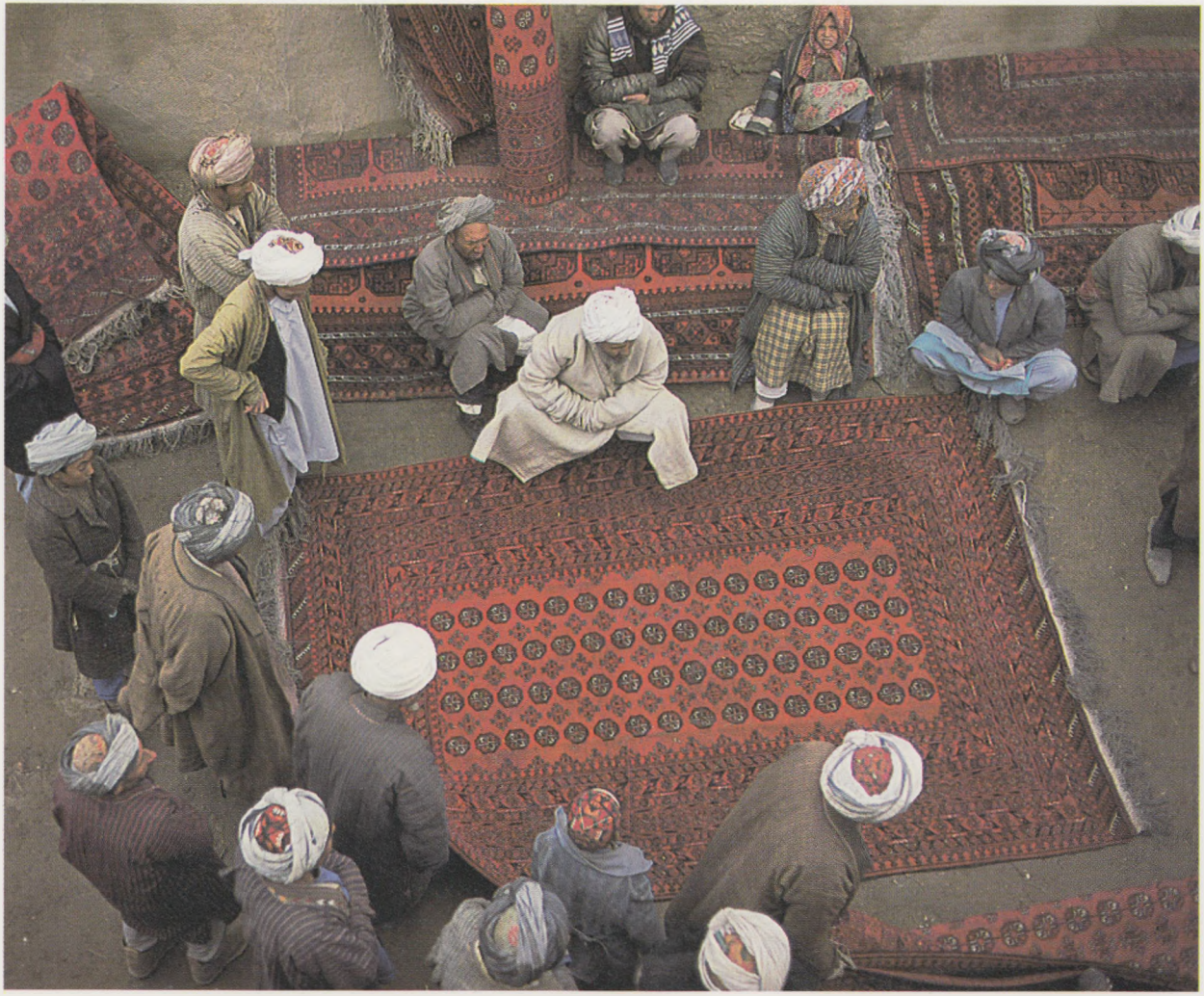
1. Campement d'hiver
chez les nomades Pashtuns
du Nord-Est de l'Afghanistan
vivant sous la tente des bédouins.
2. Minaret de la Koutoubiya,
à Marrakech, construit
vers la fin du XIIe siècle.

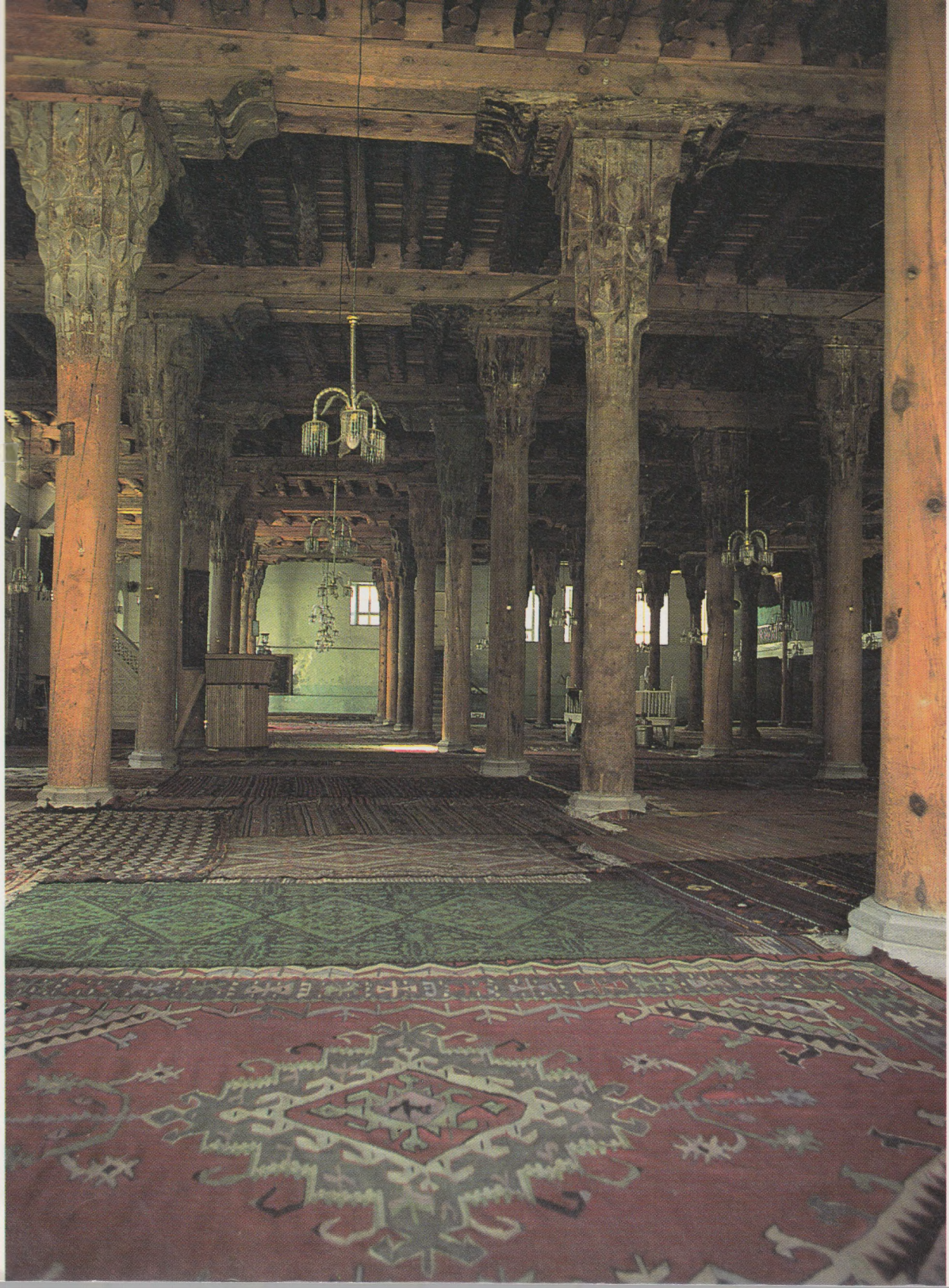
1

2

Le tapis, « mobilier » par excellence de l'habitation musulmane.
1. Marché aux tapis dans un village du Turkestan afghan.
2. Salle de prière recouverte de tapis, Grande Mosquée d'Afyon Kara Hisar aux colonnes en bois.
Turquie, époque seldjoukide.

1





L'armurerie : point culminant
de l'art chevaleresque.
Casques et bouclier turc, persan et
caucasien, XVI/XIXe siècles.
Musée Topkapi, Istanboul.

1. Poignard marocain de l'Anti-Atlas, XVIIIe siècle. Musée des Arts africains et océaniens, Paris.
2. Poignard de l'Inde du sud, XVIII/XIXe siècles. Musée du Louvre.
3. Poignard indien en acier doré, à tête de cheval en cristal de roche incrusté d'or, XVIIe siècle. Musée du Louvre.

1

2

3

Détail d'une hache
de bataille turque avec inscription
calligraphique, XVIe siècle.
Musée des armes de Topkapi, Istanboul.

nous venons de mentionner; il est vrai que cette « acculturation » imite celui qui détient les moyens du pouvoir et du succès; le vêtement européen moderne est devenu l'emblème de l'efficacité matérielle. Mais en même temps, il s'agit d'une mutation plus profonde de l'âme; on se détourne d'une forme de vie toute dominée par des valeurs contemplatives et qui regarde vers l'au-delà; on veut être entièrement « ici », sur le plan des faits journaliers. Dans cette perspective, le vêtement européen moderne est bienvenu, parce qu'il exprime l'individualisme, c'est-à-dire une position située en dehors de tout ce qui est sacré, de même qu'un égalitarisme qui n'a rien en commun avec l'effacement du *muslîm* dans l'*umma*, mais qui représente un nivellement par en bas, une négation de toute élite, qu'elle soit de nobles ou de saints.

On pourrait croire que le costume européen moderne a été inventé tout exprès pour détruire les formes de vie musulmanes : il rend difficiles les ablutions prescrites par le Coran et empêche directement, par ses plis rigides, les gestes et les positions de la prière canonique. S'il n'est pas dans son pouvoir de détruire la valeur intrinsèque de ces rites, il n'en amoindrit pas moins le rayonnement en leur associant son inévitable trivialité.

La morale inhérente au costume traditionnel de l'Islam est en somme celle-ci : le corps de l'homme, créé « selon la forme » de Dieu, est une sorte de révélation. Cela est vrai pour l'homme tel qu'il était avant sa chute, et qu'il est encore virtuellement, tout en portant sur lui les marques de sa déchéance, que seul l'amour pardonne. Il convient donc de voiler le corps, au moins partiellement, mais non pas de lui imposer

des formes qui ne sont pas les siennes. En voilant le corps, on ne le nie pas mais on le relègue, comme l'or, dans le domaine des choses qui demeurent cachées aux yeux de la foule.

Chapitre 6

Art sédentaire et art nomade

Dynasties et ethnies

On désigne habituellement les différents styles de l'art musulman d'après les dynasties qui ont régné aux époques et sur les pays où ces styles se sont manifestés, ce qui confirme implicitement le rôle déterminant que joue, dans l'art musulman, le mécénat des souverains. Ce sont eux qui ont bâti les grandes mosquées et les universités, qui ont favorisé l'épanouissement des arts mineurs comme la céramique, le damasquinage ou le tissage du brocart. Très souvent, les souverains ont recruté des artisans de plusieurs pays pour réaliser quelque grand projet architectural, et ils ont ainsi contribué à de nouvelles synthèses stylistiques qui portent leurs noms.

Plus important encore est le fait que le règne de chaque dynastie correspond à l'hégémonie d'un groupe

ethnique déterminé, ainsi que l'a fort bien expliqué le grand historien maghrébin Ibn Khaldûn : toute dynastie est normalement solidaire d'une certaine tribu ou ethnie qui l'a portée au pouvoir et l'y maintient en assumant elle-même, par rapport à la population sujette, le rôle d'une aristocratie, d'abord guerrière puis administrative. Dans la plupart des cas, cette aristocratie est d'origine nomade ou bédouine et l'on peut affirmer, sans trop généraliser, qu'il n'y a pas eu, dans le monde de l'Islam, de fondateurs d'empire qui ne soient pas venus du désert ou des steppes, à commencer par les Arabes eux-mêmes, que remplacèrent les Turcs, les Mongols et les Berbères.

Dans le monde conquis par les Arabes, les nomades turcs apparaissent relativement tôt, d'abord comme esclaves et mercenaires puis se frayant un chemin vers le pouvoir. Sous les Abbassides déjà, les prétoriens turcs sont de plus en plus puissants. C'est l'un d'eux, Ahmed Ibn Tûlûn, qui devient en 868 gouverneur puis maître pratiquement autonome de l'Égypte. Il fonde sa propre dynastie, de même que Mahmûd de Ghazna, fils d'un autre gouverneur turc, qui se taille un royaume en Perse orientale, dès 1037, et descend en conquérant vers l'Inde, dans le Pendjab, l'Hindoustan et le Goujarat. Quelque peu différent est le sort des Mamelouks qui tiennent l'Égypte pendant la longue période de 1250 à 1517 : ce n'est pas à proprement parler une dynastie mais une sorte de caste militaire constituée exclusivement et paradoxalement d'anciens esclaves turcomans ayant pris le pouvoir et se donnant eux-mêmes leurs chefs et princes. L'expression *mamelouk* signifie d'ailleurs « esclave ». Dans tous ces cas, l'élément nomade, si l'on peut encore le considérer comme tel, ne représente qu'une

minorité ethnique fort restreinte, quoique déterminante, par son rôle.

Tout autre fut l'invasion des Seldjoukides, des Turcs également, qui déferlèrent au milieu du XIe siècle de l'Asie centrale sur l'Iran, la Mésopotamie, la Syrie et l'Asie mineure. Dans ce cas, c'est tout un peuple en migration qui se répartit dans les pays mentionnés, formant un essaim de principautés, unies d'abord, de plus en plus séparées ensuite. Les Seldjoukides apportent avec eux des coutumes et des formes d'art d'Asie centrale.

Sur leurs traces arrivent les Mongols de Gengis Khân, qui détruisent Samarkand, Boukhara, Khwarezm et Herât, créant autour d'eux le vide, la steppe, le désert. Sous Hûlagû, ils conquièrent, en 1258, Bagdad et mettent fin au califat abbasside. Ils refoulent les Seldjoukides d'Asie mineure jusqu'aux frontières byzantines et les préparent en quelque sorte, par une terrible épreuve de force, à leur deuxième et plus glorieuse expansion. Car c'est la tribu seldjoukide des Ottomans qui, survivant à cette épreuve, conquiert Constantinople et crée le nouvel empire turc. Cette conquête diffère de tous les autres exploits nomades, car les Seldjoukides de Rûm, en Asie mineure, étaient déjà devenus sédentaires avant de subir le choc de l'avance mongole; ils n'arrivèrent donc pas en terre byzantine comme nomades ou barbares mais ayant déjà assimilé la culture des pays qu'ils avaient traversés.

Les Mongols, qui se fixèrent en Iran et en Mésopotamie, se sédentarisèrent et s'islamisèrent à leur tour. La deuxième vague mongole, celle des Timourides, se distingue de la première du fait qu'elle ne vint pas du dehors, de l'Asie non-musulmane, mais de cette partie

de l'Asie centrale qui avait déjà été un foyer d'Islam; c'est à partir de Samarkand, qu'il rebâtit, que le terrible Timour Lang (Tamerlan), chef d'une tribu turco-mongole, conquit l'Iran, la Mésopotamie, la Syrie, l'Asie mineure et qu'il descendit vers l'Inde. Il mourut en 1405 lors d'une campagne contre la Chine.

Une branche des Timourides se rendit maître de l'Inde du Nord et fonda le grand empire des Moghols, devenant, de rudes guerriers nomades, protecteurs et promoteurs d'une des cultures les plus raffinées et les plus resplendissantes qui aient jamais existé.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des invasions de nomades venus d'Asie centrale. Une deuxième réserve de peuples nomades débordant périodiquement sur des régions plus fertiles est le Sahara. Les Almoravides *(al-murâbitûn)*, qui conquirent vers le milieu du XIe siècle le Maroc, l'Algérie et finalement l'Espagne jusqu'au Tage, étaient des nomades berbères venus du fond du Sahara, des bords du Niger. Quant aux Almohades *(al-muwahhidûn)* qui les suivirent et les remplacèrent, ils ne venaient pas du désert mais de la montagne, du Haut-Atlas, ce qui est tout autre chose. Il existe cependant une certaine analogie entre nomades et montagnards, les uns et les autres pratiquant la transhumance et les deux ayant l'habitude d'une vie à la fois rude et indépendante.

A une époque toute récente, en plein XIXe siècle, des nomades — Peulhs ou Foulbé islamisés — fondèrent un empire théocratique sur les confins méridionaux du Sahara.

La prise du pouvoir par des peuples nomades ou semi-nomades s'inscrit dans un mouvement démographique général qui va périodiquement des régions arides vers les régions plus fertiles et ne prend l'allure

de conquête violente que lorsqu'une certaine faiblesse politique et militaire des collectivités sédentaires invite ceux-ci à les affronter. Victorieux et installés dans les villes, les conquérants nomades perdent peu à peu leurs vertus guerrières et ne tardent pas à succomber à leur tour à quelque nouvelle vague bédouine.

On remarquera à cet égard que tous les pays de l'« Islam classique », du Maroc à l'Inde, se situent dans des zones fertiles côtoyant de grands espaces plus ou moins désertiques, dont la maigre végétation ne peut être exploitée que par des éleveurs de chameaux ou de moutons parcourant sans cesse avec leurs troupeaux de vastes territoires. L'opposition sédentaires-nomades est donc préfigurée dans la géographie même de l'Islam; mais on aurait tort de n'y voir que l'expression d'un problème économique ou social dont la solution passerait par la suppression de la forme de vie nomade. Nomades n'est pas synonyme de déshérités; ils ne se sont d'ailleurs jamais considérés comme tels. Au contraire, ils sont convaincus que leur mode de vie est l'expression d'un libre choix dont ils sont fiers. Pour le nomade, le sédentaire est une sorte de prisonnier volontaire et, pour le sédentaire, le nomade est un barbare, voire un sauvage. Il ne fait pas de doute que les deux formes de vie favorisent des qualités humaines différentes — à la fois différentes et complémentaires : elles représentent comme les deux moitiés d'une humanité intégrale.

L'irruption des peuples nomades dans les cultures citadines a souvent été douloureuse. La plus terrible fut celle des Mongols de Gengis Khân, dans la première moitié du XIIIe siècle, invasion qui dévasta l'Iran, l'Irak et l'Asie mineure. Aucune de ces inva-

sions, cependant, ne put détruire la continuité de l'art islamique. Dès que les conquérants nomades, qu'ils fussent turcs, mongols ou berbères, étaient installés dans les villes, ils se faisaient un devoir de protéger les sciences et les arts qui renaissaient avec une vigueur toute nouvelle, comme si le souffle du désert dégageait ce qu'ils ont de plus typiquement islamique. Cela est vrai même de l'architecture, art pourtant spécifiquement sédentaire.

Un voyageur européen du XVIe siècle qui visita Samarkand, alors capitale timouride, décrit le spectacle extraordinaire de chefs turco-mongols faisant construire d'immenses mosquées et universités, tout en continuant à vivre dans leurs tentes plantées au milieu de jardins. Les édifices décrits existent encore en grande partie; leurs revêtements en mosaïques et leurs céramiques les situent parmi les plus beaux monuments de l'Islam.

Le phénomène du renouvellement de l'art islamique par l'apport nomade ne s'explique vraiment que par une certaine prédisposition de la mentalité musulmane, par le fait que l'Islam comporte en lui-même et sur le plan spirituel la synthèse des deux attitudes humaines, celle du sédentaire et celle du nomade, le premier choisissant la stabilité, ce qui le limite dans l'espace mais lui permet de compter sur les échéances récurrentes du temps — il sème et récolte, défriche et bâtit — et le second choisissant le libre mouvement dans l'espace, ce qui le place en quelque sorte en dehors du temps ou de l'histoire, car la vie nomade ne se transforme jamais; elle se situe toujours au commencement. Dans l'économie

spirituelle de l'Islam, l'attitude du sédentaire se retrouve à un niveau supérieur comme stabilité spirituelle, tandis que l'attitude du nomade s'y retrouve comme non-attachement aux choses éphémères. En un certain sens, l'Islam favorise la vie citadine, parce que la ville contient des sanctuaires et que c'est en son sein que le savoir doctrinal et les mœurs ou coutumes prophétiques sont transmis; dans un autre, il met en valeur les qualités positives du nomade : combativité, dignité et hospitalité, pour ne mentionner que ces trois vertus-types. Si le sédentaire connaît mieux la valeur des choses, le nomade, lui, possède une conscience aiguë de leur fragilité, conscience qui s'ouvre sur l'instant présent. A la limite, celui-ci transcende le courant du temps, de sorte qu'il y a là, dans cette attitude spirituelle du nomade, comme une contemplativité du *hic et nun* (« ici et maintenant »), qui s'accorde fort bien, le cas échéant, avec le rôle discriminatoire de l'épée dans la guerre sainte.

La synthèse du nomadisme et de la sédentarité est d'ailleurs préfigurée par le rôle de La Mecque comme centre urbain au milieu des tribus arabes mouvantes. L'existence du sanctuaire et la « trève de Dieu » que l'on observait sur son territoire, résume la fonction véritable de la ville, celle de centre immuable et sûr, tandis que le pélerinage vers ce même centre transpose le nomadisme dans l'ordre spirituel.

Le rapport normal entre le nomadisme et la sédentarité ressemble au symbole chinois du *yin-yang* ☯ dont le champ blanc comporte un point noir, tandis que le champ noir comporte un point blanc : si la sédentarité était pour ainsi dire compacte, si elle ne laissait pas une porte ouverte sur la vie nomade, elle étoufferait; et c'est en fait ce qui est

arrivé dans certains pays et civilisations, comme par exemple dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles, avec les réactions explosives que l'on connaît. Inversement, un nomadisme dépourvu de tout élément de stabilité spirituelle finit par se détruire lui-même.

En nous référant à l'alchimie, nous dirons que le nomadisme correspond au *solve* et la sédentarité au *coagula ;* les deux phases ou mouvements doivent, non s'exclure, mais se compléter l'un l'autre.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre les considérations apparemment contradictoires d'Ibn Khaldûn : d'une part, il condamne les nomades pour leur vandalisme et exalte la vie urbaine, seule garante des sciences et des arts; d'autre part, il fustige le penchant à la vulgarité et au vice de la population citadine, en lui opposant la virilité et la noblesse naturelle des bédouins. L'idéal de vie réside dans l'équilibre entre ces deux éléments. C'est là une conception bien plus profonde que celle de la *civitas* universelle, image directrice léguée par les Romains et qui a donné naissance à « l'idéal civilisé » européen, exclusivement citadin et hostile à la nature.

L'art du tapis

Du fait même que sédentarité et nomadisme s'unissent dans l'esprit de l'Islam, il n'est pas facile de faire la part de l'une et de l'autre dans leur influence sur l'art. Certains arts sont sédentaires par définition, comme tous ceux qui se rattachent à l'architecture. Cependant, un certain usage, très répandu en terre

d'Islam, c'est de construire des édifices bruts et nus, d'en revêtir la surface en tout ou en partie d'un décor de faïence, de lambris ou de stuc, comme si l'on étalait des tentures sur les murs. Cette pratique se rapproche en quelque sorte du goût nomade et facilite les échanges entre l'art citadin et celui de la tente.

Parmi les arts nomades, il convient de mentionner celui du cuir, caractérisé par des ornements en lanières tressées; art très modeste, si l'on veut, mais qui a son importance car il multiplie certains motifs qui réapparaissent dans le grand art; nous pensons notamment aux entrelacs géométriques.

L'art du métal ne saurait être aux seuls nomades puisque sa pratique exige une certaine sédentarité, mais il est souvent à leur service et porte alors l'empreinte de leur goût et de leur génie. Le nomade a besoin d'armes, de récipients en métal, de bijoux pour sa femme et de pièces de harnais pour son cheval. Depuis des temps immémoriaux, des mines d'or et d'argent se trouvent en plein domaine nomade. Mais l'art le plus typiquement nomade est sans contredit celui du tapis, et particulièrement du tapis noué.

Précisons d'abord qu'il existe deux « cultures » nomades, qui entrent pareillement dans la sphère de l'Islam : celle des nomades turcs et mongols, qui habitent la yourte, tente ronde, dont la structure en vannerie est recouverte de feutre; et celle des nomades arabes, iraniens et berbères, qui vivent sous la tente bédouine faite d'un tissu en poil de chèvre, que l'on tend sur une sorte de joug en bois. L'aire de la yourte recouvre toute l'Asie centrale, tandis que la tente noire des bédouins est répandue des côtes atlantiques de l'Afrique du Nord jusqu'à l'Hindoukoush, où les deux cultures nomades se côtoient sans se mêler.

La « culture de la yourte » est incontestablement plus riche en expressions artistiques que la « culture de la tente bédouine », ce qui fait qu'on lui attribue volontiers l'invention du tapis noué. Mais le tapis noué existe également chez les bédouins présahariens, et l'on ignore d'où est venue sa technique, qui semble imiter la fourrure des animaux. Les Seldjoukides n'en sont certainement pas les inventeurs, bien que ce soit eux et plus généralement les peuples turcs qui semblent avoir fait entrer le tapis noué dans le monde de l'Islam et dans le bassin méditerranéen. A défaut de tapis originaux, qui n'ont pas la vie très longue, leurs représentations dans la miniature persane et dans la peinture européenne des XIVe et XVe siècles nous renseignent sur la soudaine diffusion du tapis noué. Élément indispensable à la vie des nomades, il est devenu le mobilier par excellence de l'habitation musulmane, et rien ne saurait mieux illustrer l'influence fondamentale du nomadisme sur la civilisation islamique dans son ensemble.

Adopté par le milieu citadin, le tapis nomade a été rapidement transformé quant au style, de sorte que nous possédons une riche gamme d'« écoles » allant du tapis purement nomade d'Asie centrale, le tapis turcoman, jusqu'aux tapis les plus raffinés des ateliers royaux d'Iran, de Turquie et de l'Inde des Moghols. Remarquons toutefois que les tapis turcomans que l'on connaît aujourd'hui ne remontent pas plus loin qu'au début du XIXe siècle ; les nomades ne conservent pas leurs tapis, ils les utilisent et les remplacent périodiquement par de nouveaux, tout en demeurant fidèles à leurs formes éminemment archaïques, fidélité qui nous donne une idée de ce que pouvait être le tapis turc originel. Disons que son style est primitif

sans être primaire, et que la sobriété même de ses moyens d'expression, employés avec une grande concentration, lui confère beaucoup de noblesse.

Ces mêmes qualités se retrouvent dans l'art du tapis des bédouins présahariens. Le vocabulaire artistique de base est le même : des motifs purement géométriques, répétés selon une symétrie à la fois axiale et diagonale. Ce qui complique les choses, dans le cas du tapis bédouin d'Afrique, c'est qu'il a partiellement subi l'influence du tapis oriental citadin et plus particulièrement du tapis anatolien parvenu au Maghreb par la voie du commerce maritime. D'une manière générale, l'art nomade ou bédouin assimile volontiers des formes ou motifs de l'art citadin en les transposant dans son propre langage archaïque. Il comporte ainsi un double mouvement : d'un côté il est attiré par l'art plus riche et plus somptueux des villes; d'un autre côté, il ramène cette richesse même à des éléments géométriques et rythmiques, agissant ainsi à la manière d'une « réduction » alchimique.

Rien ne serait plus injuste, dans ce domaine, que d'attribuer tous les mérites de l'art aux tapis persans des grands ateliers citadins et de traiter les tapis turcs d'Anatolie et du Caucase comme les produits d'écoles provinciales plus ou moins arriérées. En réalité, les plus beaux tapis safavides — nous ne parlons pas des tapis persans plus tardifs, fabriqués pour le marché européen — frisent déjà la décadence dans la mesure où ils empruntent leurs moyens d'expression, non pas aux éléments essentiellement et naturellement inhérents à l'art du tapis, mais à la peinture. Dire qu'un tapis n'est pas un tableau mais une couverture du sol est peut-être un truisme; cela n'en exprime pas moins ce dont il s'agit ; le décor doit correspondre à

la nature de l'objet qu'il met en valeur. Un tapis est une surface horizontale sur laquelle on pose le pied et que l'on touche de la main; une simple division en champs colorés peut la faire chanter, tandis qu'une imagerie tissée d'apparence tridimensionnelle lui enlève un caractère immédiat. Si l'on prend pour critère la règle d'or voulant que l'artiste use d'un minimum de moyens avec un maximum d'effet esthétique, ce ne sont certainement pas les tapis persans en question et encore moins les tapis ottomans de cour qui l'emportent, mais plutôt les tapis relativement modestes d'Anatolie et du Caucase, qui représentent souvent de parfaites synthèses d'art nomade et sédentaire.

L'art nomade a quelque chose d'indéfini et de monotone, comme la steppe : il s'exprime de préférence par répétition simple ou alternée de motifs analogues; tandis que l'art sédentaire aime créer un ordre d'ensemble, en quelque sorte architectural : il encadre et délimite volontiers un espace central que rehausse parfois un médaillon. Le thème par excellence du tapis sédentaire est le jardin, dont les plantes fleuries sont rendues avec une stylisation plus ou moins accusée. Ce jardin est naturellement une image du paradis coranique, décrit comme « un jardin où coulent des rivières ». Dans certains cas, ces rivières sont représentées sur le tapis même, qui est alors à la fois une image du paradis et celle d'un jardin à bassin ou canal, comme en connaît l'architecture persane. Dans un autre sens, tous les tapis persans semblent être dérivés du légendaire « tapis du printemps » qui recouvrait le sol de l'immense salle du trône de Ctésiphon, résidence des rois sassanides, et que les compagnons du Prophète partagèrent entre eux avec l'épée

et en vertu du droit de la guerre; ce qui fut peut-être du vandalisme mais comportait néanmoins une signification profonde, car ce tapis était essentiellement une image du paradis terrestre.

Les tapis de prière sont communs à l'art nomade et à l'art sédentaire. On les reconnaît à leur format relativement petit et à leur dessin, qui représente la niche du *mihrâb*, devant laquelle pend souvent une lampe. Le *mihrâb* étant ainsi identifié à la « niche des lumières » dont parle le Coran.

Mais les tapis les plus parfaits ne représentent rien de particulier; ils reflètent le cosmos sur leur propre plan. Nous avons sous les yeux un tapis d'Ouchak en Anatolie. Il comporte deux couleurs principales, un rouge vin et un bleu soutenu. Tout le jeu de l'art se déploie entre ces deux pôles, le rouge, couleur active, étant utilisé pour le fond, et l'azur, couleur passive et fuyante, pour les rosaces : le fond est ainsi affermi et les rosaces y sont fondues. Les autres couleurs sont secondaires : un jaune d'or pour dessiner les fines arabesques et un blanc pour cerner les grandes rosaces, qui font rayonner toute l'étendue. Ces rosaces naissent d'étoiles à huit pointes, comme la plupart des ornements caractéristiques du tapis turc, et elles se dilatent à la fois dans le sens linéaire, selon la rose des vents, et par vagues qui refluent sur elles-mêmes; elles réalisent l'étendue de la manière la plus complète possible, et leurs contours en diadèmes sont comme une cristallisation de ce mouvement complexe. Les rosaces forment un réseau continu, mais chacune naît d'un centre — du centre même —, l'ubiquité du centre étant un des thèmes fondamentaux de l'art islamique.

Il existe des tapis sédentaires d'un style purement géométrique, tels les tapis mamelouks. Leurs orne-

ments rappellent des flocons de neige ou des diamants. Les tapis de l'Espagne musulmane ont un caractère analogue : ils reflètent le décor géométrique de l'architecture mauresque. Le tapis caucasien est très varié, très spontané tout en puisant dans un héritage formel fort ancien. Les fameux tapis à dragon *(dragon carpets)*, notamment, qui sont très typiquement caucasiens, rappellent le style animalier des Scythes et des Sarmates. Des massifs montagneux tels ceux du Caucase, du Kurdistan ou de l'Atlas jouent le rôle de réserves culturelles; leurs habitants sont conservateurs comme les nomades, bien que d'une manière différente; pour demeurer eux-mêmes, les nomades doivent toujours être en mouvement; ils sont donc obligés de réduire leur bagage artistique à l'essentiel. Les montagnards, eux, se trouvent dans une situation en quelque sorte insulaire : ils accumulent des trésors. Leur âme semble chargée d'une puissance magique qu'actualisent d'anciennes mélodies.

Notons enfin la signification du tapis dans le symbolisme ésotérique de l'Islam; il est l'image d'un état d'existence ou de l'existence tout court : toutes les formes, tous les événements y sont tissés et apparaissent unis dans une seule et même continuité. Cependant, ce qui unit réellement le tapis, la chaîne, n'apparaît pas à l'extérieur. Les fils de la chaîne sont comme les qualités divines sous-jacentes à toute existence : si on les retirait du tapis, toutes ses formes se dissoudraient.

L'art chevaleresque

Il y a une affinité entre le nomadisme et la chevalerie, affinité de fonction d'abord, puisque les conquérants nomades forment généralement l'aristocratie guerrière des peuples soumis, et affinité plus profonde, de caste en quelque sorte, parce que le vrai chevalier a toujours un penchant nomade, et que le nomade apprécie les vertus chevaleresques.

Précisons toutefois qu'il n'existe pas d'institution des castes en Islam, à moins de considérer comme caste le rang qu'occupent les descendants du Prophète dans l'ordre social. Mais ceux-ci n'ont le privilège d'aucune fonction temporelle ou spirituelle; ils représentent simplement une élite virtuelle. Si les castes n'existent pas comme institution, elles n'en existent pas moins comme dispositions, et l'équilibre collectif ne peut se réaliser que dans la mesure où ces dispositions coïncident avec les fonctions effectives des individus; or les dispositions relèvent nécessairement de l'hérédité. Cette loi, la pensée islamique ne l'a jamais ignorée. C'est ainsi que l'aristocratie de fait a toujours été reconnue comme telle.

D'un autre côté, l'Islam médiéval a connu les ordres chevaleresques; il les a même connus avant que des organisations analogues aient été instituées dans le monde chrétien, et que la loi coranique de la guerre sainte offre un cadre pour une activité spirituelle mettant l'accent sur l'héroïsme, la noblesse d'âme et l'abnégation de soi. Le terme *futûwa*, qui s'applique à ces ordres, résume toutes ces significations. Les ordres ou les confréries pratiquant la *futûwa* ne se recrutaient pas seulement parmi les

membres de l'aristocratie dominante mais très souvent dans les corps de métiers ou chez les artisans.

Il y a là un ensemble de relations, auxquelles il faut ajouter le fait que la chevalerie, pour autant qu'elle est pratiquée dans l'aristocratie dominante, a des liens avec la vie des cours princières. Nomadisme, chevalerie, corps de métiers et cour : certains aspects de l'art islamique se situent nécessairement dans cette constellation, et nous en mentionnerons un qui a son prolongement dans l'Occident chrétien : l'héraldique, art manifestement chevaleresque. Il comporte en même temps certains éléments nomades, comme le symbolisme animal — l'aigle à deux têtes, par exemple, apparaît pour la première fois dans l'art seldjoukide —, ainsi que des allusions à l'hermétisme, une des bases de la cosmologie traditionnelle enseignée dans les ordres de la *futûwa*.

La rencontre du nomadisme et de la chevalerie est particulièrement visible dans l'art seldjoukide, ce qui n'a rien d'étonnant et, à un degré moindre, dans l'art mamelouk. Aussi bien les Seldjoukides que les Mamelouks ont d'ailleurs eu des contacts, souvent hostiles mais parfois amicaux, avec les Croisés, et c'est par cette voie que beaucoup d'éléments de la chevalerie musulmane ont été transmis aux peuples chrétiens d'Occident. La chevalerie en tant que voie spirituelle est organiquement inhérente à l'Islam; elle ne découle du christianisme que d'une manière indirecte.

Le point culminant de l'art chevaleresque, inutile de le dire, est l'armurerie. Ici se rencontrent, sur le plan de l'expression artistique, la vigueur et la précision, l'audace et l'élégance. Le meilleur de cet art, c'est le façonnement des épées, dont le modèle légendaire est le fameux *dhû-l-fikar*, l'épée à double tran-

chant de 'Alî, cousin et gendre du Prophète, prototype du parfait chevalier *(fatâ)* en Islam.

La lame des épées musulmanes porte souvent de brèves inscriptions coraniques et de préférence la formule *Lâ ilâha illâ Allâh* (« Il n'y a pas de divinité hormis Dieu »), parole qui représente elle-même l'épée intellectuelle et spirituelle qui sépare l'éphémère de l'éternel ou qui abat l'erreur consistant à confondre le relatif et l'absolu.

Chapitre 7

Synthèses

Profusion dans l'Unité

L'art de l'Islam comporte tout un éventail de styles, bien distincts les uns des autres, répondant chacun à un milieu ethnique donné, sans que l'on puisse dire de tel style particulier qu'il serait plus ou moins « islamique » que tel autre. Ce phénomène de diversité dans l'unité ou d'unité dans la diversité prouve indirectement que l'Islam n'est pas un système inventé par l'homme.

On constatera toutefois que la variété des styles se manifeste surtout dans le sens de l'ampleur, de la coexistence des divers milieux ethniques, et beaucoup moins dans le sens du développement historique; il y a moins de différence, par exemple, entre l'art persan du XIIIe siècle et celui du XVIe, ou entre l'art maghrébin du XIIe et celui du XVIIIe, qu'entre l'art

maghrébin, d'une part, et l'art persan de toutes les époques, d'autre part. L'art de l'Islam possède donc un grand pouvoir d'intégration, mais il est en même temps de nature statique, ainsi qu'il convient à un art dont le contenu n'est pas l'expérience des phénomènes mais bien la conscience de l'intemporel.

Le pouvoir d'intégration d'un art sacré découle de la nature inépuisable de son objet ou de son idéal; en fait, aucune forme ne saurait exprimer exhaustivement l'idéal spirituel de l'Islam. Cependant, dans un certain contexte ethnique et sur un certain plan formel, il doit bien exister une expression optima de ce dont il s'agit. Lorsque cette expression a été trouvée — et l'artiste qui la trouve sera comme l'archer zen qui, les yeux bandés, atteint le centre de la cible — il n'y a pas lieu de chercher plus loin; désormais, la maîtrise de l'art consistera à faire, dans chaque cas particulier, la juste et fertile application de la « formule ».

L'amour des « formules », c'est-à-dire des synthèses formelles à la fois concises et riches de possibilités, est propre à tout art sacré. L'iconographie bouddhique est faite d'images-types de cette nature, et il en va de même pour l'art de l'hindouisme et celui du taoïsme, sans oublier les icônes de l'Église d'Orient, icônes dont la composition et les couleurs sont fixées par la tradition. Dans tous ces cas, l'imagination individuelle de l'artiste demeure soumise au modèle traditionnel; elle n'est libre que vers l'intérieur, en quelque sorte, dans son effort pour rejoindre le noyau spirituel du modèle et recréer l'image à partir de lui. Dans le cas de l'Islam, c'est dans l'architecture et dans l'ornement qu'il faut chercher les formes et schèmes que l'artiste ne se lassera jamais de reproduire

et de varier au gré des circonstances. Ils sont inépuisables parce qu'ils sont vrais.

Cette fidélité à certains modèles — que la religion ne prescrit pas mais que le *consensus* des croyants a pour ainsi dire consacrée —, a valu à l'art de l'Islam le reproche d'être victime d'une « stagnation », comme si sa stabilité à travers les siècles pouvait reposer sur l'inertie ou l'inconscience. En réalité, l'alternative « créativité / stagnation » s'applique fort mal à l'art traditionnel, qui est, ou bien fidèle à ses principes et par conséquent actif et inconscient, ou qui les oublie, ce qui entraîne sa décadence et son effacement.

Le prisme qui fait que la lumière primordiale de l'art islamique se réfracte et se colore en divers sens, c'est ce que nous appelerons l'âme collective. Celle-ci se définit par tout un ensemble de facteurs raciaux, linguistiques, géographiques et historiques, qui n'ont cependant aucun effet qualificatif sur l'art, lorsqu'on les prend un à un et séparément. C'est en tant qu'éléments d'une synthèse seulement ou sur un plan qui appartient déjà à l'âme, que des facteurs tels que la race et la langue — ou même le paysage et les techniques artisanales — concourent à la formation d'un style particulier.

Il nous est impossible, dans le cadre de cette étude, de dépeindre tout l'arbre de l'art islamique et ses diverses branches. Encore moins, d'en suivre l'épanouissement graduel. Nous décrirons simplement, en les comparant, quelques exemples d'architecture, dont chacun peut être considéré comme la synthèse d'un style différent.

La Grande Mosquée de Kairouan

Par sa fondation, qui remonte à 'Oqba ibn Nâfi', compagnon du Prophète et conquérant de l'Afrique du Nord, la Grande Mosquée de Kairouan est une des plus anciennes et la première de toutes celles du Maghreb, l'Occident musulman. Elle a été certes plusieurs fois rebâtie, et sa forme actuelle ne remonte pas au-delà de 836. Cependant, la sobriété même de son style, alliée à une souveraine ordonnance de l'espace, évoque le temps de la première et fulgurante expansion de l'Islam : la salle de prière, très étendue, au toit plat supporté par des arcades, s'ouvre sur une vaste cour, comme pour accueillir toute une armée de combattants de la foi. La cour s'allonge dans l'axe du *mihrâb*, axe fortement marqué, d'un côté par la nef médiane de l'oratoire, surélevée et ornée d'une coupole à chacune de ses extrémités, et de l'autre côté par le puissant minaret, sorte de donjon à trois degrés, le plus ancien peut-être de tous les minarets existants.

Les arcades de la salle de prière progressent dans le sens de la profondeur, et non parallèlement au mur de la *qibla* comme celles de la Grande Mosquée de Damas. Mais leur marche est plusieurs fois interrompue par des arcades les traversant frontalement. Une travée plus large que les autres le long du mur de la *qibla* compose avec la nef médiane la forme d'un T, qui restera caractéristique des mosquées de cette famille et qui correspond d'ailleurs à l'ordre liturgique : vue d'en haut, une foule rassemblée pour la prière en un lieu ouvert dessine la forme d'un oiseau aux ailes déployées : la tête de l'oiseau, c'est l'*imâm*,

qui dirige la prière; et les premiers rangs derrière lui, qui s'étendent le plus largement — il y a un certain mérite à prier immédiatement derrière l'*imâm* — sont les rémiges, dont les contours se rétrécissent peu à peu dans la direction de la queue de l'oiseau, queue formée par les derniers venus, qui se groupent dans l'axe du *mihrâb*. Cette forme s'inscrit aisément dans le plan de l'oratoire.

Kairouan se situe dans une grande plaine, et la vaste cour de la mosquée répond au paysage. Les toits plats de l'oratoire sont blanchis à la chaux; ce trait, bien que superficiel et peu durable, contribue beaucoup à l'aspect du sanctuaire, que la blanche lumière tombée du ciel enveloppe d'une paix à la fois sereine et sépulcrale.

A l'intérieur de l'oratoire, de grands lustres étagés en cône sont suspendus entre les arcades. Celles-ci rappellent la mosquée des Omayyades à Damas et à travers elle l'architecture byzantine, tout en annonçant déjà, par la souplesse de leur profil, l'art typiquement maghrébin, fort éloigné de Rome et de Byzance.

Le *mihrâb* de la Grande Mosquée de Kairouan est un des plus anciens *mahârib* connus. Il date de 862/63 et a la forme d'une niche parfaitement concave, encadrée de deux colonnes, qui supportent un arc en saillie. Cet arc et le mur qui l'entoure sont librement émaillés de plaques de faïence aux reflets métalliques. Les parois verticales de la niche sont revêtues de panneaux en marbre sculpté formant des treillis, qui laissent deviner un mur de fond : pour les pélerins, qui viennent visiter la célèbre mosquée, ce décor recouvre le *mihrâb* original, devant lequel priait 'Oqba ibn Nâfi', le compagnon vénéré du Prophète.

La voûte du *mihrâb* est ornée d'une vigne stylisée, peinte en or sur un fond noir. Elle fait penser à la fameuse façade de Mchatta avec sa vigne peuplée de toutes sortes d'êtres vivants et se rattache comme cette dernière au très ancien symbolisme de la vigne, image du Logos et arbre du monde.

La Grande Mosquée de Cordoue

La Grande Mosquée de Cordoue représente peut-être l'architecture la plus purement arabe, ce qui s'explique à la fois par le relatif isolement de l'Espagne musulmane et par l'intention de son fondateur 'Abd al-Rahmân Ier, qui proclamait volontiers l'origine arabe et quraïchite de sa maison : prince omayyade, il avait pu échapper au massacre de sa famille par les Abbassides et se créer un royaume en Espagne. Pour ces mêmes raisons, la mosquée qu'il bâtit en 785 se présente comme le pendant de la Grande Mosquée omayyade de Damas et comme l'aboutissement logique de ses principaux thèmes architecturaux.

A l'instar de la mosquée de Damas, celle de Cordoue comporte une cour et une salle de prière dont les longs toits à double versant sont supportés par des arcades à deux niveaux, avec cette différence, cependant, que ces arcades superposées ne rappellent plus, comme à Damas, la paroi d'une nef basilicale à claire-voie : à Cordoue, les arcades inférieures et supérieures ne font plus partie d'un mur; elles sont réduites à leurs piliers et leurs arcs, librement tendus à

travers l'espace, sans aucune maçonnerie de remplissage entre eux. Les arcs supérieurs, qui portent le toit, s'appuient sur les mêmes piliers que les arcs inférieurs ou arcs d'entretoisement. Les courbes des uns et des autres s'élancent comme des branches de palmier hors du même tronc ou pilier qui, lui, repose sur une colonne relativement mince, sans donner l'impression de surcharge. Car les arcs avec leurs voussoirs polychromes en éventail possèdent une telle force expansive qu'ils ne laissent subsister aucune pesanteur.

Le secret de cette illusion — mais ce n'est pas une illusion proprement dite, c'est l'expression, en termes statiques, d'une réalité qui dépasse le plan matériel — réside dans le fait que les arcs n'ont pas tous le même profil : les inférieurs sont tendus au-delà du demi-cercle, tandis que les supérieurs sont plus ouverts, en plein cintre. C'est ainsi que l'espace même semble respirer, se dilater à partir d'un centre partout présent.

En face de cette architecture, les catégories de l'esthétique européenne se révèlent insuffisantes : l'espace architectural n'est-il pas qualifié par ses limites? N'est-il pas un contenant dont la forme, étroite ou large, étendue dans un sens ou dans l'autre, détermine le contenu? Dans la mosquée de Cordoue, les limites de l'espace ne jouent aucun rôle, les parois de la salle de prière disparaissent derrière la forêt des arcades; leur répétition même — il y en avait cent dix dans la mosquée primitive et plus de quatre cents après ses agrandissements aux VIIIe, IXe et Xe siècles — donne l'impression d'une étendue indéfinie. L'espace est qualifié, non pas en vertu de ses limites mais par le mouvement des arcades, si l'on peut appeler mouvement leur expansion à la fois puissante et immobile.

Il en va de même pour l'ordre statique : selon les règles de l'architecture européenne classique, les supports d'un édifice doivent être à la mesure de leur charge, le critère étant en définitive notre propre sentiment organique; en d'autres termes, la statique architecturale doit imiter celle du corps humain. Pour l'architecture cordouane — et plus généralement pour toute architecture islamique — cette règle ne joue pas : c'est un art logique, objectivement statique, mais jamais anthropomorphe.

Le problème pratique qui se posait à l'architecte inconnu de la mosquée de Cordoue était le suivant : pour élever le toit de l'oratoire à une hauteur proportionnée à l'étendue de l'édifice, les colonnes antiques dont on disposait, des *spoliae*, ne suffisaient pas. Il fallait donc les compléter, et l'exemple de Damas suggérait des arcades à deux niveaux. Pour que celles-ci n'écrasent pas les colonnes, on les réduisit à leur squelette. Telles sont probablement les données purement techniques dont l'architecte a su tirer le parti le plus beau. La solution qu'il nous propose est une victoire sur la pesanteur et l'inertie de la pierre. Elle inaugure tout un langage architectural que des œuvres comme l'Alhambra, avec ses fines colonnes se dressant au-dessus des plans d'eau, développent à l'extrême.

La mosquée de Cordoue a été agrandie progressivement en trois siècles, sans que son ordre architectural ait été altéré. Pour corriger l'impression qu'elle produit dans son état actuel, il faut faire abstraction, non seulement de la sombre église, mi-gothique, mi-baroque, qui a été bâtie en plein milieu de la forêt d'arcades mais également des voûtes remplaçant dans presque toutes les travées le plafond à poutres déco-

rées de peintures. La polychromie des arcs, dont les voussoirs sont faits alternativement de pierre blanche et de brique rouge, était mise en valeur par la dorure des chapitaux. Des lampes en métal ajouré étaient suspendues dans toutes les nefs et le sol était sans doute recouvert de tapis.

Remarquons que la structure de cette mosquée se ramène en somme à des formes que l'on peut dessiner sans perspective; elle est en quelque sorte composée d'arabesques. Ce caractère bi-dimensionnel des formes est encore plus accusé dans les parties de l'édifice qu'Al-Hakam II fit construire dans les années 961-966 avec un soin particulier du décor. C'est à lui que nous devons le merveilleux *mihrâb* ainsi que les diverses voûtes ou coupoles qui le précèdent, y compris leurs soubassements faits d'arcades entrelacées.

Ces coupoles dont la construction n'a pas de précédent connu anticipent d'une part sur les voûtes gothiques, parce qu'elles sont étagées par des nervures, d'autre part, elles préfigurent également les voûtes persanes du fait que les nervures ne se rejoignent pas au sommet de la coupole mais se croisent en forme de polygone étoilé, laissant la calotte centrale découverte.

Pour supporter ces coupoles, l'ordre régulier des colonnes a été redoublé, et les arcs qui en naissent ont été entrelacés selon des dessins divers, aussi riches qu'inattendus. Il n'y a peut-être pas d'exemple plus frappant, dans l'architecture musulmane, du mariage, si profondément congénital à l'esprit islamique, entre formes statiques et rythmiques.

Mais le chef-d'œuvre de l'art cordouan est le *mihrâb;* sa composition est devenue une des « formules » sur lesquelles les artistes maghrébins ne cessent de reve-

nir, non pour les copier servilement ou mécaniquement, mais pour les interpréter le mieux possible et les appliquer aux circonstances.

La niche de ce *mihrâb*, très profonde et à plan polygonal, est entourée, dans sa partie supérieure, d'un arc en fer-à-cheval, très large et rayonnant avec ses voussoirs décorés de mosaïques jaunes, vertes et rouge cuivre, et contenu à son tour dans un cadre rectangulaire, où s'alignent de sévères lettres koufiques en or sur fond azur. Cet arc et ce cadre seront désormais inséparables car ils se complètent et s'équilibrent mutuellement comme une expansion joyeuse tempérée par la « sensation de l'éternité », comme le serait la ferveur par la justice ou l'amour par la sagesse.

La mosquée d'Ibn Tûlûn au Caire

La mosquée, construite dans les années 876-79 par Ahmed Ibn Tûlûn, gouverneur turc de l'Égypte au service des califes abbassides, appartient à un monde ethnique et géographique très différent du Maghreb. Elle est l'héritière des grandes mosquées, aujourd'hui détruites, que ces califes avaient fait ériger en Mésopotamie, où l'art de construire ne dérivait pas des Byzantins mais des Persans et où la matière première du maçon n'était pas la pierre mais l'argile dont on façonnait des briques, crues ou cuites. Au lieu de colonnes en pierre, comme en utilisaient les architectes syriens et maghrébins et qui étaient d'ailleurs le plus souvent des *spoliae* romaines, on bâtissait donc des piliers en brique pour supporter le toit des mos-

quées à péristyle. Non seulement la technique de construction est différente mais la sensibilité esthétique varie également. Nous verrons cependant que la conception de l'espace est essentiellement la même de part et d'autre.

La mosquée d'Ibn Tûlûn comporte une très grande cour pratiquement carrée, et l'on peut dire qu'elle est bâtie tout autour de celle-ci car les portiques qui l'encadrent ont une profondeur de deux travées et la salle de prière n'en compte que cinq. De plus, les arcades qui supportent les toits plats font toutes face à la cour, c'est-à-dire qu'elles sont parallèles à ses quatre côtés. Cet ordre s'impose d'ailleurs, puisque les arcades avec leurs piliers massifs se présentent comme un mur continu, dans lequel ont été découpées des portes aux arcs en ogive; plus exactement, c'est à la fois une suite de piliers et une suite de portes, car le volume des murs et l'espace qu'ils circonscrivent sont parfaitement équilibrés et complémentaires l'un de l'autre, ce qu'accusent encore les fenêtres placées entre les arcs et dans l'axe de chaque pilier; elles font des arcades un écran où le positif et le négatif, le plein et le vide se compensent.

Malgré cela, les piliers possèdent une certaine plénitude corporelle, qu'accentuent encore les colonnes formant les quatre angles. Des frises ornementales en plâtre sculpté entourent le profil des arcs et des fenêtres; elles ne sont que fines ciselures le long des arêtes de la masse bâtie mais suffisent pour donner à cette masse la qualité d'une matière précieuse.

Au milieu de la cour de la mosquée s'élève un édifice cubique à quatre portes, surmonté d'un dôme. Cet édifice, plus jeune que la mosquée et ne datant que de la fin du XIIIe siècle, abrite la fontaine à ablutions.

A l'origine, celle-ci était recouverte d'un pavillon à coupole dorée supportée par des colonnes.

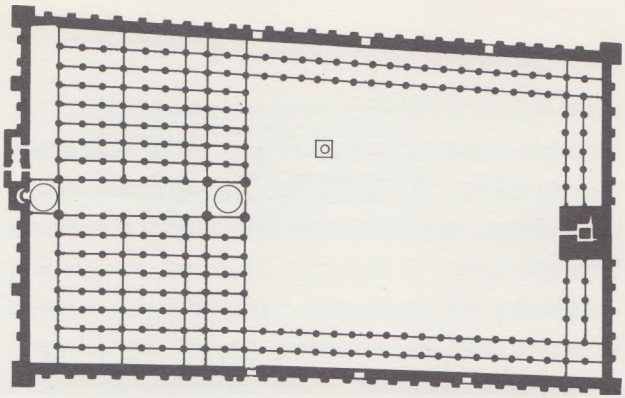
La mosquée d'Ibn Tûlûn possède un parvis entouré de murs, qui l'isole des édifices voisins. C'est dans ce parvis et du côté opposé à celui du *mihrâb* que se dresse le minaret, composé de plusieurs étages ou degrés, de forme cubique en bas et ronde en haut, avec un escalier à l'extérieur, s'élevant en spirale, vers la tourelle mamelouke qui coiffe l'ancienne construction évoquant les minarets « enroulés » *(malwiya)* de Bagdad et à travers eux des *ziggourats* mésopotamiennes.

Les murs extérieurs de la mosquée portent des créneaux d'une espèce très particulière qui forment horizon et prennent, en arabesque continue, le thème de l'écran dont les pleins et les vides se valent. L'on ne saurait dire si cet horizon se dresse contre le ciel ou si le ciel, de ses langues de feu, le transperce et l'embrase.

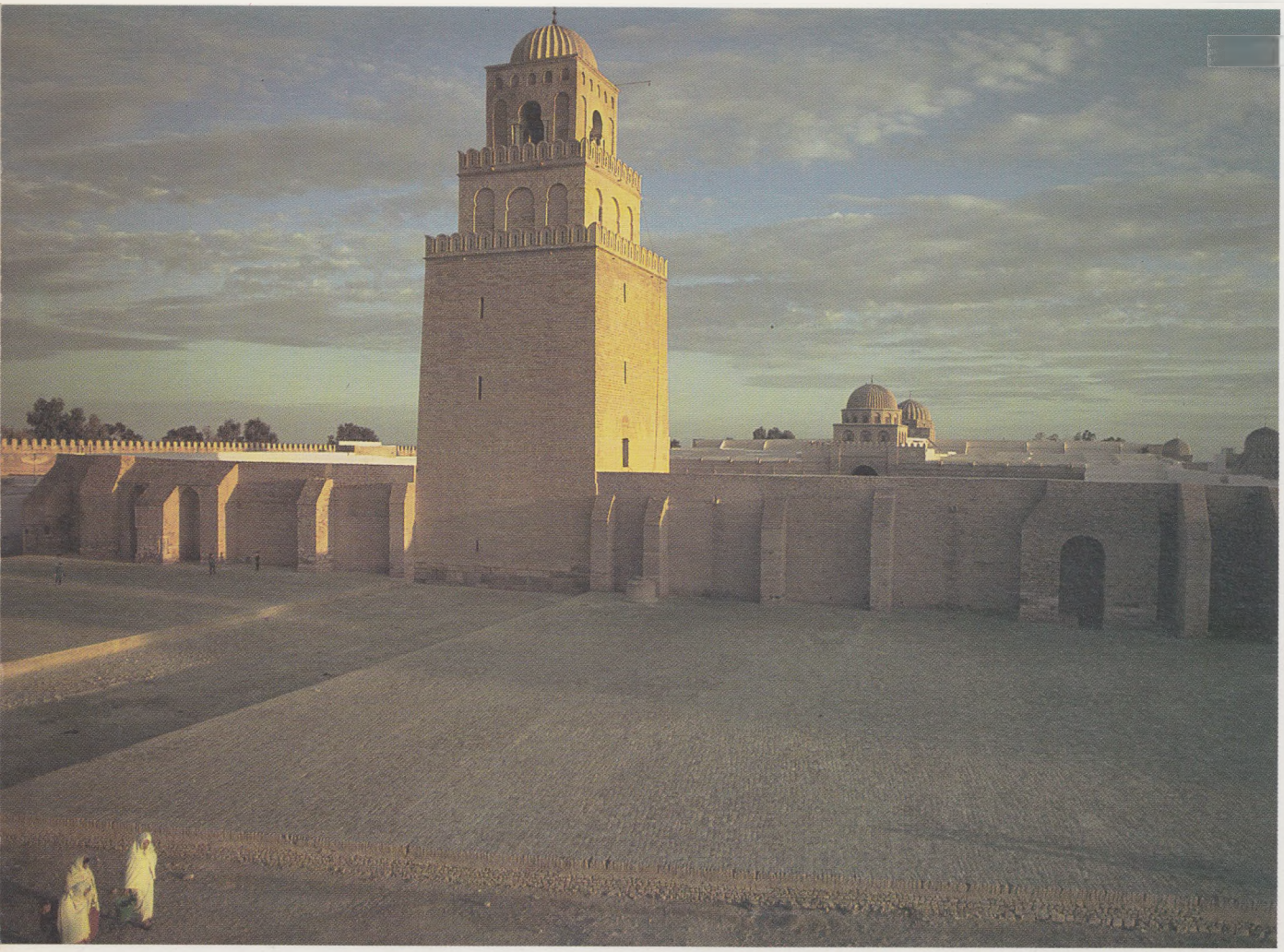
La mosquée-collège du Sultan Hassan au Caire

Dans tous les pays de l'Islam et à toutes les époques mais plus particulièrement depuis l'avènement des peuples turcs, des souverains ont bâti des complexes architecturaux, des *kulliyât*, qui comportaient toujours une mosquée, souvent un collège ou *medersa*, parfois un hôpital ou *maristân* et, plus rarement, une maison de derviches ou *khanaga*. Le fondateur de l'ensemble y ajoutait volontiers son propre mausolée, confiant dans l'idée que les bénéficiaires de son œuvre

Quelques grandes mosquées,
synthèses architecturales en Islam.
La mosquée en terre, primordiale : celle
de Djenné, au Mali,
sur les rives du fleuve Niger.
(Photographie Petit-Top/Rapho.)



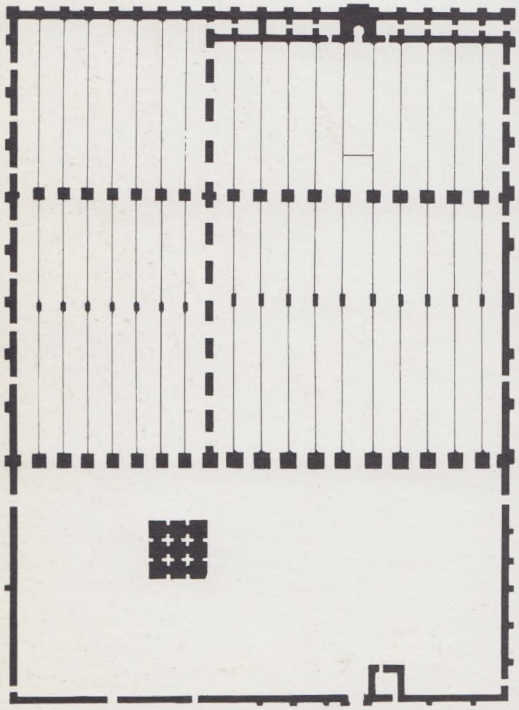
1



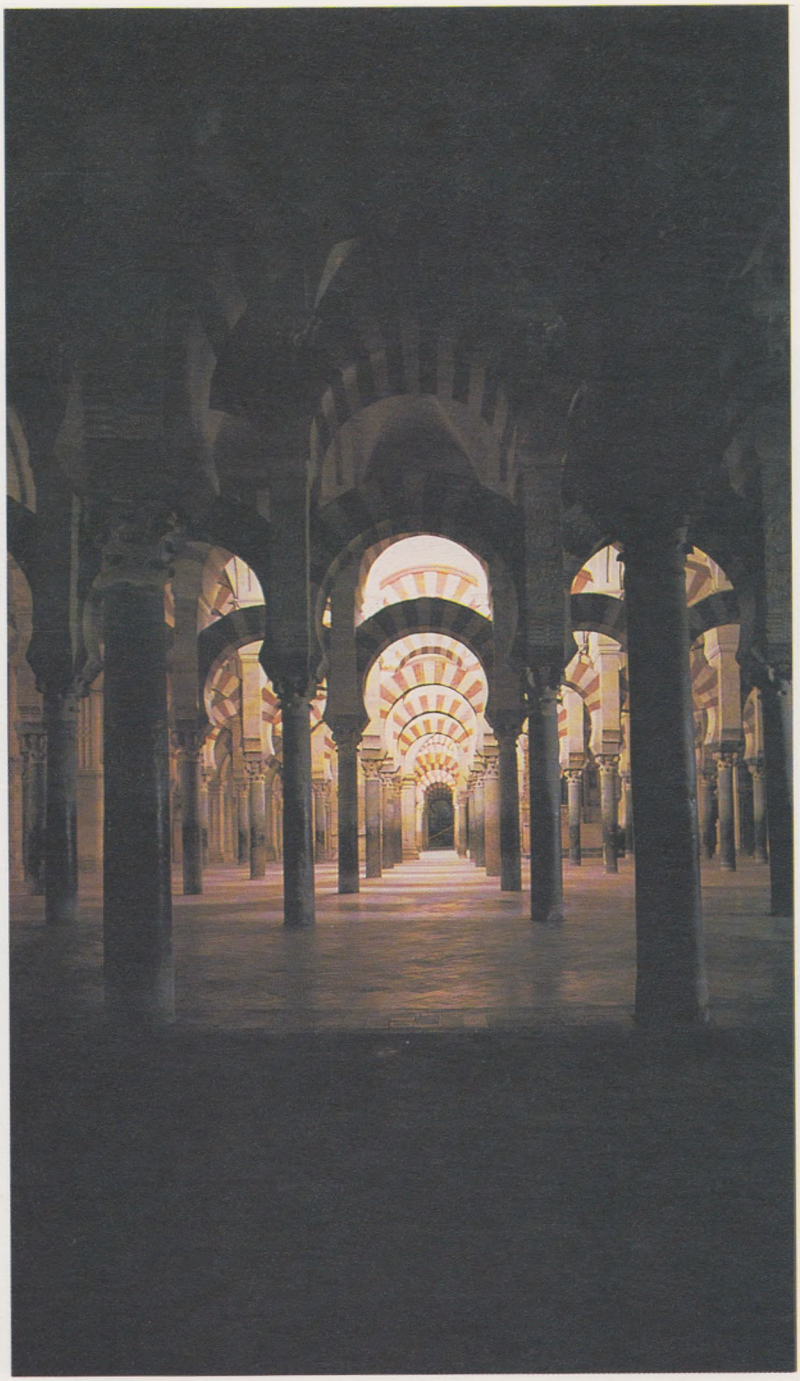
2

La première mosquée de l'Occident musulman : la Grande Mosquée de Kairouan.
1. Plan.
2. Le minaret vu de la cour.
3. La salle de prière.

3



1



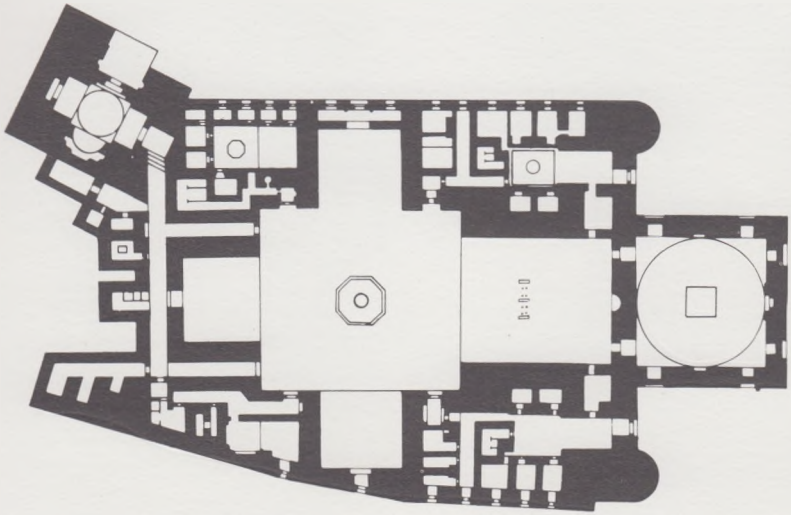
2

3

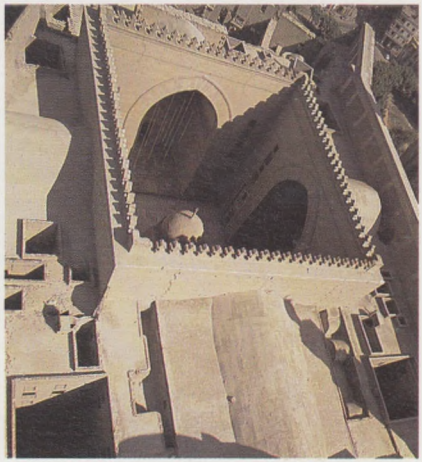
Les limites de la salle de prière
disparaissent derrière
la forêt des arcades : Cordoue.
1. Plan.
2. Vue intérieure de la Grande Mosquée.
3. Les arcs avec leurs voussoirs
polychromes.

La mosquée-collège du Sultan Hassan, au Caire : un immense puits de lumière entouré de quatre oratoires.
1. Vue extérieure avec, à droite, la mosquée Rifa'i.
2. Plan.
3. Vue aérienne : la cour et les oratoires.

1

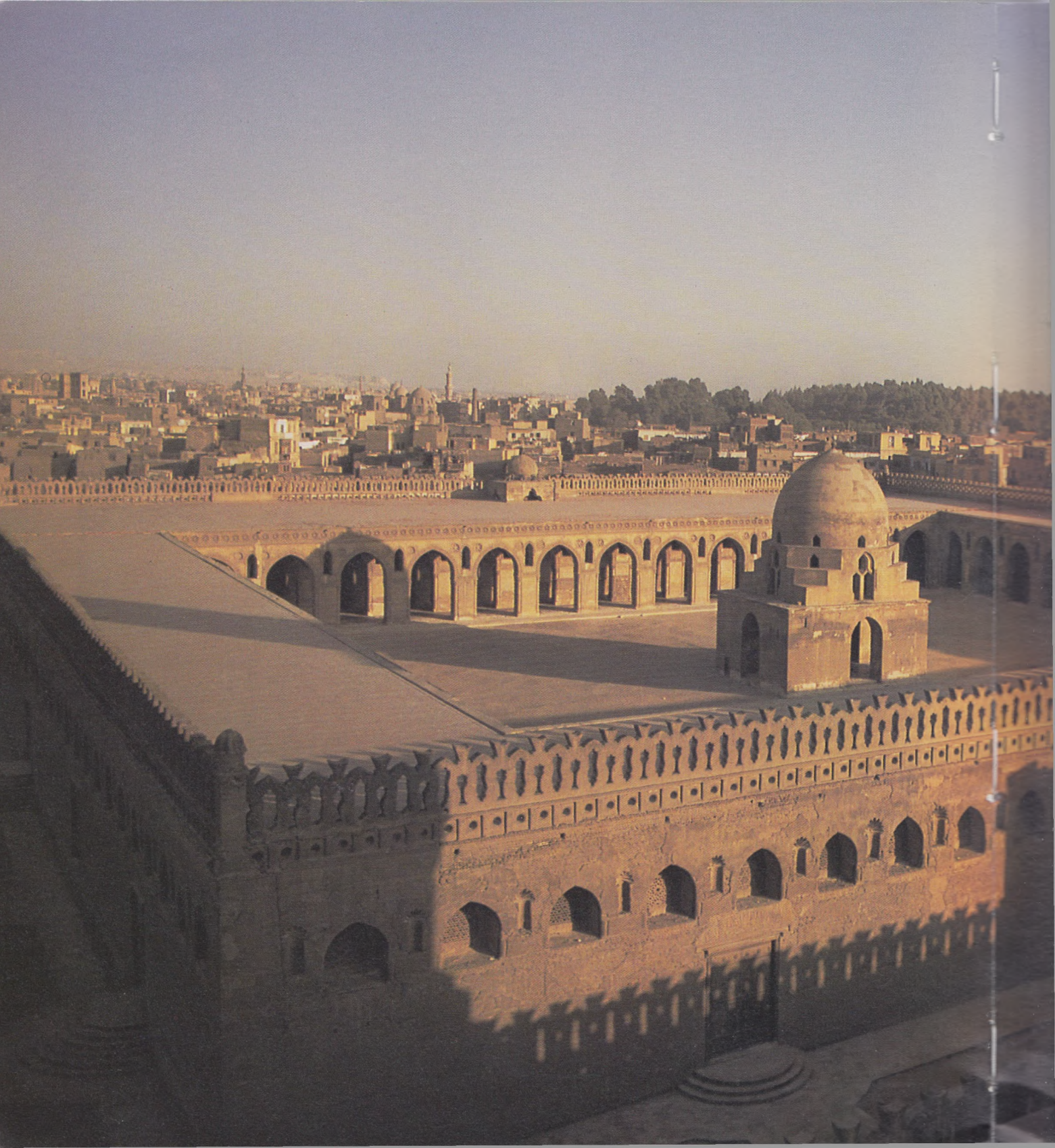


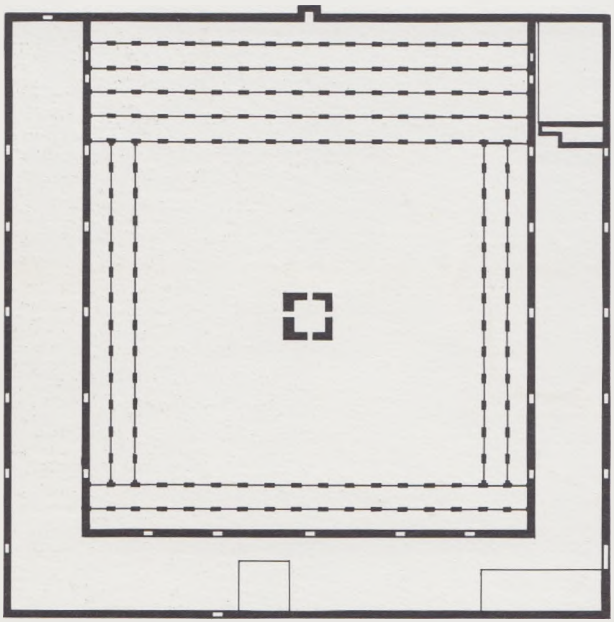
2



3

Double page suivante :
Héritière des grandes mosquées construites par les califes de Bagdad :
celle d'Ibn Tûlûn, au Caire.
Vue générale.

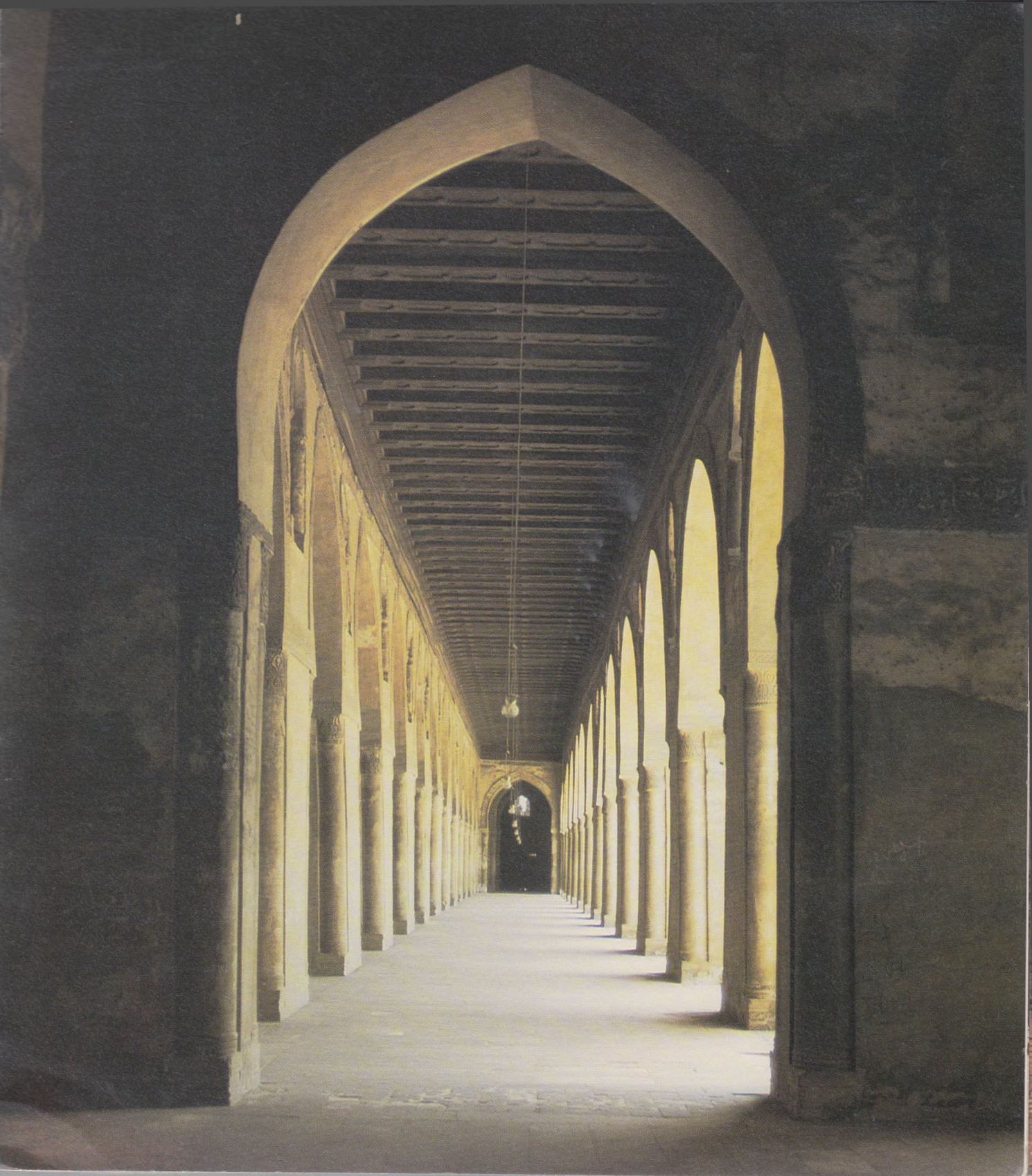


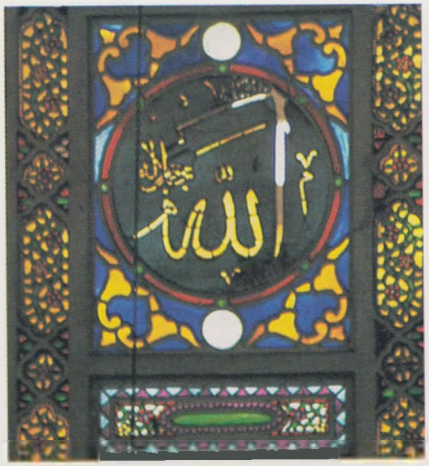


1. Plan de la mosquée d'Ibn Tûlûn.
2. Arcades de la même mosquée.

1

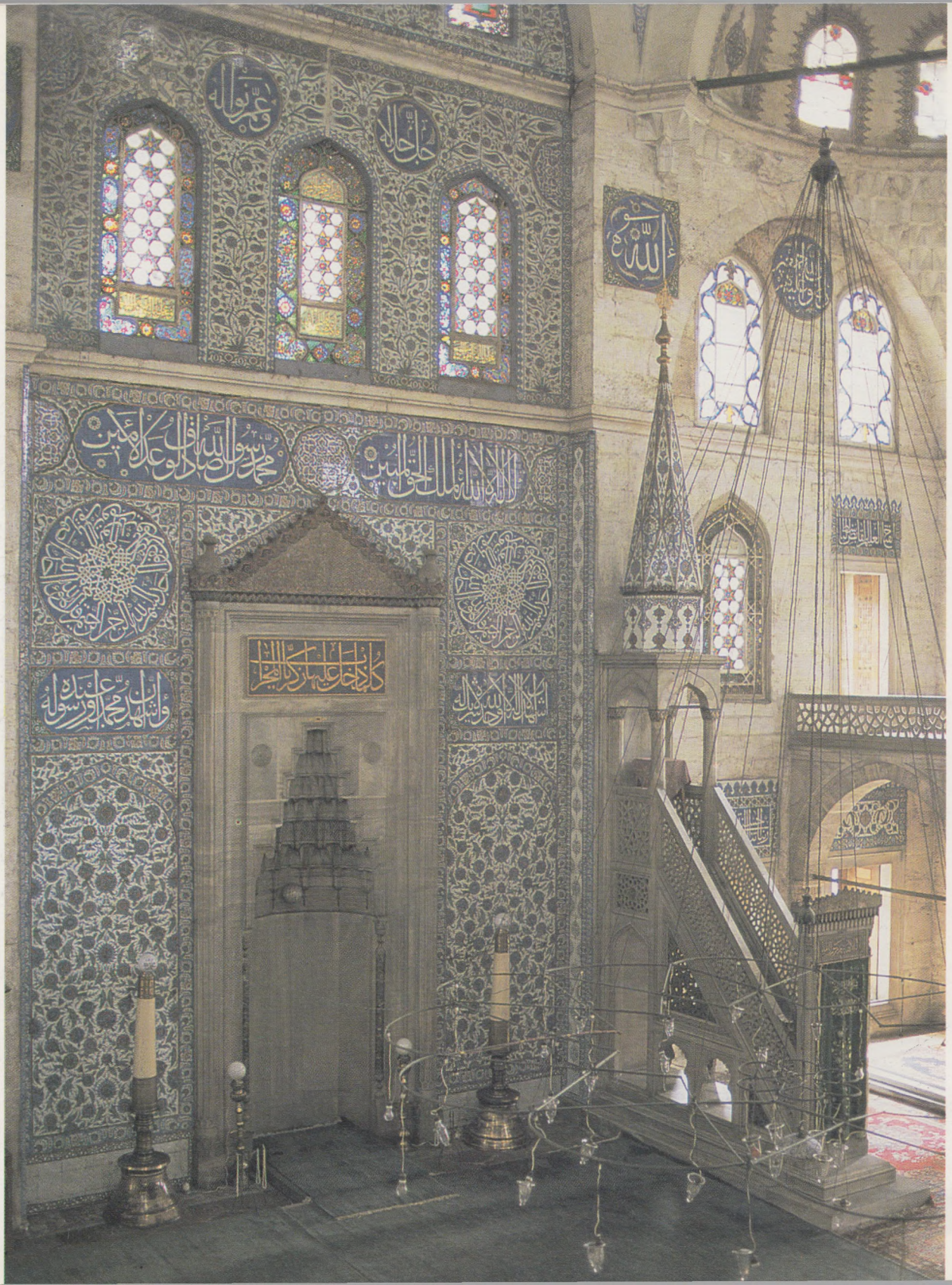
2





Perfection de l'architecture ottomane : la coupole exprime la paix, le mouvement vertical des minarets la vigilance et la foi.
1. Vitrail de la mosquée Mihrima à Istanboul, avec la calligraphie du nom divin.
2. Mosquée du sultan Ahmet, dite Mosquée bleue, à Istanboul.

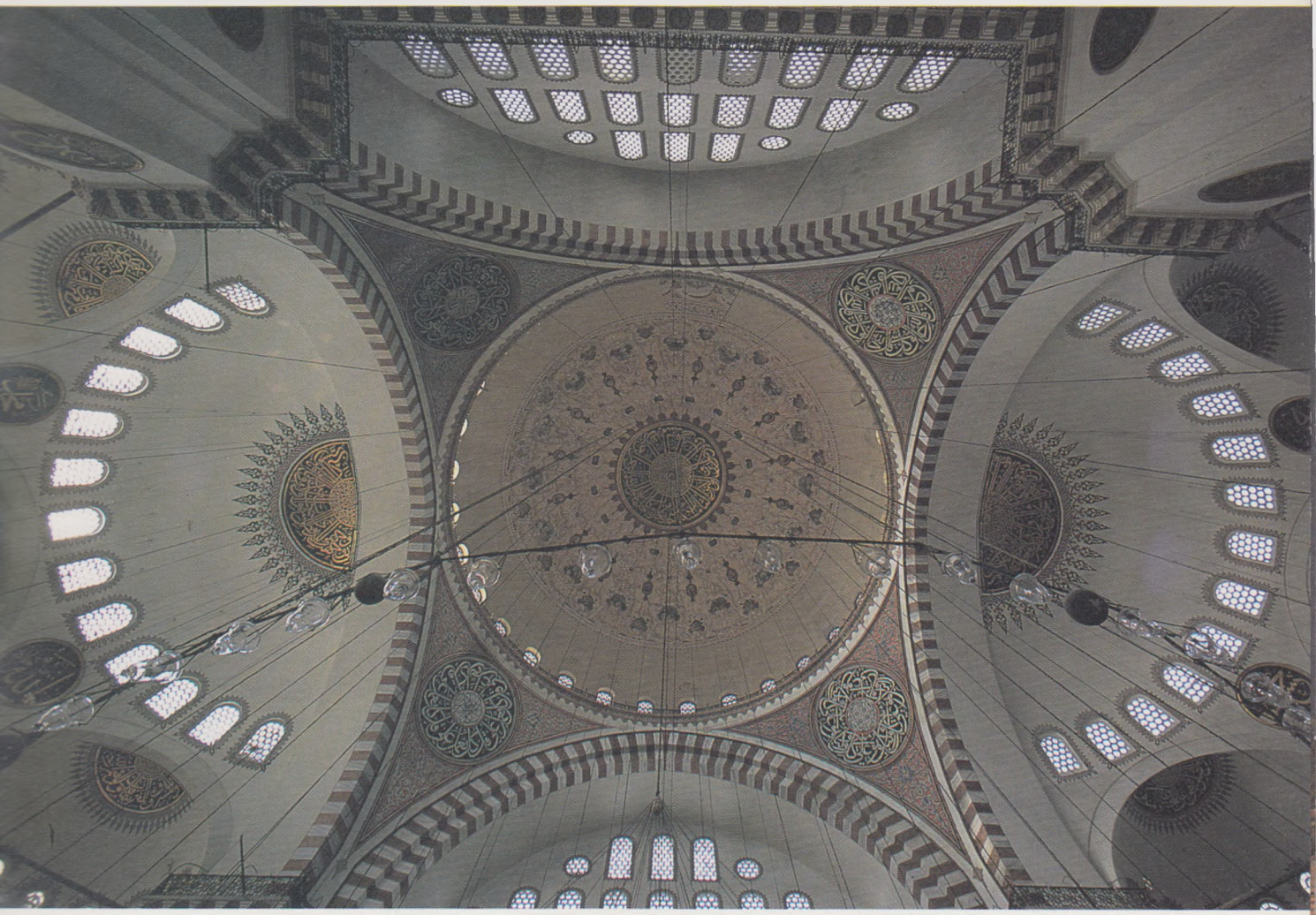
1



1. Intérieur de la mosquée Sokollu à Istanboul : *mihrâb*, *minbar* et revêtement de faïence.
2. Grande coupole centrale, flanquée de deux demi-coupoles de la mosquée du sultan Sulayman à Istanboul.

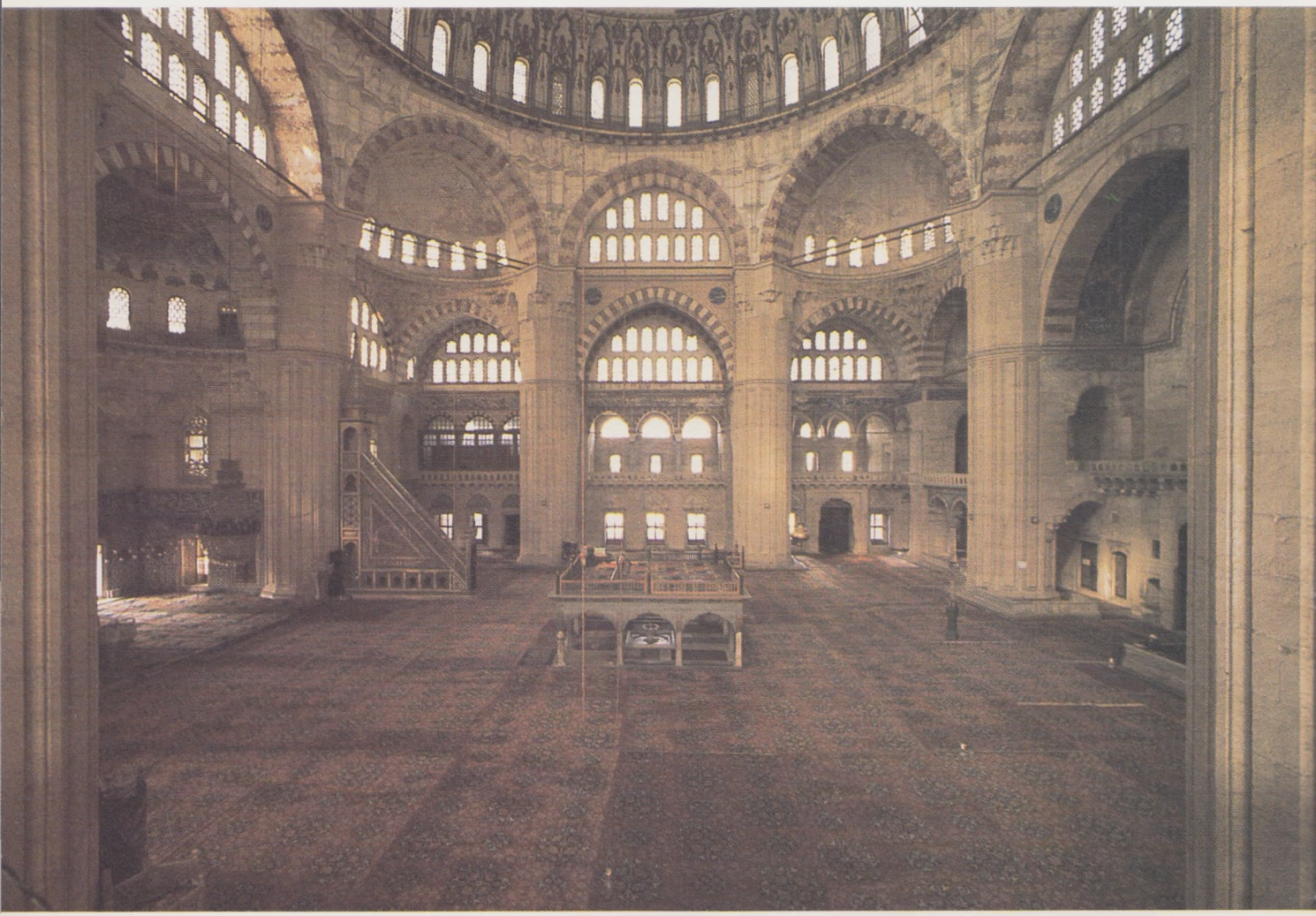
Double page suivante :
La mosquée du sultan Sélim, à Edirne, construite par Sinan : une perfection adamantine, intemporelle.

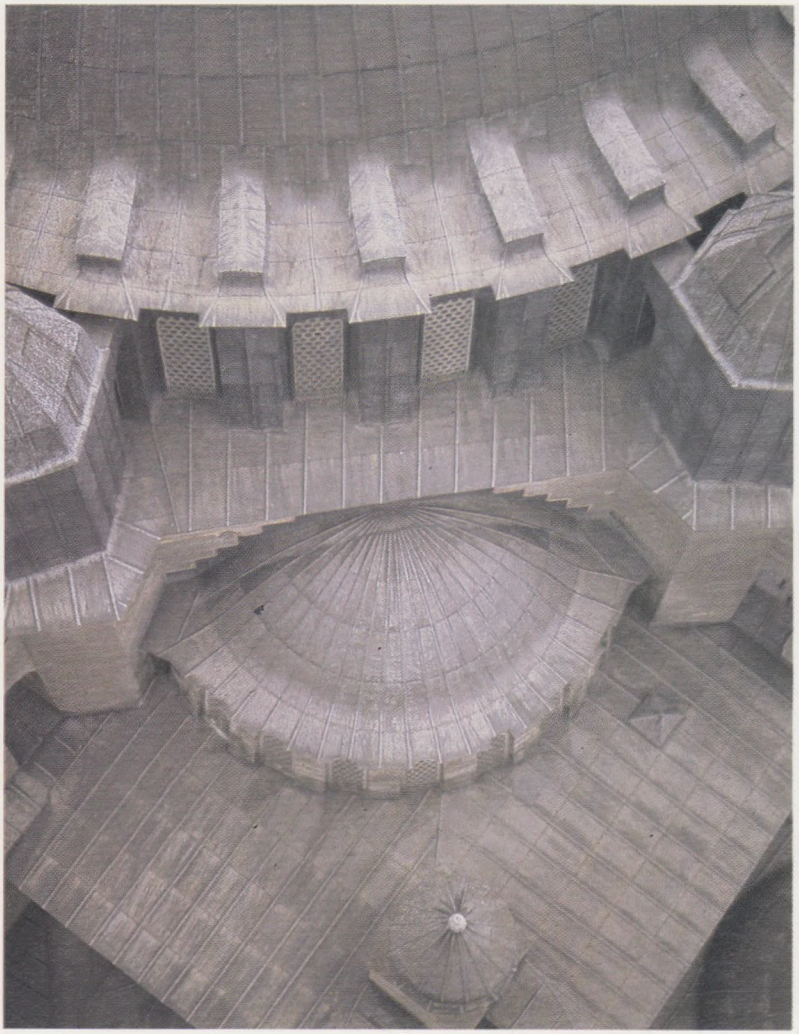
2



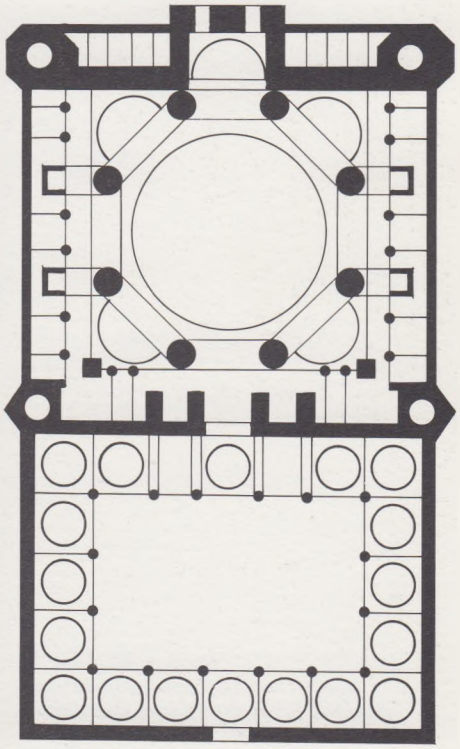
Mosquée du sultan Sélim :
1. Intérieur aux absides rayonnantes.
2. Détail extérieur d'une coupole recouverte en plomb : le passage du carré à la sphère.
3. Plan.

1

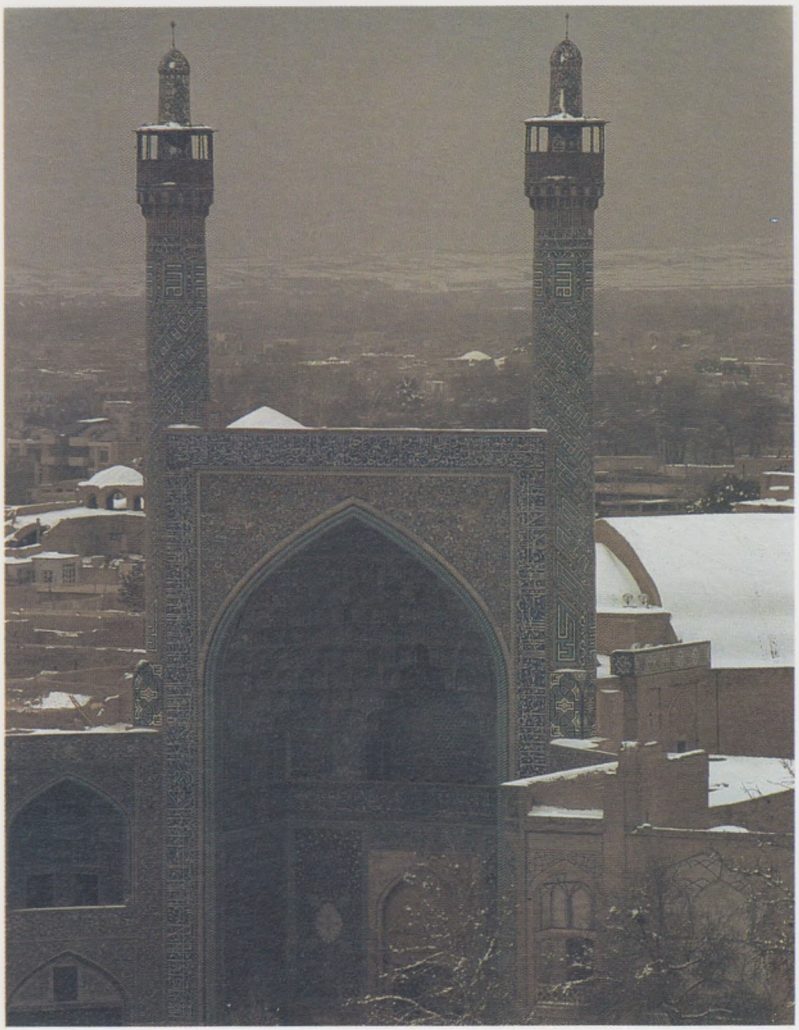




2

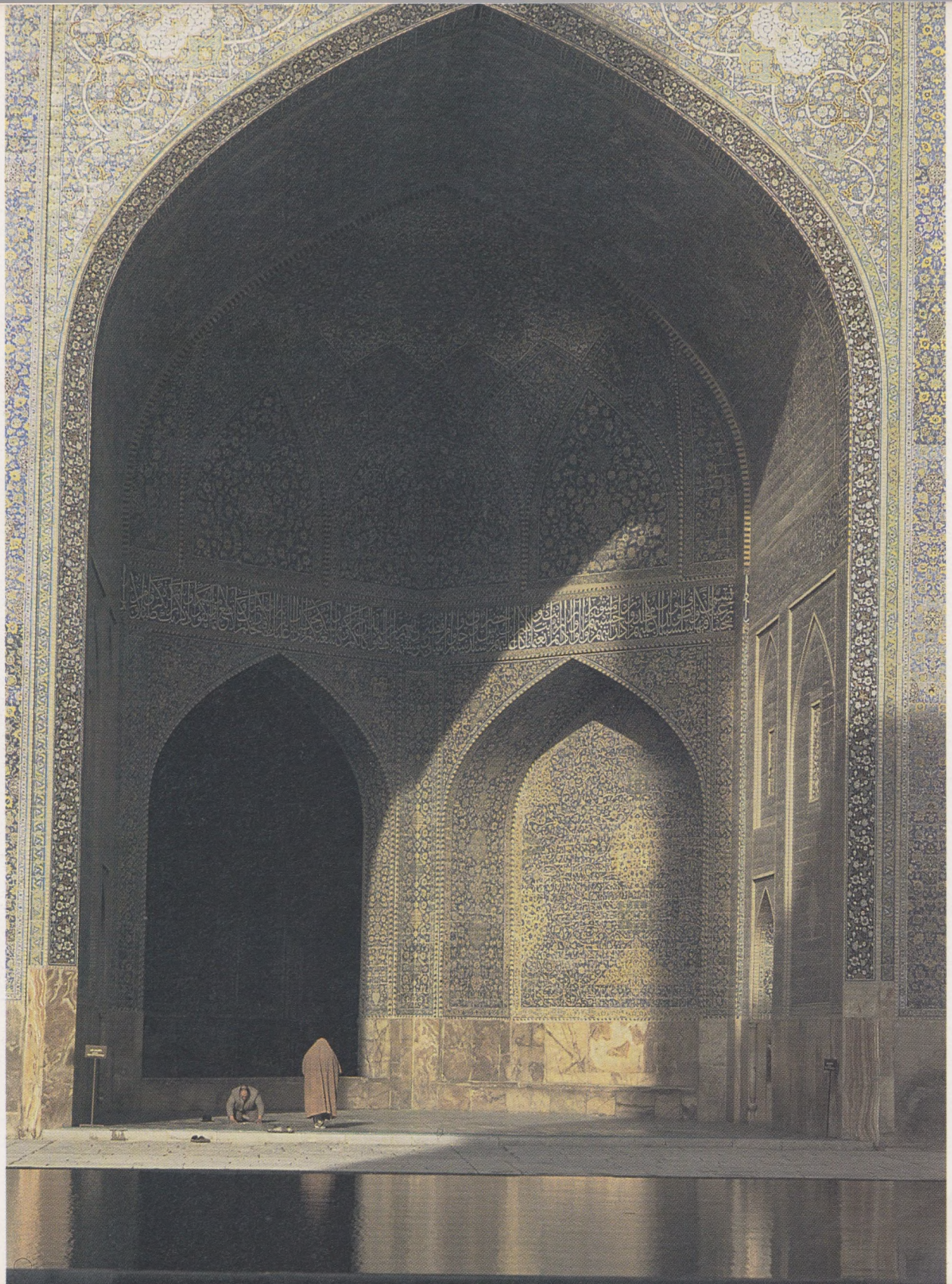


3



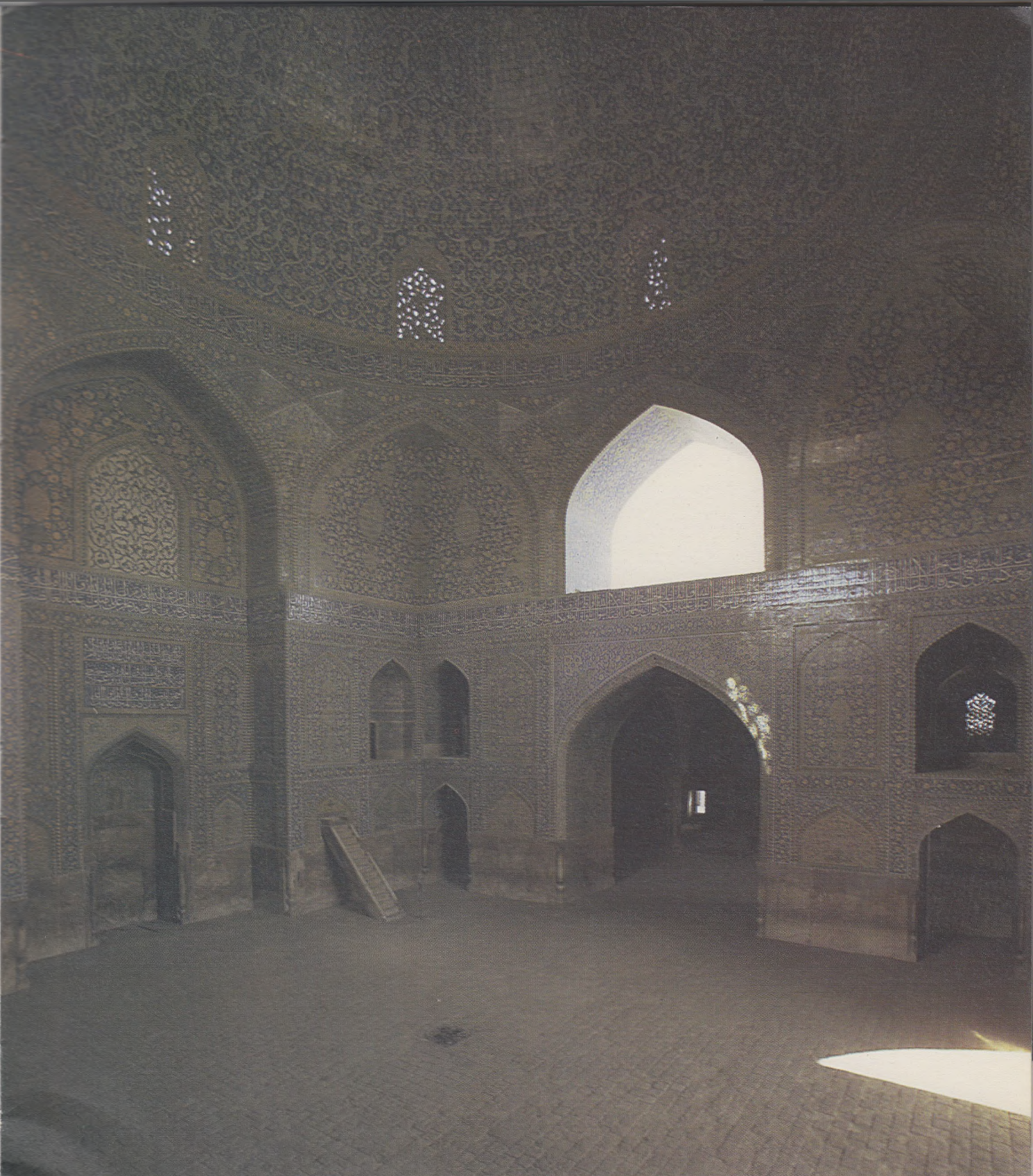
La mosquée persane :
un acheminement vers des formes
d'espace de plus en plus intériorisées.
Mosquée du Shah à Ispahan,
grand portail d'entrée.

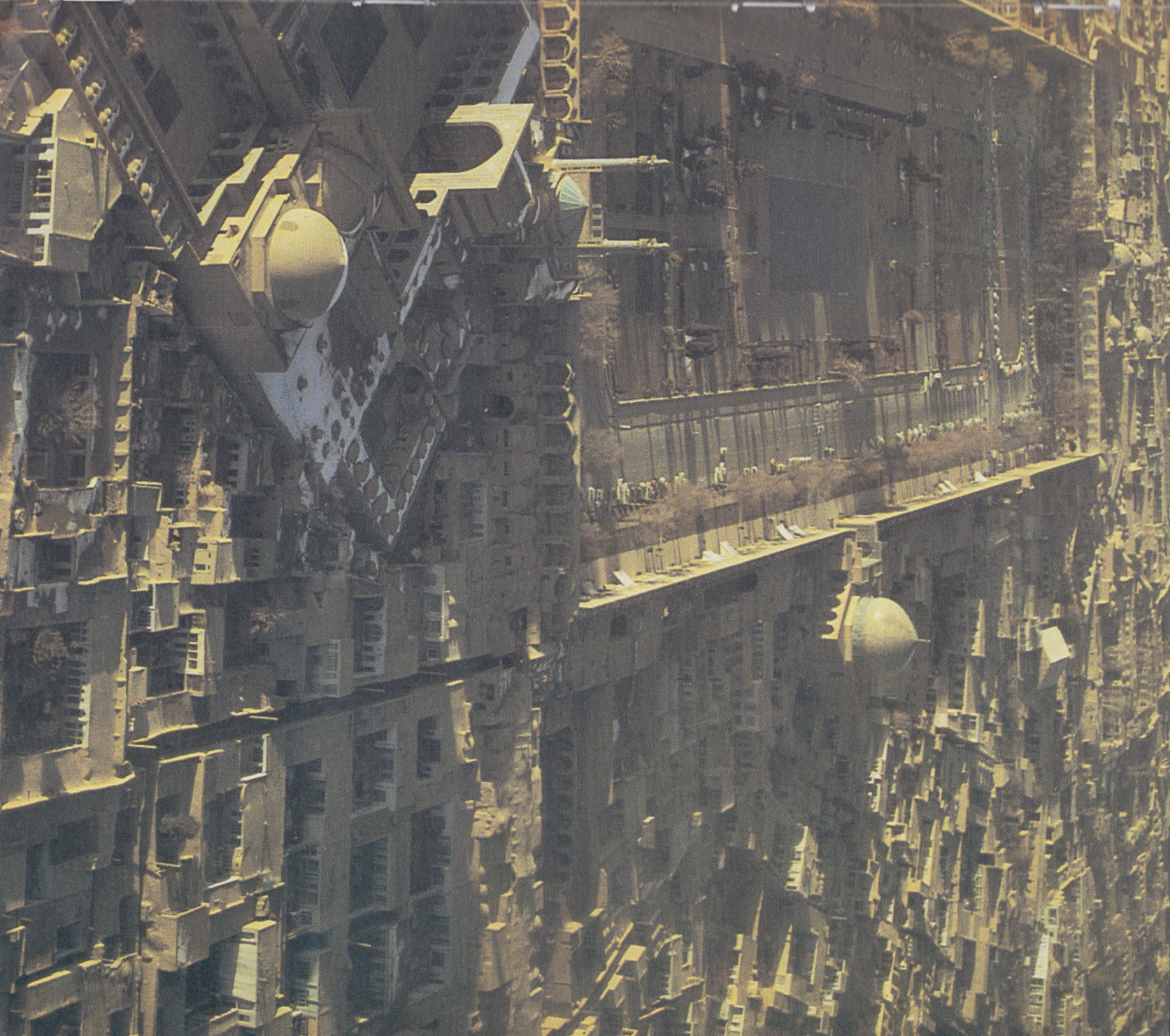
Pages suivantes :
1. L'*iwân*, caractéristique
de l'architecture persane, s'ouvrant
sur la cour.
2. Salle de prière.



1

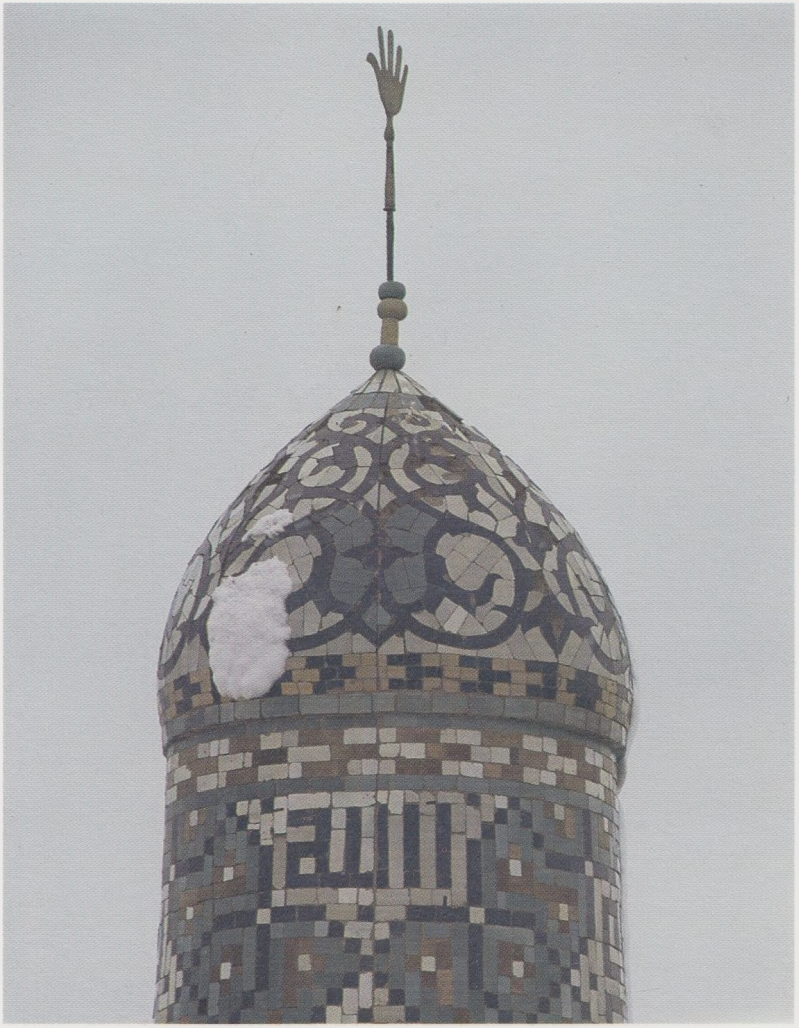
2



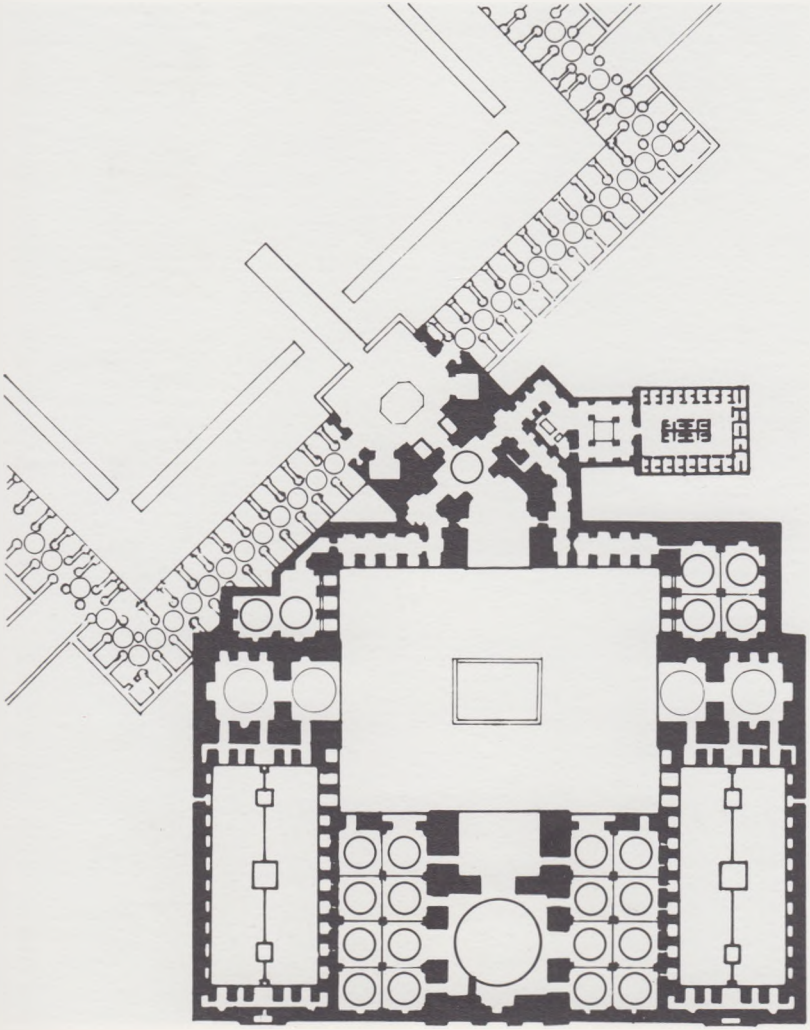


Double page précédente :
Vue aérienne de la mosquée du Shah
à Ispahan, jouxtant
la grande place centrale — *maïdan* —
et communiquant avec le bazar.
A gauche, la résidence royale.

1. Détail d'un minaret
en briques émaillées de couleur.
2. Plan.

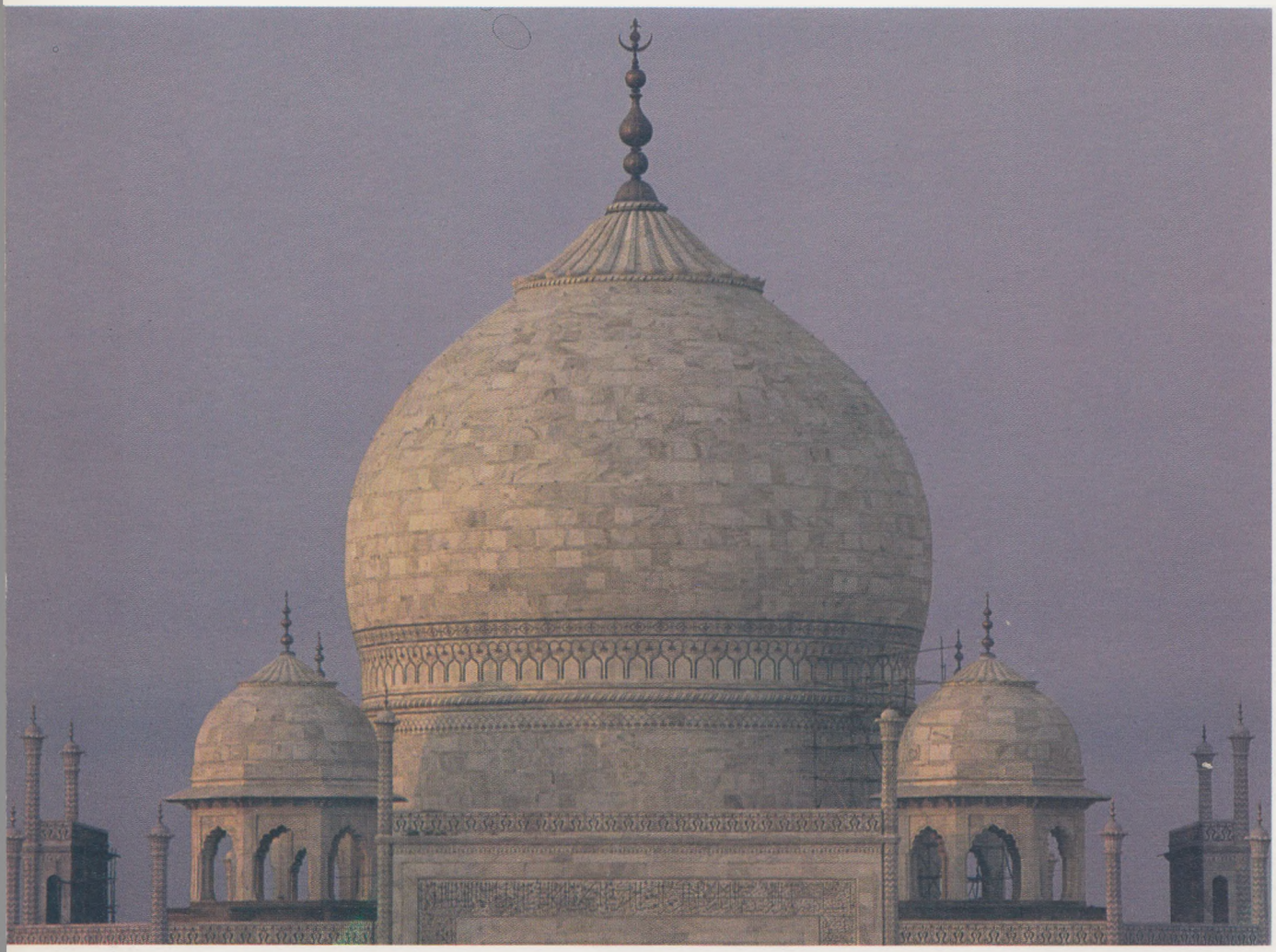


1



2

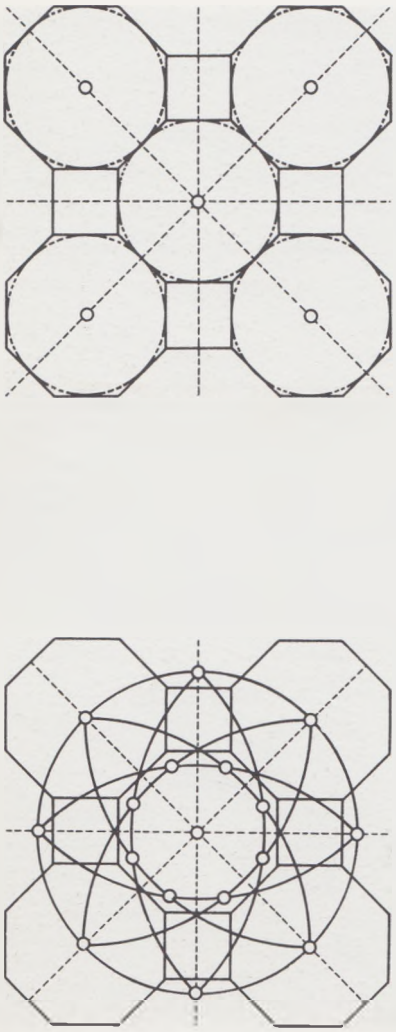
1



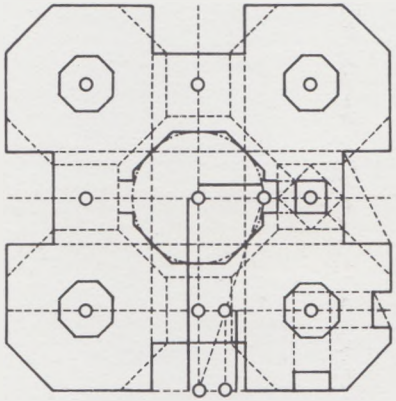
Le Taj Mahal, d'époque moghole, synthèse du modèle persan et de l'héritage hindou.
1. Le dôme supporté par un haut tambour et quatre petites coupoles satellites.
2. Vue générale du monument : mausolée au centre, mosquée et sa « réponse », vue de la rivière Yamunâ.
Agra, Inde.

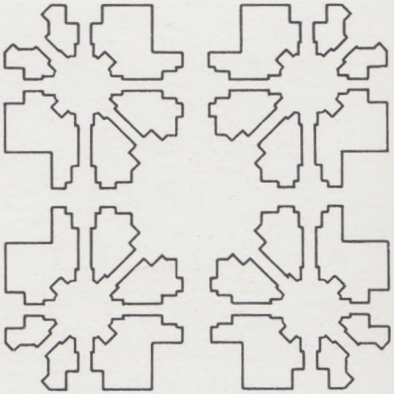
2

1. Analyse géométrique
du Taj Mahal,
par Elizabeth Laczynska,
d'après Andreas Volwahsen.
Inspiré du *mandala* des temples
hindous, mais conforme
à la tradition musulmane.
2. Vue générale des bâtiments
et des jardins.

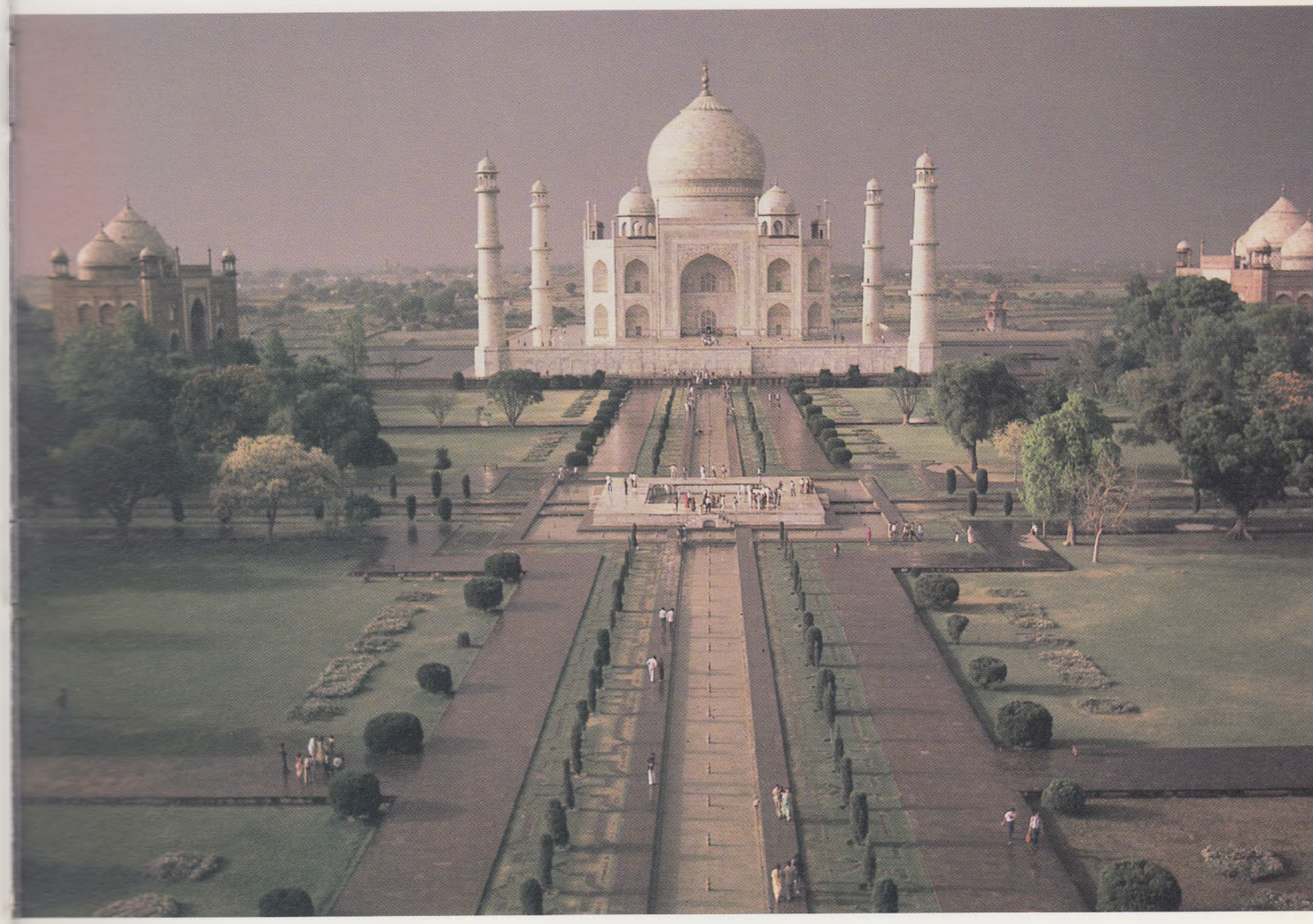


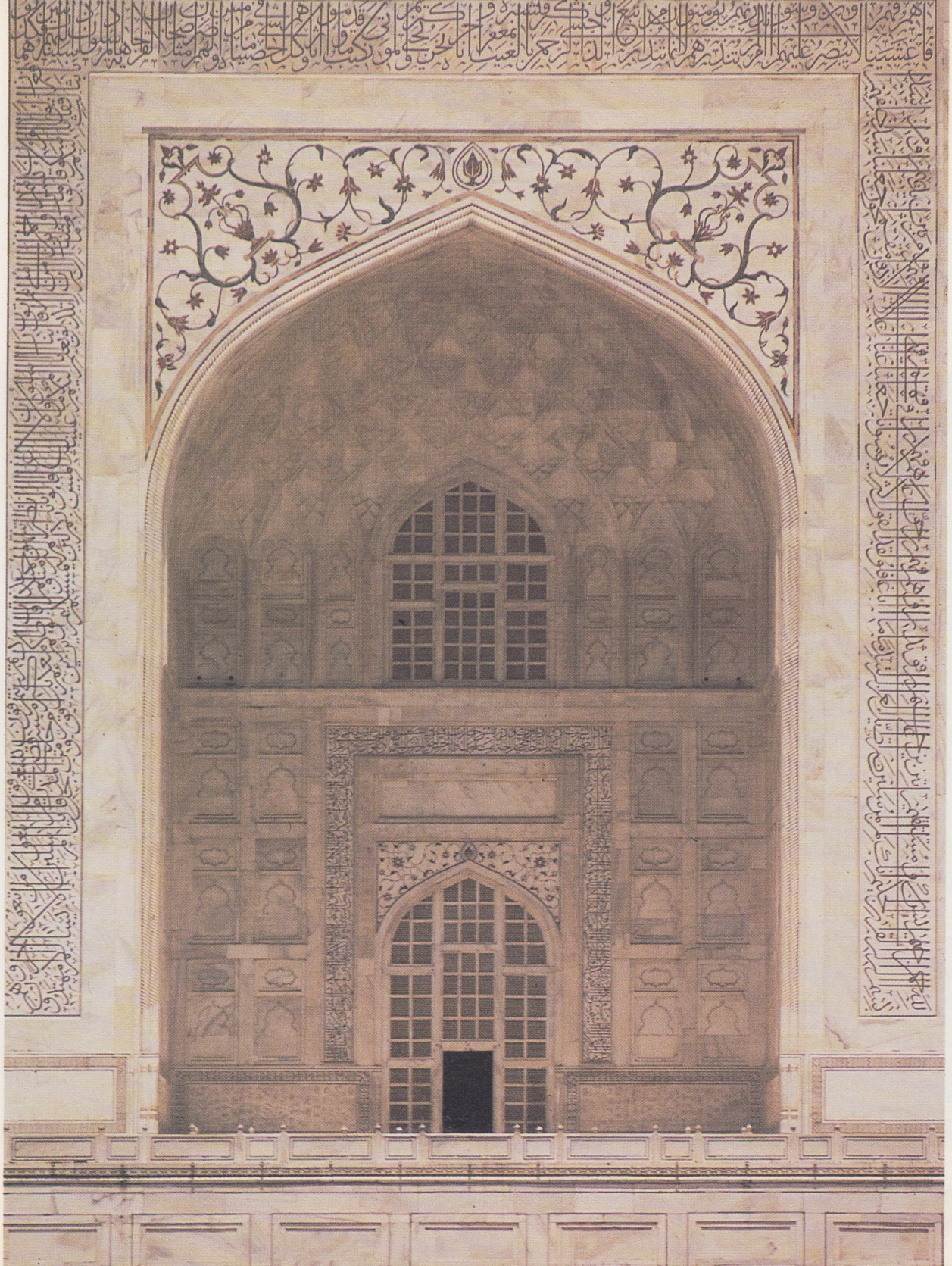
1





2





manifesteraient leur gratitude en priant pour son âme.

En Asie centrale, ces ensembles prennent parfois l'aspect d'une citadelle de la foi dominant de vastes étendues de steppes. Les sultans mamelouks les ont imités en réunissant les divers instituts d'un complexe en un seul édifice comparable à une forteresse dont émergent les minarets de la mosquée et le dôme, qui abrite le tombeau du prince fondateur. La mosquée-collège du Sultan Hassan au Caire, inaugurée en 1361, en est un exemple classique : elle comporte quatre grandes salles voûtées qui s'ouvrent sur une cour intérieure et servent à la fois d'oratoires et d'auditoires, autant de collèges avec leurs appartements et, enfin, le mausolée du sultan.

Les principales mesures de l'édifice donnent une idée de ses dimensions colossales : 150 mètres de longueur et 68 dans la plus grande largeur. C'est un bloc rectangulaire dont l'axe longitudinal correspond à la *qibla*. L'organisation intérieure de l'édifice marque clairement cette direction, tandis que ses contours extérieurs sont quelque peu irréguliers, peut-être à cause d'anciens voisinages, et comportent notamment une déviation de l'axe à l'extrémité nord de l'ensemble. L'architecte a su en tirer profit pour articuler la grande façade orientale, qui guide le visiteur ou le pélerin vers le portail; à l'extrémité de cette façade, qui n'est animée que par des rainures étroites et verticales, où s'enchâssent des fenêtres, le mur décrit un angle obtus et comprend un haut portail en forme de niche creusée dans la pierre. Large en bas, jusqu'à la hauteur du linteau, puis de plus en plus étroite vers le faîte, cette niche dévoile toute une géode de *muqarnas*, comme si l'intérieur du bâtiment, sa chair même, était faite de cristaux. Sur les deux côtés de ce portail

Entrée du mausolée du Taj Mahal avec incrustations de marbre.

Seldjoukides, semble-t-il, qui ont les premiers diffusé l'institution de la *medersa*, l'école des sciences islamiques qui jusque-là avaient été enseignées dans les mosquées.

La coexistence des quatre écoles du droit canonique dans le cadre de l'Islam sunnite demande quelques précisions : la fondation de ces écoles se situe historiquement à la fin d'une période caractérisée, dans l'ordre scientifique, par la compilation de toutes les traditions orales et écrites concernant les paroles et les actes du Prophète et de ses compagnons. Sur la base de cette compilation qui ne pouvait être poussée plus avant en raison de l'éloignement progressif des origines, chacun des quatre *imâm* fondateurs d'école a opéré un certain choix entre des données parfois divergentes. Pour l'essentiel, il n'existe pas de contradiction entre les quatre écoles, les différences ne concernant que des questions secondaires en matière de droit ou de rituel. Selon une parole du Prophète, « la divergence des savants est l'expression d'une miséricorde (divine) ».

Le fait que le nombre des écoles reconnues dans l'Islam sunnite — le chiisme comportant son propre système — s'arrête à quatre, correspond à ce que nous pourrions appeler une des lois structurales de l'Islam. En fait, l'on retrouve sur tous les plans de l'Islam des groupes de quatre principes ou éléments, qui se rapportent généralement à un cinquième terme, leur centre ou fondement. Ainsi par exemple, il y a quatre califes « bien-guidés », représentant le Prophète, quatre « piliers » de la religion, la prière, le jeûne, l'aumône et le pélerinage, reliés à un cinquième, la profession de foi, de même qu'un musulman peut épouser jusqu'à quatre femmes : cela nous ramène à

l'architecture, au plan de la maison arabe ou iranienne avec ses quatre pièces ouvertes sur une cour centrale, plan qui est peut-être à l'origine de la *medersa* quadripartite.

Tournons-nous maintenant vers l'oratoire majeur de la mosquée du Sultan Hassan, celui qui comporte le *mihrâb* et le *minbar* ainsi qu'une sorte d'estrade pour les récitateurs du Coran. Deux portes, à droite et à gauche du *mihrâb*, conduisent vers le mausolée du sultan, qui se situe donc dans la direction de la *qibla*, contrairement à la règle qui évite jusqu'à l'apparence d'un culte des morts.

L'oratoire est aussi haut que le chevet d'une cathédrale gothique, mais sa forme est d'une extrême simplicité; sa voûte ogivale, très ample, recouvre l'espace d'une seule courbe, sans lourdeur, car la lumière indirecte, reflétée par la cour, l'inonde entièrement. La nuit, des lampes en verre émaillé étaient suspendues aux multiples chaines descendant du plafond.

Le décor de cet oratoire est très sobre. Les murs sont nus à l'exception de la paroi entourant le *mihrâb*, lambrissée de marbre de plusieurs teintes allant de l'ivoire au rouge cornaline. La plus belle parure, cependant, est la majestueuse frise en caractères koufiques, qui parcourt les murs à la naissance de la voûte, se prolonge jusque vers la cour et continuait fort probablement, jadis, autour des quatre oratoires. Les lettres, très grandes, se dressent devant une vague ininterrompue de rinceaux stylisés, dont le mouvement tournoyant accuse par contraste la démarche hiératique de l'écriture. Il n'existe peut-être pas de traduction visuelle plus parfaite de la psalmodie du Coran que cette frise.

Au milieu de la cour s'élève un pavillon à fontaine, qui n'a probablement pas toujours eu sa configuration actuelle mais dont la forme générale, qui passe de l'octogone à l'hémisphère, complète fort bien l'architecture essentiellement cubique de la mosquée-*medersa*.

Les mosquées ottomanes

Une certaine esthétique moderne, réagissant non sans raison contre la scission de l'« art » et de la « technique » dans l'architecture européenne du début du siècle, déclare que l'architecture et la construction sont une seule et même chose et qu'un édifice est beau dans la mesure où il est « fonctionnel ». En fait, une architecture qui doit dissimuler sa structure n'est qu'une mauvaise architecture, mais une construction fonctionnelle n'est pas nécessairement une œuvre d'art, si l'art se caractérise par la beauté. Il ne faut pas oublier qu'une fonction peut être plus ou moins périphérique par rapport à la position que l'homme occupe normalement dans le monde, et que certaines fonctions ne doivent leur existence qu'à la déchéance de l'homme, à son oubli des sources intérieures du bonheur et de la beauté. N'est vraiment belle qu'une œuvre d'art qui reflète à sa manière la nature humaine intégrale, quelle que soit par ailleurs sa fonction. A plus forte raison, une architecture sacrée est belle parce qu'elle correspond par définition à la fonction la plus centrale de l'homme : celle d'intermédiaire entre le Ciel et la Terre.

Dans l'architecture sacrée, il n'y a pas de scission

entre art et technique ou entre recherche de la beauté et méthode de construction. Certes, il y aura toujours, au cours de l'édification du bâtiment des problèmes statiques, mais leur solution s'inscrit en définitive dans la « géométrie qualitative » qui régit toute architecture sacrée et qui n'est jamais dépourvue d'une portée symbolique parce qu'elle exprime à sa manière le lien qui rattache la multiplicité à l'unité.

Un exemple particulièrement frappant de cet ordre de choses est le thème de la mosquée à dôme central et à soubassement rectangulaire, thème que l'architecture turque ottomane a développé dans toutes ses variantes.

Le type de la mosquée à coupole centrale existait déjà dans les sultanats turcs d'Anatolie avant que les Ottomans n'eussent conquis Constantinople et connu de près la grande architecture byzantine. Il s'agit de constructions relativement simples mais bien définies : un édifice cubique recouvert d'une seule calotte hémisphérique, la zone de transition — le passage de la sphère au cube — était constituée, à l'intérieur, par des facettes triangulaires assemblées en éventails plus ou moins ouverts, système à la fois rationnel et décoratif qui accuse l'aspect monolithique de cette architecture.

L'édifice cubique que nous venons de décrire constitue à proprement parler l'oratoire, qui peut être précédé par d'autres corps de bâtiment et notamment par une sorte d'atrium, également cubique et recouvert d'une coupole, où l'on trouve une fontaine à ablutions et qui assume donc le rôle que joue ailleurs, dans un climat moins rude, la cour d'une mosquée. Telle est la disposition, par exemple, de la

« Mosquée verte », la Yeshil-Çami de Brousse (Bursa), bâtie en 1403.

Lorsque les Turcs eurent conquis la capitale byzantine, ils se virent confrontés à cette merveille architecturale qu'est la cathédrale Sainte-Sophie, avec son immense dôme, « suspendue au ciel ». Non seulement ce sanctuaire dépassait en grandeur tout ce que des architectes musulmans avaient su bâtir — c'est dans l'Inde musulmane seulement que des édifices à coupole beaucoup plus grands virent le jour —, il fascinait également comme espace à la fois très proche de l'Islam par sa qualité contemplative et différent de lui par ses résonances liturgiques. On l'avait transformé en mosquée immédiatement après l'occupation de la ville par les troupes de Mohammed II et sans en changer les formes; c'est beaucoup plus tard que les images en mosaïque de la Sainte Vierge au-dessus du portail et des quatre chérubins sur les pendentifs de la coupole furent recouverts d'enduit; seul le Pantocrator au centre du dôme fut remplacé par une inscription coranique, d'ailleurs fort bien choisie : le verset de la Lumière, que nous avons cité à propos de la niche de prière *(mihrâb)*. Peut-être pensait-on que ce sanctuaire, historiquement antérieur à la manifestation de l'Islam, le préfigurait en quelque sorte. En fait, il lui appartient au nom de la Sagesse *(Sophia)*, qui est universelle, et en vertu d'une victoire qui ne pouvait être que providentielle.

La particularité architecturale de Sainte-Sophie, l'invention géniale de son créateur, est l'emploi qu'il fit de demi-coupoles pour contre-buter la poussée de l'immense dôme. Celui-ci repose sur quatre arcs, dont deux coïncident avec les profils des demi-coupoles ayant le même diamètre que la coupole centrale.

Les deux autres arcs circonscrivent des parois verticales percées de fenêtres et que prolongent vers le bas les écrans d'arcades qui séparent de la nef principale les nefs latérales avec leurs galeries. Ces nefs ont une structure puissante, faite pour recevoir la poussée latérale des coupoles. La combinaison d'une coupole centrale avec deux demi-coupoles, que prolongent à leur tour des absides, ne sert pas seulement à l'équilibre statique; elle accuse en même temps l'axe ouest-est du sanctuaire, conformément à la liturgie chrétienne. De ce fait, l'espace intérieur est à la fois concentré par la sphère du dôme et développé dans le sens de l'extension axiale des voûtes, ce qui le rend incertain et comme fluctuant, d'autant plus que les diverses coupoles paraissent naître les unes des autres, sans que le regard puisse mesurer leurs contours et leurs étendues.

Pour les architectes ottomans, la cathédrale justinienne était un modèle qu'ils ne pouvaient plus guère ignorer mais qui les incitait à une double recherche : celle d'une méthode de contruction à son échelle et celle de l'adaptation de l'espace à l'esprit et aux exigences liturgiques de l'Islam. Cette double recherche, on peut la suivre entièrement dans l'œuvre de Sinan, le grand architecte turc, né aux environs de l'an 1490 et mort en 1588.

« *Les architectes des pays chrétiens*, — écrit Sinan dans ses mémoires — *pouvaient s'estimer supérieurs aux musulmans en savoir technique, puisque ces derniers n'ont pas réussi à créer quelque chose qui puisse se comparer au dôme de Sainte Sophie. Cette confrontation avec une difficulté apparemment insurmontable a blessé au cœur l'auteur de ces lignes. Toutefois, avec l'aide de Dieu et par la faveur du souverain, j'ai réussi à cons-*

truire, pour la mosquée du sultan Selim, un dôme plus large de quatre coudes et plus haut de six que celui de Sainte-Sophie. » Ces mots sembleraient indiquer que Sinan était surtout préoccupé par l'aspect quantitatif d'une construction comme celle du dôme de Sainte Sophie. Mais, mis à part le fait qu'à une échelle aussi colossale et compte tenu des procédés surtout manuels de l'époque, la grandeur physique devient expression de la qualité intrinsèque d'une construction, il ne faut pas se leurrer : l'œuvre même de Sinan, l'ensemble de ses réalisations, prouve que la recherche d'un espace mieux adapté à l'esprit de l'Islam le préoccupait autant que celle d'une victoire technique sur les maîtres byzantins.

On compare trop facilement Sinan aux grands architectes de la Renaissance européenne dont il fut à peu près le contemporain; il est loin de leur prométhéisme artistique. S'il s'écarte apparemment de la tradition, c'est pour y revenir graduellement. La grande mosquée du sultan Sélim à Edirne, qu'il désigne lui-même comme son chef-d'œuvre, n'est en somme qu'une version plus aboutie du dôme sur octogone couronnant un édifice cubique. Pour aboutir à cette solution « classique », Sinan passa par plusieurs phases dont la succession chronologique ne correspond pas nécessairement à leur ordre logique, puisqu'un architecte peut avoir une idée sans trouver immédiatement une occasion de la réaliser.

C'est ainsi que les deux premières mosquées de la série, celles de Shehzadeh et de Mihrima à Istanbul, datant respectivement d'avant les années 1548 et 1555, s'éloignent davantage du fameux modèle by-

zantin que la troisième, la mosquée du sultan Sülayman, bâtie entre 1550 et 1561, dont le plan reflète directement celui de Sainte-Sophie, comme si le maître avait voulu épuiser ce thème avant de s'engager définitivement dans une autre voie.

La mosquée du sultan Sülayman, située sur une des collines qui dominent la Corne d'Or, atteint presque les dimensions de la cathédrale Sainte-Sophie. Comme celle-ci, elle est recouverte d'une grande coupole centrale à laquelle deux demi-coupoles de même diamètre servent de contreforts. Ces demi-coupoles sont à leur tour prolongées par des absides. La poussée latérale des coupoles est également compensée par deux nefs mineures, qui sont ici largement ouvertes sur l'espace central, et inondées de lumière, de sorte qu'on aperçoit de partout la base carrée de l'édifice. C'est là un trait qui distingue l'intérieur de cette mosquée de son modèle byzantin : dans la cathédrale justinienne, les nefs latérales se cachent derrière un écran d'arcades; elles sont plongées dans l'ombre, et l'on ne saisit guère les limites extérieures de l'édifice. L'espace byzantin reste indéfini, tandis que l'art turco-musulman aime la définition cristalline des formes. Pour cette même raison, Sinan a précisé et accentué toutes les articulations de l'espace architectural telles que les piliers et les arcs qui supportent les voûtes. Enfin il a utilisé des absides rayonnantes pour ramener le contour des deux grandes demi-coupoles à la forme rectangulaire du plan de l'édifice. C'est dans ce détail, dans une savante combinaison de surfaces concaves et rectilignes, que se manifeste le génie particulier de Sinan.

Revenons maintenant, à la première des mosquées mentionnées, celle de Shehzadeh, dont le dôme

contre-buté par quatre demi-coupoles représente un premier essai de transformer le système constructif de Sainte-Sophie dans le sens d'une symétrie concentrique. Pour ramener le contour des demi-coupoles au rectangle de base, Sinan fait également usage d'absides radiales, et il complète le calice des voûtes par quatre petites coupoles sises dans les angles du carré. Ce système a l'avantage — ou le désavantage, selon les points de vue —, de dégager les quatre piliers principaux, supports du dôme, des murs extérieurs, disposition qui permet de laisser entrer la lumière de tous les côtés. Mais Sinan ne semble pas tirer partie de cette possibilité; ce qu'il cherche, c'est un espace intérieur parfaitement uni.

C'est ainsi qu'il bâtit, comme seconde approche de son idéal, la mosquée de la princesse Mihrima, mosquée dont la structure statique est des plus savantes, alors que l'espace intérieur est d'une limpidité cristalline. Cette fois-ci, Sinan fait abstraction des demi-coupoles et absides et laisse paraître extérieurement, remplis d'un écran de fenêtres, les quatre grands arcs qui supportent le dôme. La poussée latérale de celui-ci se porte entièrement sur les pendentifs, que contre-butent quatre piliers en forme de tourelles. L'intérieur de la mosquée est dégagé de tout ouvrage de renforcement; il est comme entouré d'un seul vaisseau à la fois léger et diaphane. Par des moyens très différents, Sinan a réalisé l'idéal des architectes des cathédrales gothiques : un espace délimité par des parois lumineuses.

L'aspect extérieur des mosquées à coupole centrale a évolué dans le même sens que leur ordre intérieur, c'est-à-dire vers une articulation plus claire et plus géométrique des formes. Alors que la cathédrale

Sainte-Sophie se présente extérieurement comme une montagne, où les voûtes et les contreforts s'accumulent, la mosquée de Shehzadeh montre déjà une hiérarchie nettement dessinée de coupoles et demi-coupoles. De plus en plus, le dôme central émergera de son entourage.

Remarquons que les mosquées ottomanes, fidèles à la tradition, sont généralement précédées d'une cour entourée de portiques que recouvrent des séries de petites coupoles. Les mosquées « royales », enfin, sont entourées d'annexes plus ou moins étendues : des écoles, des hôpitaux et des asiles, tout le complexe étant désigné par l'expression « *kulliyât* » qui signifie « totalité » ou « université ».

La mosquée relativement petite de Sokollu Pacha, que Sinan bâtit dans les années 1570/1571 doit être perçue à partir de sa grande cour dont le centre est marqué par une fontaine couverte, et qui mène aux bâtiments d'une *medersa* attenant à la mosquée. Celle-ci est à base rectangulaire : un des côtés les plus longs regarde la cour, l'autre correspond à la *qibla*. Le dôme repose sur six arcs dont les points de support forment un hexagone inscrit dans le rectangle de l'édifice. Deux de ces arcs se dessinent sur le mur de l'entrée et sur celui de la *qibla*. Les quatre autres s'ouvrent sur des demi-coupoles dont les bases rejoignent, par les frises en *muqarnas*, les angles des murs droits. Dans ce plan, qui se réfère à d'anciens modèles anatoliens, tous les supports sont engagés dans les quatre murs de l'édifice ou se rattachent à eux par le truchement des *muqarnas*, des stalactites, soudaine cristallisation du mouvement rotatoire des voûtes. L'oratoire est comme taillé dans de la glace ou du cristal de roche. Le mur de la *qibla* cependant ou,

plus exactement, cette partie du mur que délimite un des six arcs et qui entoure le *mihrâb*, est revêtu de faïences aux joyeuses couleurs : des motifs floraux, où prédominent le bleu azur, le blanc laiteux et le rouge grenade, alternant avec des rosaces de lettres entrelacées et des panneaux d'inscriptions en majestueux *thulûth*. Le « souvenir » de Dieu apaise l'âme à l'instar de la neige qui recouvre toutes les blessures et impuretés de la terre; en même temps, il est joie et printemps.

Lorsque Sinan termina la mosquée de Sokollu, celle du sultan Selim était déjà commencée, car elle fut construite entre 1569 et 1575. Pour supporter son immense dôme, il choisit l'octogone, qui s'inscrit tout naturellement dans le carré et se rapproche suffisamment du cercle pour que la jonction entre lui et la base du dôme puisse être assurée par un léger relief de *muqarnas*. Sinan appuya donc la très grande coupole — elle mesure 96 pieds de large — sur huit arcs en ogive, dont les huit piliers de support sont reliés aux murs extérieurs. Quatre demi-coupoles, beaucoup moins amples que le dôme, s'insinuent dans les quatre angles de l'édifice; elles jouent un rôle analogue à celui des trompes d'angle dans les édifices à coupoles plus primitifs. L'alternance des parois droites et concaves, qui résulte de ce plan, est partiellement compensée par le fait que le *mihrâb* s'abrite dans une abside, tandis que les murs d'angle, que surplombent les demi-coupoles, affirment la base pratiquement carrée de l'édifice; nous disons « pratiquement », parce qu'il y a une légère différence entre la longueur et la largeur de l'édifice, différence qui tient compte de la répartition des galeries et de l'éclairage.

Partout où il y a passage entre une surface plane et une surface concave, Sinan emploit les *muqarnas*. Cet élément et la précision avec laquelle chaque profil est tracé, font que rien, dans cette architecture, n'est laissé dans l'incertain. Cependant, elle ne rappelle pas cette obsession du « fini », qui caractérise les styles classiques et classicistes de l'Europe post-médiévale. La perfection adamantine de la mosquée du sultan Selim a quelque chose d'intemporel; elle évoque une vision des choses dans la simultanéité pure; le temps s'est arrêté; la sphère est devenue cube; l'instant est devenu espace. C'est là le thème fondamental de l'architecture islamique.

L'extérieur de la mosquée du sultan Selim correspond à son intérieur, ce qui prouve indirectement la qualité de sa structure : entre la sphère céleste du dôme et l'immobilité terrestre de la base carrée, il y a rotation de plus en plus ample et lente des facettes alternativement planes et convexes.

Les éléments de l'architecture byzantine sont toujours là, mais intégrés dans un nouvel ordre. La création unique et inoubliable de l'architecture ottomane, cependant, c'est la combinaison de l'édifice à coupole centrale avec les minarets en forme d'aiguille par sa plénitude indifférenciée, la coupole exprime la paix et la soumission *(islâm)*, tandis que le mouvement vertical des minarets, qui s'élancent audacieusement des angles de la base vers le ciel, est tout vigilance, témoignage actif *(shahâda)* de l'Unité divine.

Le style particulier des mosquées persanes s'explique en grande partie par un héritage architectural fort ancien et solidaire d'une certaine technique de construction, qui n'utilise que la brique et qui, par conséquent, remplace les toits en poutres par des voûtes et des coupoles. Dans l'ordre monumental, c'est la brique cuite, nue ou émaillée de couleur, qui est employée et, quand nous pensons à l'art persan, c'est cette technique avec tous ses raffinements que nous avons à l'esprit. Or, cette technique émerge d'une autre, à la fois plus ancienne et plus éphémère, que l'on peut appeler un art populaire, bien qu'elle implique un grand savoir statique : nous voulons parler de l'art de construire en briques crues, séchées au soleil et jointes avec de l'argile. Les maîtres de cet art sont capables d'ériger des voûtes et des coupoles sans avoir recours à des supports provisoires en bois, en façonnant les calottes sur de simples gabarits en roseaux — d'où les voûtes persanes à nervures extérieures — et en s'aidant, pour soutenir l'œuvre en cours, de la tension inhérente aux surfaces courbes. D'aspect fragile, cette architecture d'argile ou de boue est étonnamment résistante, tant qu'on l'entretient, et fort belle par ses formes en quelque sorte modelée à la main. Chez les peuples qui la pratiquent — on la trouve en Iran, en Afghanistan, en Irak et en Haute-Égypte —, elle développe tout naturellement une grande sensibilité plastique qui s'apparente à celle du potier et que nous croyons retrouver dans l'architecture monumentale persane, où la finesse du modelé se combine à la précision géométrique.

Parmi les formes caractéristiques de l'architecture persane, on relève celle de l'*iwân*, haute voûte à berceau, généralement fermée d'un côté et ouverte de l'autre. La plus grande de ce genre recouvre la salle du trône à Ctésiphon, ancienne résidence des rois sassanides. Elle est construite en briques cuites mais son profil, dont la courbe s'élance du sol, est parfaitement conforme à l'architecture en briques crues, car il est inversement analogue à la fameuse « courbe en chaînette », parabole décrite par une chaîne suspendue sans tension à deux points fixes : elle indique le profil de voûte à résistance optima. L'art persan de l'Islam a conservé cette forme de voûte, mais il l'a corrigée du point de vue esthétique en l'assimilant à l'arc en carène.

L'*iwân* peut avoir diverses fonctions et par conséquent assumer les formes d'une voûte, d'un portail ou d'une niche. Ce sont là les formes fondamentales de l'architecture persane, auxquelles il convient d'ajouter la coupole ou le dôme, qui joue un rôle de synthèse.

Le type classique de la mosquée persane, c'est en somme un haut portail donnant accès à une cour, qu'entourent des galeries couvertes de voûtes; en face du portail et dans l'axe du *mihrâb* s'ouvre un grand *iwân* qui communique avec une salle abritant le *mihrâb* et couronnée d'un dôme. Souvent, des *iwân* plus petits s'ouvrent au milieu des côtés latéraux de la cour.

Si l'on ne considère que le plan de cet ensemble, on y retrouve sans peine les éléments de la mosquée traditionnelle à péristyle avec un accent particulier sur l'axe du *mihrâb*. C'est dans le sens de l'élévation que les formes changent d'aspect et de qualité, les toits

horizontaux étant remplacés par des voûtes et par des coupoles. C'est ainsi que le passage successif de la « haute porte » à la cour largement ouverte sur le ciel, puis à la voûte profonde de l'*iwân* et, finalement, à l'intérieur parfaitement recueilli du dôme, comporte toute une série de contrastes ainsi qu'un acheminement vers des formes d'espace de plus en plus intériorisées.

La porte, la niche et le dôme, formes toujours chargées d'une certaine qualité sacrée, assument un rôle dominant. Le portail de la mosquée est d'ailleurs souvent flanqué de deux minarets semblables à de hautes colonnes, ce qui rappelle le symbolisme primordial de la porte du ciel située entre deux manifestations opposées et complémentaires du seul et même axe du monde. Le portail du Temple de Jérusalem avec ses deux colonnes nommées Yakin et Boaz exprime la même idée. Dans le contexte islamique, ceci ne peut être qu'une réminiscence qui a néanmoins son analogie dans le discours car l'expression perse et turque pour « haute porte » est synonyme de majesté et d'autorité. On parle également de la « porte de la Miséricorde divine », et le titre de « porte » est donné aux personnages qui, dans l'ordre traditionnel, jouent le rôle d'intercesseurs ou d'intermédiaires, selon cette parole bien connue du Prophète : « Je suis la cité de la connaissance et 'Ali en est la porte ».

Pour les chiites, dont le séparatisme se réclame de l'autorité spirituelle et temporelle que le Prophète aurait transmise à 'Ali et à ses descendants, cette parole revêt une importance toute particulière. Alors que la théologie musulmane n'insiste généralement pas sur le principe de médiation, de crainte que le culte de l'homme divin ne voile l'unicité et la toute-

puissance de Dieu, le chiisme fait exception à cette règle et, sous ce rapport, il se rapproche quelque peu du christianisme.

Il n'est pas étonnant qu'une des œuvres majeures de l'époque safavide — caractérisée par la victoire du chiisme en Iran — se présente comme une variation sur le thème de la porte : nous voulons parler de la Mosquée du Shah *(Masjid-i-Shah)* à Ispahan.

Elle fut bâtie en 1628-29 sous Shah 'Abbâs Ier et son plan doit être attribué à Baha' ud-Dîn al-Amilî, qui était Sheikh-ul-Islâm d'Ispahan, c'est-à-dire la plus haute autorité religieuse, ainsi que ministre des *waqfs* ou fondations pieuses, et qui unissait en lui les éléments les plus élevés de la culture safavide : mathématicien et architecte, il est célèbre pour son barrage sur le fleuve Zayandeh Rud, qui rendit possible l'irrigation de toute la région, et encore plus célèbre pour ses poésies mystiques que l'on chante encore aujourd'hui dans les « tavernes » d'Ispahan.

La mosquée du Shah fait partie de la grande œuvre urbaniste d'Abbâs Ier, œuvre dont le centre est le *maïdân*, l'arène de polo, grande place rectangulaire entourée d'une galerie à niches d'*iwân* et communiquant par sa porte septentrionale, avec le grand bazar, l'artère commerciale de la ville. La mosquée du Shah fait face à cette porte, à l'autre extrémité du *maïdân*. Par son côté ouest, celui-ci touche l'aire de la résidence royale qui empiète sur lui sous la forme d'un porche, le Ali-Qâpû (« Haut Portail »), portant un belvédère, pavillon aux légères colonnes en bois. En face de lui, sur le côté est du *maïdân*, s'élève la mosquée du Sheikh Lutf-Allâh avec son dôme en faïences jaunes d'or et vertes.

Le portail de la mosquée du Shah s'insère dans

l'enceinte du *maïdân*, laquelle s'infléchit en cet endroit et forme une sorte d'exèdre, comme pour amplifier l'accueil émanant du portail, dont l'ouverture plonge dans l'ombre décantée par une haute niche à *muqarnas*. Deux minarets veillent sur l'entrée.

Lorsqu'on a franchi le seuil et parcouru l'*atrium* qui prolonge le portail, on a soudainement et insensiblement changé de direction : le *maïdân* étant disposé selon la direction des points cardinaux tandis que La Mecque se situe au sud-ouest d'Ispahan, l'axe de la mosquée, la *qibla* et celle du portail divergent d'environ 45 degrés. Ce changement de direction, imposé par les circonstances, l'architecte a su le mettre en valeur : il en fait l'expression du passage du monde extérieur au monde intérieur, d'une soudaine réorientation de l'âme. On aperçoit de l'*atrium* le grand *iwân* qui, au-delà de la cour, s'ouvre sur la salle du *mihrâb* qui a lui-même la forme d'une très grande niche de prière. Il en est certainement la préfiguration mais il représente également, et de la manière la plus majestueuse, le thème de la porte triomphale. Sa voûte, gonflée comme une grande voile que retiennent les nervures convergentes, se découpe dans un cadre très large flanqué de minarets et formant écran devant la grande coupole turquoise, la dissimulant à mesure que l'on s'en approche, comme une chose trop sacrée pour être abordée directement. En un certain sens, le *mihrâb* est une porte sur l'invisible et l'*iwân* qui le précède en est la face, tandis que le portail de la mosquée résume le sanctuaire entier, puisque la fonction de ce dernier est précisément celle d'une porte sur l'Au-delà.

La cour rectangulaire de la mosquée du Shah est entourée d'arcades à deux niveaux en forme d'*iwân*.

Au milieu de chaque côté de la cour s'ouvre un grand *iwân* : deux dans l'axe de la *qibla*, correspondant respectivement à l'entrée et à la salle du *mihrâb*, et deux dans l'axe transversal, donnant accès à des oratoires mineurs. Toutes ces niches, petites et grandes, répètent l'arc en carène inscrit avec une subtile précision dans un cadre rectangulaire. La sobriété extrême de ces formes est compensée par la chatoyante floraison de la céramique qui recouvre toutes les surfaces visibles du bâtiment. Dans l'ensemble, cela n'est plus de la mosaïque de pièces de faïence coupées à la main, technique qui donnait son éclat aux monuments timourides; il s'agit de plaques de céramique peinte, laquelle permet une grande profusion d'ornements mais refoule les contrastes en faveur d'une teinte d'ensemble : celle-ci joue entre le bleu, le vert et le jaune d'or.

La grande coupole qui recouvre la salle du *mihrâb* s'élève au-dessus d'un tambour rond supporté par un polygone à faces multiples sur base carrée. La rotondité de la coupole est rendue tangible par les joyeuses volutes des arabesques qui l'ornent, en contraste avec les inscriptions hiératiques — en *thulûth* et en *kûfi* — figurant autour du tambour. Celui-ci n'apparaît pas à l'intérieur, la coupole étant construite avec une double calotte, de sorte que la voûte intérieure n'atteint pas toute la hauteur du dôme. Cette volute intérieure repose sur huit arcs en carène, qu'elle épouse par un simple jeu de facettes sphériques. Dans cette salle du *mihrâb*, comme dans les deux « oratoires d'hiver » qui en forment les ailes et qui sont recouverts de coupoles sur piliers, l'art persan de la voûte à facettes atteint son expression la plus simple et la plus élégante.

L'ensemble de l'édifice, aux contours unis, comporte non seulement les divers oratoires — la salle du dôme, les deux oratoires d'hiver et ceux qui correspondent aux *iwâns* mineurs —, mais également deux collèges avec leurs propres cours. Toutes ces différentes parties du complexe communiquent les unes avec les autres par des baies grand ouvertes; d'un espace couvert et recueilli sur lui-même, on passe directement à un espace ouvert sur le ciel. Nulle part on n'est enfermé, et partout on est entouré d'un ordre architectural parfait.

Le Taj Mahal

Chef-d'œuvre de l'art moghol, le Taj Mahal se situe apparemment, par sa motivation, en dehors de l'art de l'Islam ou du moins à son extrême limite, car il s'agit d'un mausolée abritant le tombeau d'une femme glorifiée, non pour sa sainteté ou sa parenté avec le Prophète, mais simplement parce qu'elle fut l'objet d'un grand amour de la part de son époux, l'empereur Shah Jahân. Or il y a là plusieurs coïncidences qui font de cette œuvre tout autre chose qu'un cas irrégulier et, somme toute, extravagant de l'art musulman. Il fallait que l'amour de la femme ou de la féminité comme telle, en ce qu'elle a de plus profond, se manifestât quelque part dans l'art de l'Islam. Comme elle ne pouvait se manifester par l'image — seule une image sacrée saurait incarner la qualité dont il s'agit —, elle s'est exprimée à travers l'architecture, dans une œuvre qui ne pouvait être réalisée qu'en milieu indien, et dont la pureté et la grâce véhiculent

incontestablement un aspect de féminité au sens le plus élevé du terme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'ensemble de ce mausolée, et plus particulièrement son dôme, rappellent le motif typiquement hindou du bouton de lotus émergeant des eaux : motif ou symbole qui se rattache à l'idée de la féminité ou réceptivité primordiale.

Une autre coïncidence pour ainsi dire providentielle réside dans le fait que le type même d'un mausolée se rapproche, non pas sous l'effet de quelque influence mais par sa logique interne, du thème fondamental de l'architecture hindoue, thème qui est celui de la montagne sacrée abritant la caverne où se cache l'étincelle de la lumière divine. Un mausolée abrite également une crypte et celle-ci contient un « germe d'éternité ». Il n'y a pas de confusion possible entre un mausolée musulman et un temple hindou mais le parallèle que nous venons de relever non seulement évoque une certaine dimension spirituelle mais rend également possible la transposition, de l'art hindou à l'art islamique, d'une certaine technique de construction, dont nous parlerons plus loin.

Situons d'abord le mausolée dans l'histoire. Mumtaz Mahal, épouse bien aimée de Shah Jahân, mourut en l'an 1630 et son mausolée fut édifié de 1632 à 1654. L'empereur choisit un site sur la rive du fleuve Yamûna, avec l'intention de bâtir son propre mausolée sur l'autre rive et de relier les deux tombeaux par un pont, image d'un lien qui transcende le « courant du temps ». En contraste avec le Taj Mahal, revêtu de marbre blanc, le mausolée de l'époux devait être de marbre noir. Le destin voulut que le second ne fût jamais construit et que l'empereur trouvât son dernier repos à côté de son épouse.

On connaît les noms de plusieurs architectes qui ont travaillé pour Shah Jahân, dont celui d'un *mulla murshid* de Chiraz, mais on n'a jamais pu savoir qui a tracé les plans du Taj Mahal. L'empereur était lui-même passionné d'architecture et dessinait à l'occasion les plans de ses propres constructions; il a en tout cas le mérite d'avoir choisi le meilleur projet.

Celui-ci connaît une série de précédents, dont le mausolée de Humâyun, second empereur moghol, qui avait dû s'exiler en Iran et qui en était revenu en amenant avec lui de nombreux artistes persans. Il n'est donc pas tellement étonnant que le Taj Mahal dérive de modèles persans, tout en se rapprochant de l'héritage hindou : synthèse sans égal.

La technique de construction, massive, doit sans doute beaucoup aux pratiques hindoues. Il est évident que l'extérieur du Taj Mahal ne résulte pas de l'organisation de ses espaces intérieurs mais est en quelque sorte façonné en sculpture. A cela correspond notamment la forme polygonale de l'édifice, dont le plan est un carré aux angles tronqués, sorte d'octogone irrégulier, si bien que chacun des quatre côtés plus larges de l'édifice se présente comme une façade et invite en même temps, par ses angles fuyants, à faire le tour de l'ensemble. Ce n'est pas le moindre de tous les contrastes que cette architecture comporte, et dont elle est la prodigieuse synthèse.

Le premier de ces contrastes oppose la partie polygonale de l'édifice, avec ses arêtes accusées par des colonnes-tourelles aux extrémités graciles, à la grande coupole pénétrée de puissance expansive.

Cette coupole a la forme d'un bulbe ou plus exactement d'un bouton de fleur dont la silhouette dépasse et parachève le mouvement ascendant des

iwân ou niches réparties sur les huit faces de l'édifice. Pour qu'elle soit bien visible au-dessus des portes triomphales, la coupole est supportée par un haut tambour, dont l'aspect massif est compensé par la forme légère et aérienne de quatre petites coupoles satellites. Ce sont plus exactement des pavillons à coupoles inspirés — et non copiés — de modèles hindous.

Mais le contraste le plus fort et le plus riche qui anime cette architecture, est celui qui oppose la rotondité plastique de la coupole aux cavités des *iwân* sur les façades. Ces derniers sont comme de vastes grottes aux ombres profondes et graves, tandis que le dôme concentre sur lui la pleine lumière du jour. Sans ces niches ombragées, la corporéité du dôme serait trop éclatante; par le recul que lui prêtent les formes concaves, il devient insaisissable, distant, incorporel comme un astre.

Dans les niches elles-mêmes, le poids de l'ombre est adouci par le jeu des facettes qui divisent les voûtes selon un dessin subtil et original, semblable à celui d'une surface d'eau que vient de plisser un soudain coup de vent.

Le soir, quand le contraste ombre-lumière s'amenuise, que les formes convexes et concaves se rapprochent les unes des autres et que le marbre blanc ivoire dont le mausolée est revêtu luit de sa propre clarté, le Taj Mahal perd toute sa pesanteur matérielle; il paraît alors être fait de la même substance que la pleine lune.

Des ornements discrets et d'une grande finesse — incrustations en marbre de différentes nuances de couleur, fleurs sculptées en relief, inscription très élégante et fière de versets coraniques sur l'encadre-

ment des portes — ne font que renforcer cette impression d'une substance unique, de nature céleste. Nous reviendrons encore sur cet aspect de l'œuvre et sur son lien avec le symbole traditionnel d'un dôme céleste fait de « perle blanche ».

L'intérieur du mausolée consiste en une salle funéraire centrale, qui abrite les cénotaphes des deux illustres époux, et de quatre salles mineures reliées entre elles et à la salle du milieu par des corridors. Dans l'ensemble, ces espaces évidés dans la masse compacte de l'édifice retracent une figure assez complexe, comparable à des flocons de neige, et qui ne s'explique que par le schéma géométrique sous-jacent à tout le bâtiment. Ce schéma est composé de cinq octogones de même grandeur, groupés en forme de rosace et se touchant les uns les autres. Par son rôle déterminant, il fait penser aux *mandalas* qui constituent les schémas fondamentaux des temples hindous, mais le choix de l'octogone comme figure de base ainsi que son développement en groupe quinquénaire sont parfaitement conformes à la tradition musulmane. L'existence de ce schéma ne se devine pas facilement d'après l'extérieur de l'édifice. Il se manifeste cependant par ses angles tronqués — qui correspondent aux côtés extrêmes des quatre octogones périphériques —, et par la position des quatre coupoles-satellites supportées par huit piliers chacun. Quant à la coupole centrale, elle rappelle le cercle directeur dans lequel s'inscrit l'octogone du milieu.

Jusqu'ici, nous n'avons pas encore mentionné que le Taj Mahal se situe dans un vaste jardin, qui s'étend entre la haute berge du fleuve dominée par le mausolée, et un portail monumental. Nous ne décrirons pas ce portail ni les deux autres édifices qui bordent

le jardin, une mosquée et un palais d'hôtes, mais nous fixerons notre attention sur les pièces d'eau qui dessinent les deux axes cardinaux du jardin : en un certain sens, le Taj Mahal, dont le nom signifie « couronne du lieu », aurait dû s'élever au centre du jardin et au point d'où les cours d'eau rayonnent dans les quatre directions. En le situant — pour des raisons sans doute contraignantes — près du fleuve Yamunâ et au bord extrême du jardin, on a dissocié deux thèmes, qui n'en faisaient sans doute qu'un seul dans l'esprit de l'empereur ou de l'architecte du mausolée. Ce thème résulte d'un célèbre *hadîth* qui est l'une des descriptions que le Prophète a donné du paradis. Il évoque l'image d'un immense dôme fait de perle blanche et supporté par quatre piliers d'angle sur lesquels sont inscrits les quatre lettres du nom divin « Le Clément » (*ar-Rahmân* : R H M N). De chacune de ces lettres jaillit un fleuve de grâce.

Selon d'autres traditions prophétiques, la perle blanche est le symbole de la substance dont a été créé le monde. Celle-ci n'est autre chose que l'Esprit universel ou l'Intellect premier sous son aspect de substance infiniment plastique ou réceptive, et c'est là réellement le prototype suprême de la nature féminine.

Chapitre 8
La cité

L'urbanisme musulman

Le sujet de ce chapitre dépasse, en un certain sens, le domaine de l'art, puisque la cité est le reflet de toute la vie de la communauté, mais cela nous permet précisément de comprendre le rôle des arts dans la vie sociale. D'un autre côté, l'urbanisme est en lui-même un art, qu'il soit l'expression d'une volonté individuelle — celle d'un souverain bâtisseur de villes, notamment — ou celle d'une somme de volontés, le plus souvent anonymes, agissant d'une manière pragmatique mais toujours, et c'est ce qui nous permet de parler d'« urbanisme musulman », dans le cadre de la tradition qui, elle, n'est autre chose qu'une application de la *sunna*, ou coutume du Prophète, aux conditions de lieu et de temps. Plus que l'urbanisme gouvernemental ou royal, c'est l'urba-

nisme collectif qui nous renseignera sur les constantes de l'architecture des villes de l'Islam. Mais nous commencerons par un bref aperçu de l'urbanisme royal dont les échecs et les réussites sont, à cet égard, d'un grand enseignement.

Les deux exemples les plus anciens d'urbanisme royal en Islam, la ville d'Anjar au Liban, bâtie au début du VIIIe siècle par quelque prince ommayade, et le premier Bagdad, construit dans la deuxième moitié de ce même siècle par le calife abbasside Al-Mansûr, représentent deux types de ville entièrement différents pour ne pas dire opposés : Anjar, c'est la ville rectangulaire entourée d'une enceinte fortifiée avec quatre portes correspondant aux quatre points cardinaux et donnant accès à deux rues principales qui se croisent au centre de la ville, selon le schéma bien connu des villes romaines avec leurs deux axes, le *cardo* et le *decumanus*, dont découle tout le plan urbain par simple quadrillage. Dans les ruines de cette ville — elle n'a pas vécu longtemps — on reconnaît près de la croisée des rues principales les fondements d'une mosquée et, à côté d'elle, un peu en retrait, ceux du *dâr al-imâra*, palais du gouverneur. Les deux grandes rues étaient bordées de colonnades, ce qui accuse le caractère gréco-romain de l'ensemble, mais derrière ces colonnades s'alignaient des boutiques, dont subsistent les soubassements de pierre, annonçant déjà les rues-marchés *(souk* ou *bazar)* des futures villes musulmanes.

Quant au premier Bagdad, qui a complètement disparu mais dont on possède des descriptions suffisamment exactes, il représentait une ville parfaitement circulaire, entourée d'une double muraille, et dont les quartiers civils étaient disposés en forme

d'anneau, avec des rues en éventail. Au milieu de cet anneau et au centre d'un espace vert se dressaient le palais du calife et la grande mosquée. Quatre portes fortifiées, donnant accès à quatre artères principales, s'ouvraient dans les directions sud-est, sud-ouest, nord-est et nord-ouest.

La cité carrée et la cité-roue reflètent non seulement des formes de vie différentes, elles se rattachent implicitement à deux conceptions distinctes de l'univers, car l'on ne fait pas d'urbanisme sans toucher à la cosmologie : la ville est toujours une image de la totalité; sa forme indique la manière dont l'homme s'intègre dans l'univers. La cité carrée, disposée selon les axes cardinaux, est à la fois une expression de la vie sédentaire et une image statique de l'univers, tandis que la cité-roue, qui relève d'une conception dynamique du monde, est comme un reflet du nomadisme dans la vie urbaine sédentaire par essence. Des villes circulaires ont d'ailleurs existé chez les Mèdes et chez les Parthes, peuples iraniens passés du nomadisme au sédentarisme, le modèle de ces villes étant de toute évidence le campement nomade avec son cercle de tentes, celle du chef en occupant le centre.

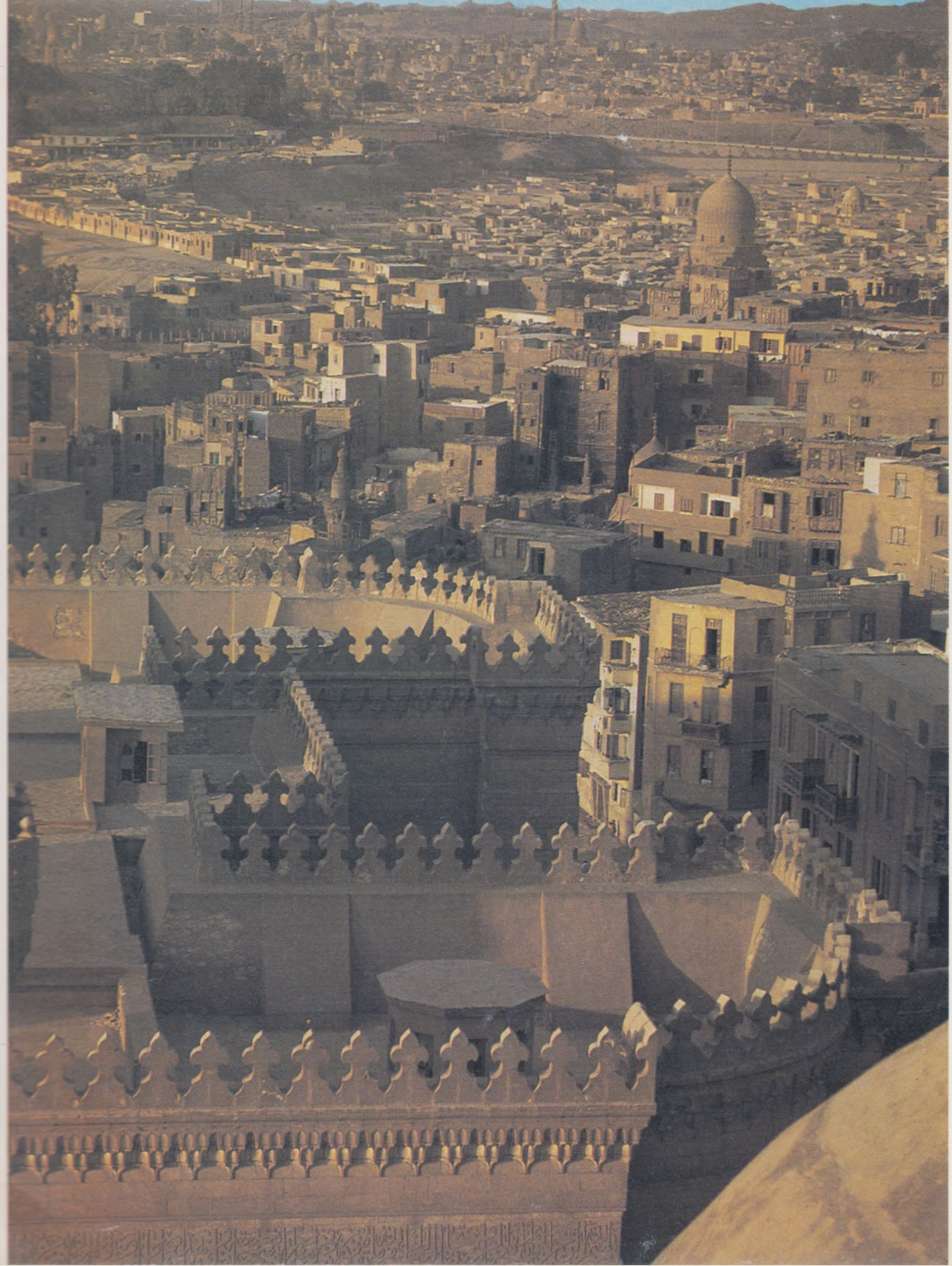
Aucun de ces deux types de ville ne fut spontanément accepté par la communauté des musulmans. A la longue, le plan de la cité romaine, qui reste sous-jacent à bien des villes musulmanes du Proche-Orient, a toujours été altéré car le quadrillage des rues ne fut conservé qu'en partie, pour les quartiers commerciaux notamment; alors que les habitations se groupaient tout autrement, en se détournant en quelque sorte des voies de circulation, selon une loi que nous expliquerons plus loin. Quant à la ville circulaire d'Al-Mansûr, elle dut être abandonnée par

suite des tensions que sa forme par trop centralisée et totalitaire engendra : des frictions entre la population citadine et la garde turque obligèrent les califes abbassides à quitter Bagdad et à fonder Samarra, ville royale indépendante de l'agglomération civile et commerciale. Par la suite, la séparation des deux genres de villes devint presque la règle dans le monde de l'Islam : quand un souverain prenait possession d'une capitale, il établissait sa résidence en dehors de ses murs, de manière à garder sa liberté d'action et à interférer le moins possible dans la vie collective de la ville. C'est ainsi que les Omayyades d'Espagne ont fondé la ville royale Madinat az-Zahra en dehors de Cordoue; les Mérinides, devenus maîtres du Maroc au milieu du XIIIe siècle, ont bâti la ville royale de Fâs al-Jadîd (le nouveau Fès) à côté de l'ancienne capitale, et l'empereur moghol Akbar fit construire Fatehpur Sikri à quelque distance d'Agra; pour ne mentionner que des exemples encore évidents aujourd'hui, car dans la plupart des cas les cités royales devinrent le noyau d'une nouvelle ville commerciale.

En elle-même, la ville royale se présente comme une extension du palais du souverain; elle comporte des demeures, des jardins, des quartiers militaires et même des ateliers d'art et des marchés, le tout disposé selon des plans tracés par les architectes de la cour. Tandis que la ville commerciale — qui peut être en même temps ville universitaire et posséder un château royal sans être la résidence permanente du souverain — se développe d'une manière en quelque sorte pragmatique.

La forme de base du palais n'est autre que celle de la maison, c'est-à-dire, en pays arabe et persan,

Urbanisme et cosmologie : ensemble d'alvéoles, la ville reste l'image de la totalité.
Vue partielle du Caire.

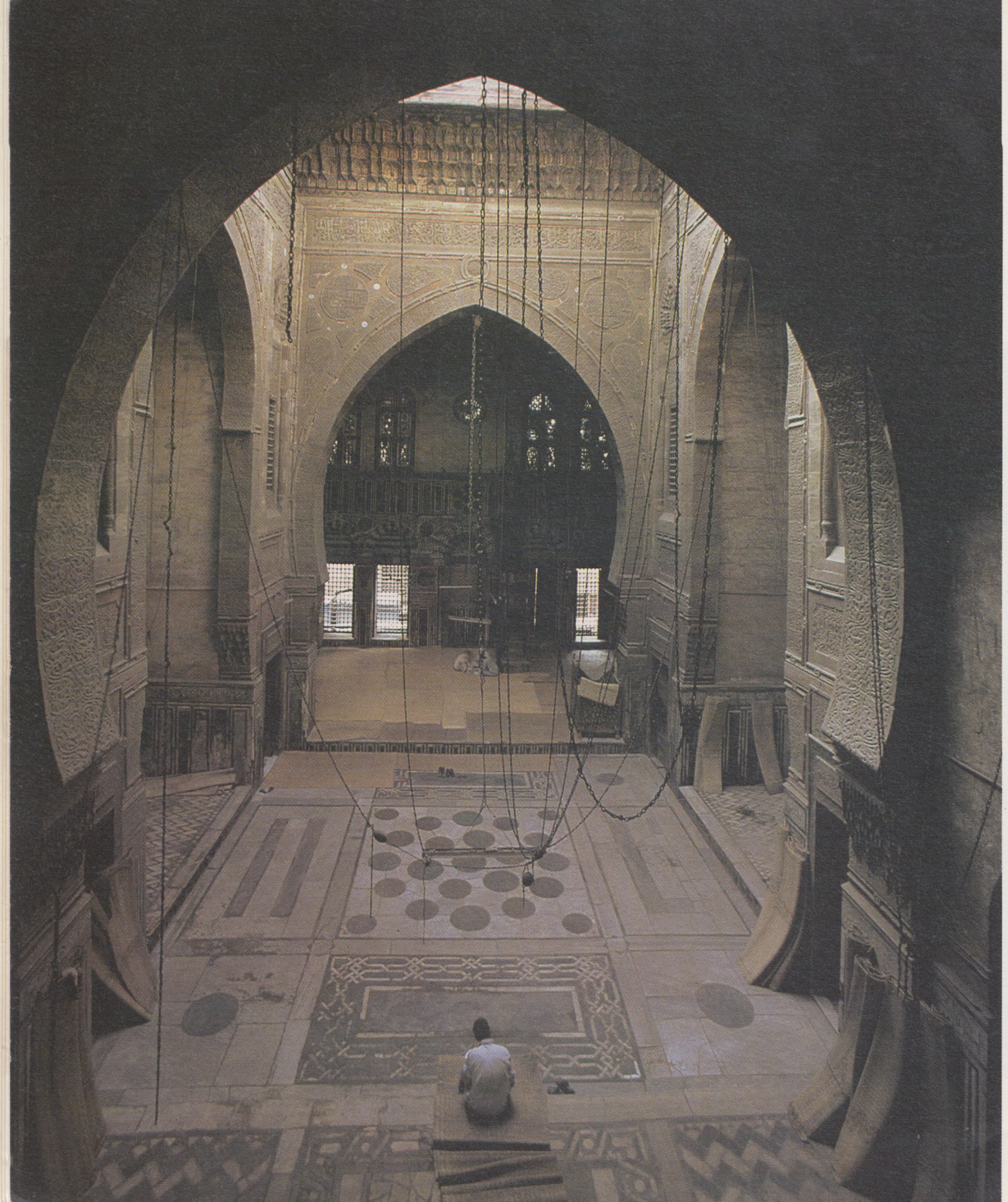


1. Vue partielle de Ṣanaa.
2. Vue aérienne partielle de Kashan, en Iran.

1

2

Ghardaïa, ville du M'Zab, dans le sud algérien.



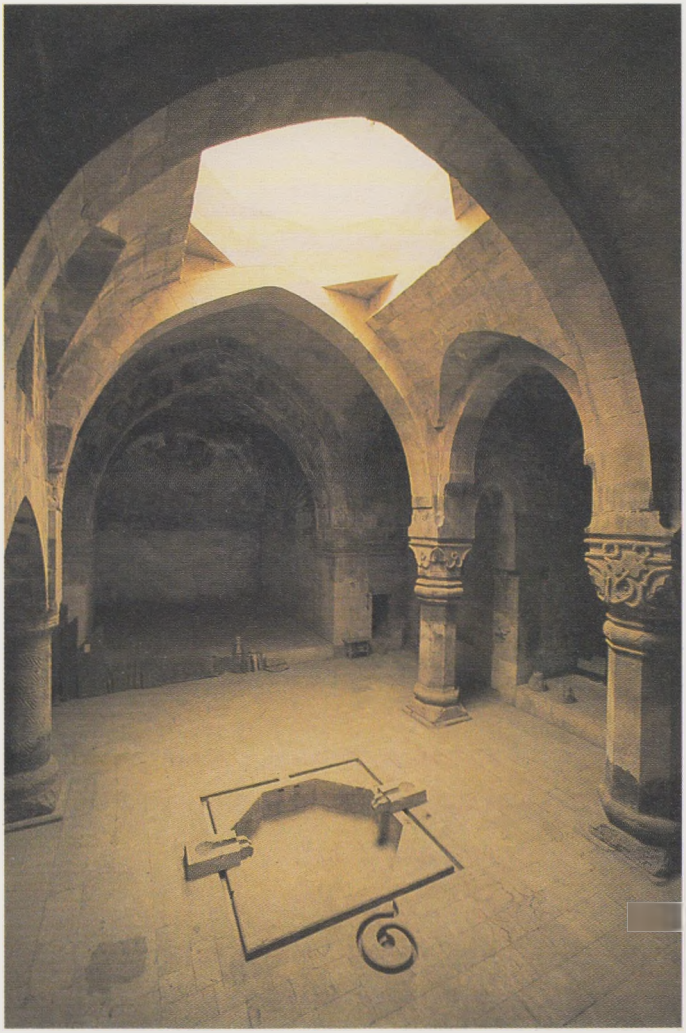
Expression la plus directe, dans la cité, de l'esprit communautaire de l'Islam : les institutions et les fondations.
1. Intérieur de la *medersa* du sultan Ghauri, au Caire. Époque mamelouke.
2. Cour du caravansérail du sultan Ghauri.

2

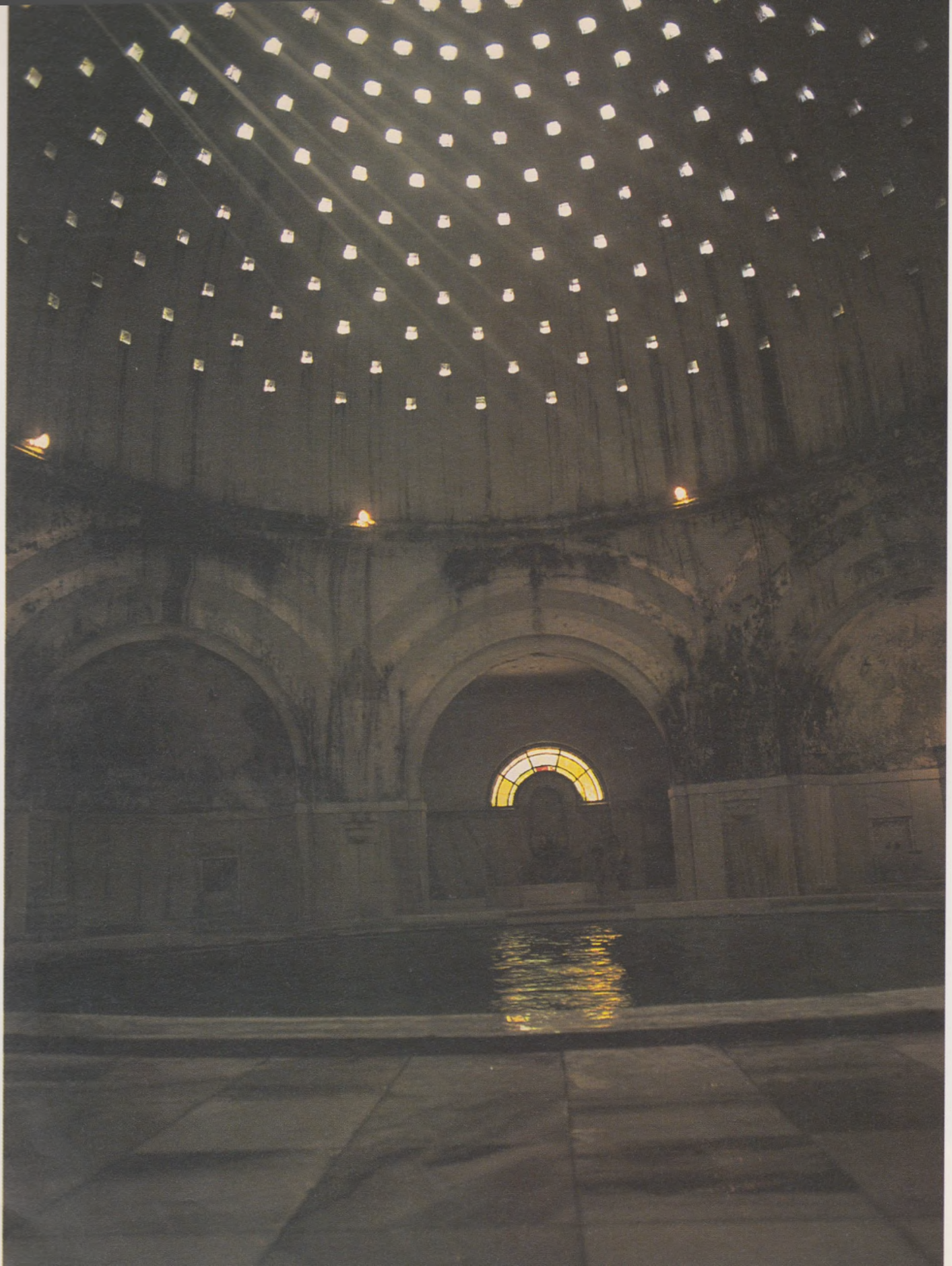
Expression la plus directe, dans la cité, de l'esprit communautaire de l'Islam : les institutions et les fondations.
1. Intérieur de la *medersa* du sultan Ghauri, au Caire. Époque mamelouke.
2. Cour du caravansérail du sultan Ghauri.

2

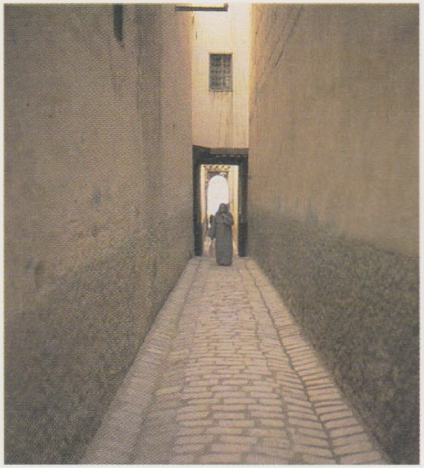
1. Intérieur de la mosquée-hôpital de Divrigé, en Turquie. Epoque seldjoukide.
2. *Hammam* du palais Tchelik, à Brousse, en Turquie.



1

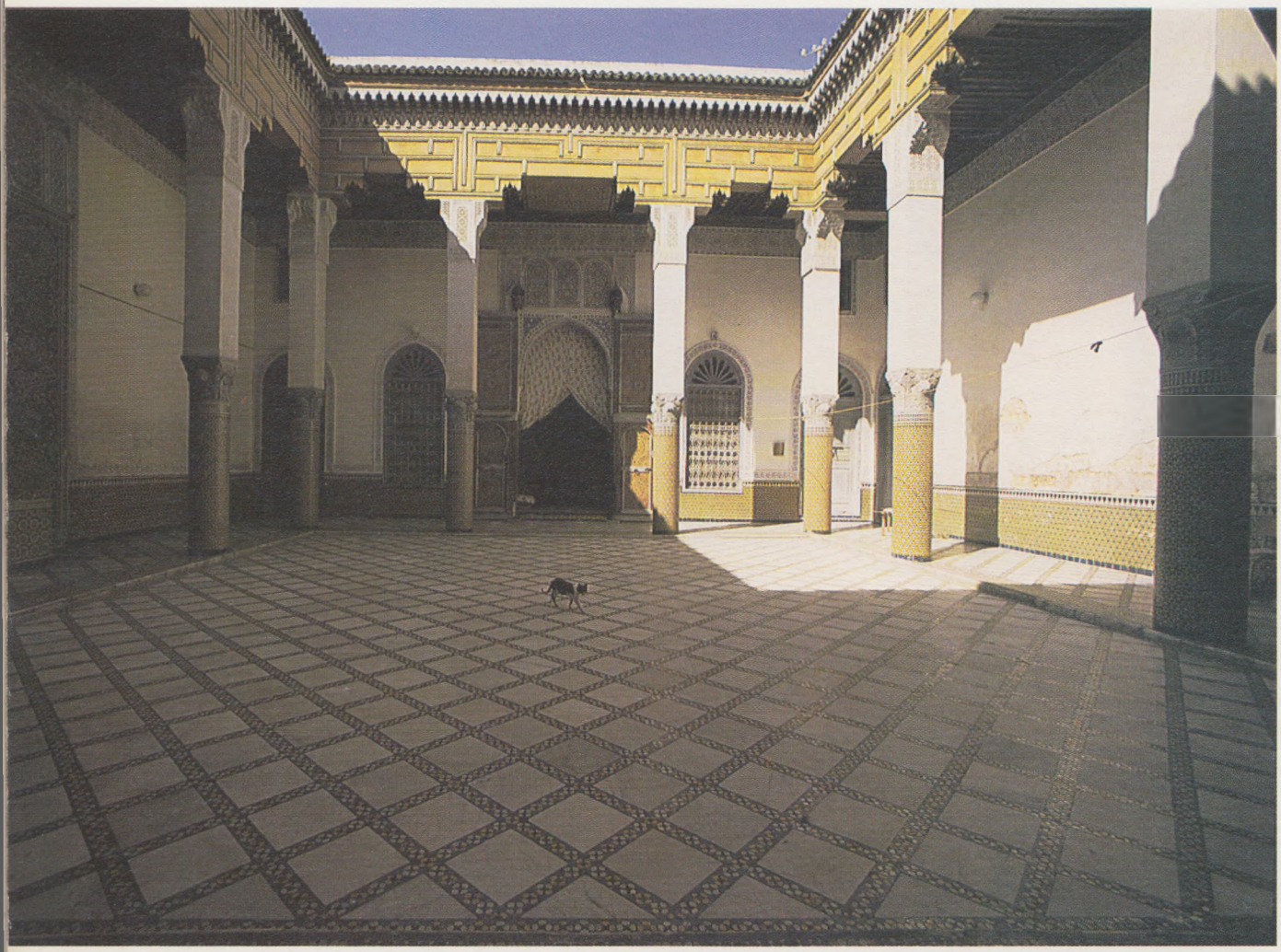


La forme originelle
du palais n'est autre que celle
de la maison construite
autour d'une cour :
patio du palais du Dey en Alger.
(Photographie B. Hadjih.)



Vues de l'extérieur,
les maisons se confondent
dans la masse bâtie :
ruelle dans la médina de Fès.

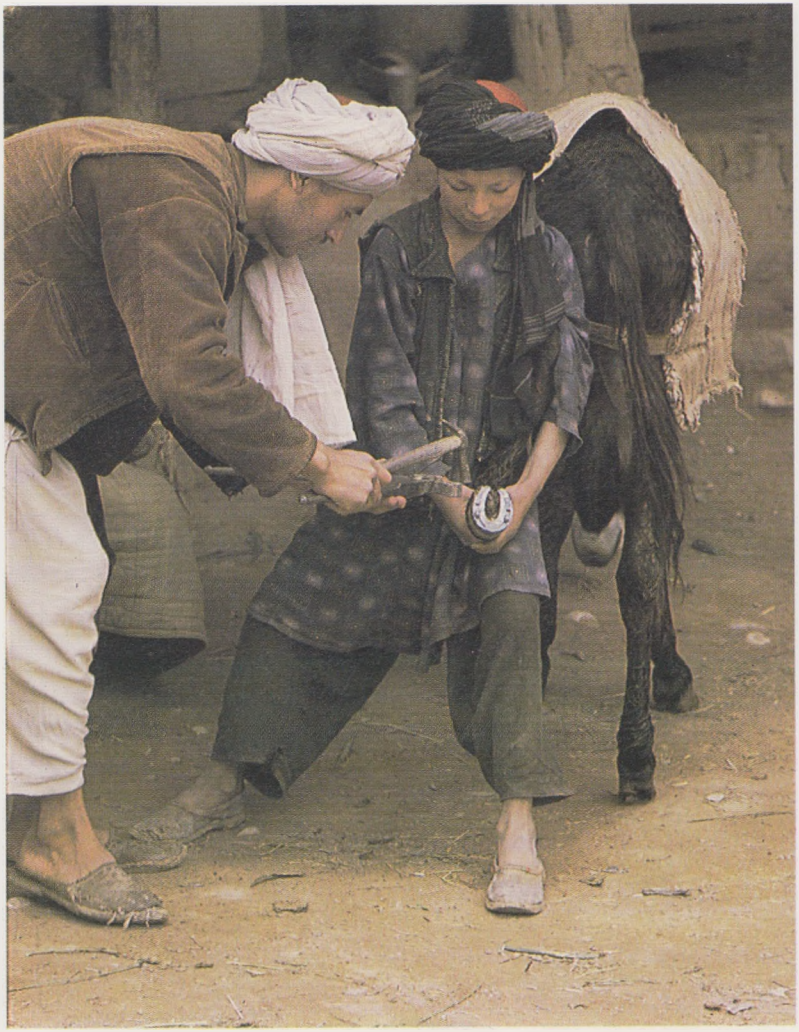
1



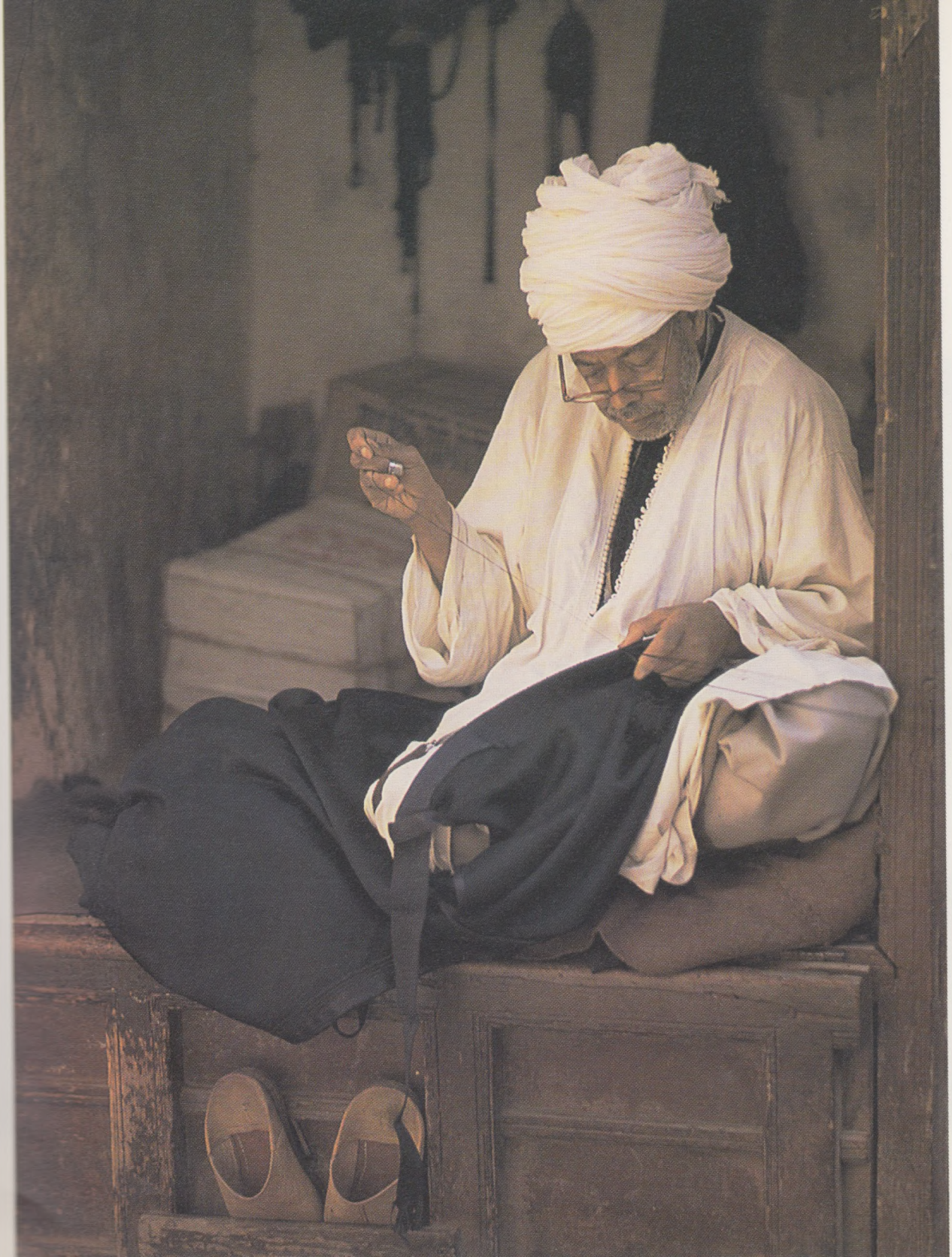
Vues de l'intérieur,
elles sont ouvertes sur le ciel :
1. Patio d'une maison
dans la médina de Fès.
2. La cour est une image du paradis :
femme, fontaine, fleurs.
Patio d'une maison dans la médina
de Fès.

2

Le savoir transmis
avec un art comporte toujours
un aspect de sagesse.
1. Maréchal-ferrant et son
apprenti dans une ville caravanière
du Turkestan afghan.
2. Couturier de djellabas dans
un souk de Fès.



1



de la maison construite en rectangle autour d'une cour intérieure. Ce rectangle peut être entièrement composé d'habitations s'ouvrant sur la cour; il peut également consister en deux corps de logis, qui se font face, et que relient des murs d'enceinte. Dans ce dernier cas, la cour sera parfois allongée et devient alors un jardin clos, ou se transforme en cour d'honneur séparant un édifice-porche d'un autre contenant une salle d'audience.

On voit que ces éléments se prêtent à un développement d'espaces symétriques et dominés par de grands axes. En pratique, cependant, l'ordonnance axiale n'a été réservée qu'aux cours et édifices de réception; pour le reste, les souverains ont volontiers interrompu les axes et les symétries afin de créer leurs quartiers résidentiels privés. Cette petite ville royale qu'est l'Alhambra de Grenade en offre un exemple caractéristique : les différents complexes dont elle est composée, le *Meshiwâr*, la Cour des Myrtes et la Cour des Lions, correspondent bien aux plans symétriques que nous venons de décrire. Mais, entre ces espaces clairement dessinés, il y a des ruptures de continuité, des changements d'axes et des passages détournés, qui ne peuvent être qu'intentionnels et qui marquent sans doute divers seuils d'intimité.

D'anciennes villes ont été islamisées par l'implantation de nouveaux centres de vie religieuse et sociale, tels que des mosquées et des marchés couverts ou ces complexes architecturaux appelés *kulliyât* et qui constituent à eux seuls de petites cités auxquelles s'ajouteront tout naturellement d'autres cellules urbaines.

Le Prophète a dit : « Dieu est beau et Il aime la beauté. »
Derviches-tourneurs dans la cour du *tekké* (monastère) de Djalâl ud-Dîn Rûmî, à Konya, Turquie.

L'exemple le plus frappant de cette forme d'islamisation est sans doute Istanboul dont le plan d'ensemble rappelle l'ancienne capitale byzantine, tandis que l'inoubliable découpe de la cité est dominée par les dômes et les minarets des grandes mosquées qui, entourés de leurs *kulliyât*, couronnent les hauteurs.

Il est plus rare qu'une ville musulmane ayant grandi pour ainsi dire librement, selon les besoins immédiats de ses habitants, ait été aménagée par quelque monarque pour devenir sa capitale et résidence, et que l'on ait corrigé son plan en créant de nouvelles voies ponctuées d'œuvres monumentales. La Samarkand timouride et l'Ispahan safavide en sont des exemples. Ceux-ci étant contemporains des grandes œuvres urbanistes de l'art baroque, on est tenté d'y voir une manifestation parallèle, ou même l'effet d'une influence européenne. Mais l'urbanisme musulman demeure étranger à cette sorte de mise en scène qui caractérise l'absolutisme baroque avec ses perspectives donnant la sensation de grandes étendues et d'une conquête progressive de celles-ci. Un exemple éloquent à cet égard est la mosquée du Shah à Ispahan, mosquée qui déploie bien son haut portail sur l'arène ou *maïdân*, mais dont l'oratoire ne peut être atteint qu'au bout d'un corridor qui le dérobe à la perspective axiale de la grande place monumentale.

Le premier acte d'urbanisme qui incombait à un souverain bâtisseur de villes était le choix du site. Ce choix était essentiellement déterminé par les ressources en eau. Multiples sont les ouvrages hydrauliques réalisés par les fondateurs de villes musulmanes : aqueducs qui amènent l'eau de loin, bassins d'accumulation où l'eau se décante, canaux souter-

rains d'infiltration *(kettâra, qanât)*, citernes pour l'eau de pluie, voire même dispositifs de distribution des eaux d'un fleuve à toute une ville en pente. Plus qu'aucune autre chose, l'eau est le facteur déterminant de l'urbanisme musulman, puisqu'il est à la fois le garant de la vie et l'élément indispensable aux ablutions rituelles. Il n'est donc pas surprenant que l'architecture de l'Islam aime les jeux d'eau, les fontaines et les surfaces réfléchissantes qui apaisent à la fois les sens et l'esprit.

Un deuxième acte d'urbanisme visait à assurer la sécurité des routes de communication avec d'autres centres urbains. Dans ce but, certains souverains comme les Seldjoukides d'Asie mineure bâtissaient des gîtes d'étape sous forme de caravansérails fortifiés : il s'agissait essentiellement du transport par bêtes de somme.

Un troisième acte, qui ne pouvait être qu'à la mesure d'un souverain, était la fortification de la ville.

Enfin, on attendait des souverains qu'ils dotent la ville en édifices publics : mosquées, collèges, hôpitaux, caravansérails et bains chauds. C'était là le devoir des princes et leur mérite mais non leur privilège exclusif, car des citoyens suffisamment riches pouvaient agir de même. La coordination des initiatives urbanistes d'« en haut » et d'« en bas » étant assurée par l'institution traditionnelle des *waqfs* ou *habous*, institution religieuse qui permet de constituer n'importe quelle propriété privée — édifice, terre, source — en bien commun inaliénable, soit en la destinant directement à l'usage public (mosquée ou hôpital), soit en réservant ses revenus à l'entretien d'un sanctuaire, d'un collège ou de toute autre institution d'utilité commune. Les œuvres d'urba-

nisme réalisées par des monarques, comme la construction d'un aqueduc ou celle d'une université, et les fondations pieuses de citoyens, en nombre croissant, forment un patrimoine qui appartient à la collectivité, tout en restant soustrait aux volontés individuelles, sinon aux événements de force majeure. Il arrive qu'une partie considérable de la ville, un cinquième ou un quart, se transforme ainsi en bien commun.

L'origine de cette institution, remonte à un exemple donné par le Prophète lui-même[1]. Elle est sans conteste l'expression la plus directe, sur le plan urbain, de l'esprit communautaire de l'Islam. Elle contribue fortement à la continuité historique d'une ville, au maintien des œuvres utiles à tous et parfois même, paradoxalement, à l'immunité de ruines en plein centre urbain.

1. L'institution des *wâqfs* ou *habous* remonte au conseil que le Prophète avait donné à Omar, le futur calife, lorsque celui-ci voulut sacrifier une de ses terres en guise d'aumône : « Rends ce champ inaliénable, lui dit-il, et destine ses récoltes aux pauvres. »

Dans les centres non-planifiés, à croissance « spontanée », l'unité de l'ensemble est garantie par la parfaite homogénéité formelle des éléments la composant, ce qui prête à ces villes l'apparence d'une agglomération de cristaux de formes régulières mais de grandeur variable et se combinant diversement. Cette homogénéité n'est autre que l'expression architecturale de la Tradition adaptée aux conditions régionales. C'est en déterminant les activités humaines les plus simples et les plus ordinaires, telles que la manière de se laver, de s'asseoir sur le sol, de manger en commun autour d'un seul plat, de se comporter en famille et envers l'étranger, que la *sunna* façonne indirectement le vêtement, l'habitat et la ville. Elle comporte notamment des règles de

voisinage, sur lesquelles nous allons revenir et qui se réfèrent, comme tous les exemples donnés par le Prophète, à des situations concrètes et précises. En apparence, les prescriptions de la *sunna* ne concernent que des actes extérieurs mais, implicitement, elles envisagent toujours l'homme entier qui est en même temps corps, âme et esprit.

C'est de là que l'urbanisme musulman, dans sa forme la plus générale, tient son caractère à la fois réaliste et spirituel : il répond aux exigences matérielles mais ne les sépare jamais des exigences d'un ordre supérieur; ce qui le distingue essentiellement de l'urbanisme moderne qui tend à dissocier les besoins physiques, psychiques et spirituels de l'homme, par la force des choses d'ailleurs, puisqu'il ne peut se référer à un principe essentiel unissant ces différents domaines.

Un exemple particulièrement frappant de ce que nous venons de dire est le rôle que joue l'eau dans ce que nous appelerons l'économie à la fois matérielle et spirituelle de la ville musulmane. L'eau étant d'ailleurs comme l'image physique de l'âme dans sa fluidité et sa pureté.

Un des caractères généraux et permanents de l'urbanisme musulman et qui relève directement de la *sunna* est la séparation nette entre quartiers commerciaux et résidentiels. L'artère vitale d'une ville musulmane, c'est le marché *(souk* ou *bazar)* qui s'étale le long de la route ou des routes reliant la ville à d'autres centres commerciaux. Cette artère attire vers elle presque toutes les activités lucratives, l'artisanat aussi bien que le commerce, les deux étant d'ailleurs souvent unis : la plupart des artisans vendent sur place ce qu'ils produisent. Quant aux habitations,

elles se situent de préférence à l'écart du marché et des voies de circulation et ne sont généralement accessibles que par des ruelles étroites et tortueuses, dont la fonction n'est guère comparable à celle des rues de villes européennes, même médiévales, parce que les maisons musulmanes reçoivent l'air et la lumière par leurs cours intérieures et non pas du côté de la rue. Si l'on regarde le plan d'une ville musulmane, on trouvera à côté des voies traversant la cité, des impasses à ramifications évoquant un labyrinthe : ce sont les ruelles donnant accès à chacune des demeures rassemblées en masses compactes. Les maisons sont serrées les unes contre les autres tout en étant isolées, recueillies sur elles-mêmes et ouvertes sur le ciel.

Ce genre de tissu urbain se trouve plus particulièrement dans les pays d'Afrique du Nord, en Égypte, en Syrie et en Iran, où la grande différence de température entre le jour et la nuit permet d'accumuler l'air plus frais qui descend naturellement dans les puits que forment les cours intérieures. Celles-ci comportent souvent un cloître d'arcades dont la terrasse donne accès aux chambres de l'étage. Dans les pays comme l'Arabie du Sud et certaines contrées de l'Inde, où il s'agit d'exposer les habitations aux vents frais qui viennent de la mer, l'architecture domestique est différente. Il en va de même pour d'autres, la Turquie par exemple, où le climat est plus rude. L'isolement de chaque demeure est cependant maintenu : la maison aérée par le vent est pourvue d'écrans composés de baguettes en bois tourné — moucharabiehs — qui adoucissent l'éclat du jour et permettent de regarder vers l'extérieur sans être vu. Quant à la maison turque traditionnelle, elle est sou-

vent articulée en U, avec une pièce en retrait dont les fenêtres s'ouvrent sur un espace clos. Si possible, elle est entourée d'un jardin lui-même bordé de murs, longés par les mêmes impasses étroites que dans les villes arabes. Le vieil Istanboul était composé de multiples villages aux maisons de bois dont émergeaient les grandes mosquées et leurs *kulliyât* en pierre taillée.

Dans tous les cas, la maison d'habitation est un véritable *sacratum (haram)* qui ne doit pas être violé : c'est le domaine de la femme que l'Islam tend à isoler de la vie publique et commune, la protégeant ainsi de sa propre curiosité et de celle des autres. La femme est l'image de l'âme *(nafs)*, sous le double rapport de sa nature passionnelle et de sa substance noble, réceptive aux « haleines divines ». La prédominance, chez la femme, du pôle « âme » sur le pôle « intellect » signifie que son corps est en quelque sorte partie intégrante de l'âme. Cette âme est plus proche du corps que l'âme relativement plus « intellectuelle » de l'homme. En revanche, le corps de la femme est plus subtil, plus délicat, plus fluide et plus noble que celui de l'homme. Ce n'est pas à cause de son caractère sexuel purement physique — et, sous ce rapport, impersonnel et collectif — que la femme musulmane se voile, même si cela correspond à une certaine nécessité sociale; c'est parce que son apparence physique livre en quelque sorte son âme. L'épouse qui dévoile sa beauté à l'époux est, pour la sensibilité du musulman, une image évoquant non seulement l'ivresse sensuelle mais toute ivresse dont la vague quitte les rivages pétrifiés du monde extérieur pour s'épancher vers l'illimitation intérieure. Pour le mystique, c'est l'image par excellence de la contempla-

tion de Dieu. Dans l'économie spirituelle de la vie en Islam, la femme représente donc le côté « intérieur » *(bâtin)*, tandis que la vie publique de l'homme, le métier, le voyage et la guerre représentent son côté « extérieur » *(zâhir)*. Le musulman ne mentionnera jamais sa femme dans une société d'hommes sans liens de parenté avec lui, et il ne parlera jamais de ses affaires lorsqu'il se trouve auprès de sa femme, à moins qu'elles ne la concernent personnellement. Il est vrai que ces règles et coutumes sont plus ou moins rigoureusement observées selon les milieux ethniques et sociaux. Nous les exposons ici dans leur forme la plus schématique afin de faire comprendre ce que signifie, pour le musulman, sa demeure privée : si celle-ci n'a généralement pas de fenêtres sur la rue et qu'elle est normalement bâtie autour d'une cour intérieure d'où les chambres reçoivent air et lumière, cela ne correspond pas seulement au climat souvent torride des pays musulmans : il y a là un symbolisme évident. En accord avec ce symbolisme, la cour intérieure d'une maison est une image du paradis. Quand elle contient une fontaine en son milieu et que les jets d'eau qui en jaillissent arrosent arbres et fleurs, elle rappelle effectivement les descriptions coraniques du séjour des bienheureux.

On a dit que la disposition des chambres en carré autour d'une cour centrale correspond au fait qu'un musulman peut épouser jusqu'à quatre femmes. Dans ce cas, chaque aile de la maison doit constituer une demeure séparée, car chacune des femmes a droit à un traitement égal : elle doit pouvoir recevoir son époux chez elle, et celui-ci sera tour à tour l'hôte de ses femmes selon des règles strictement établies. Ou plus exactement selon l'exemple du Prophète, dont

l'équité et la générosité envers ses épouses sont exemplaires. Rien n'est donc plus faux que l'image de promiscuité sexuelle et de relâchement moral que le terme de « harem » évoque chez l'Européen moyen. Puisque le christianisme prescrit la monogamie, non pas en vertu d'une « loi de la nature », mais afin d'atteindre une certaine ascèse et à cause de la valeur symbolique de l'amour unique, le chrétien conclut facilement — par une sorte d'instinct de protection — qu'il est impossible d'aimer réellement plusieurs femmes et que la polygamie ne va pas sans un abaissement de l'amour à un niveau purement animal. En vérité, ce qu'il faut pour que l'amour ne déchoie pas et qu'il surmonte la passion égoïste, c'est un ordre sacré; et cet ordre varie nécessairement selon les diverses religions, en accord avec leur enseignement spirituel.

Remarquons encore que tout homme marié est l'*imâm* de sa famille, ce qui revient à dire que celle-ci constitue une unité à la fois sociale et religieuse relativement autonome. Ceci se reflète directement dans l'architecture : vues de l'extérieur, les maisons individuelles se confondent facilement dans la masse bâtie; souvent, elles y disparaissent presqu'entièrement, la plupart de leurs murs étant mitoyens. Vues de l'intérieur, en revanche, elles constituent des cellules pratiquement autonomes. Selon les paroles du Prophète, personne ne doit empêcher son voisin de fixer une poutre dans le mur extérieur de sa maison, mais personne ne doit non plus bâtir de manière à avoir vue sur la cour du voisin : les droits de voisinage comprennent à la fois la solidarité et la discrétion.

Il n'existe pas, dans la ville musulmane, de quartiers réservés aux classes supérieures. Il est d'ailleurs difficile de distinguer, par l'extérieur de l'habitation, une famille riche d'une pauvre. En revanche, les quartiers résultent souvent de groupements tribaux; dans l'empire ottoman, ils coïncidaient avec des contingents militaires. L'unité organique d'un quartier s'exprime par l'existence d'une mosquée, d'une école coranique et d'un *hammam* comparable aux thermes romains, ces bains ayant une grande importance, à la fois hygiénique et religieuse. Dans bien des villes, les divers quartiers avaient leurs propres enceintes et portes. A l'échelle du quartier existait généralement une sorte d'organisation communale, un conseil de notables qui s'occupait de la voirie et des conduites d'eau. La ville s'administrait largement elle-même par ce que l'on peut appeler des solidarités naturelles et ne sollicitait qu'une main forte agissant d'en haut pour être réellement gouvernée.

Un ensemble d'alvéoles à la fois distinctes et unies, c'est là l'aspect statique de la ville. Son aspect dynamique, c'est la vie commerciale qui la traverse comme un fleuve et attire à elles toutes les activités professionnelles.

En principe, et selon le modèle de La Mecque, une ville musulmane commence à exister sous la forme d'un marché situé à l'ombre d'un sanctuaire. Les quartiers d'habitation se rassemblent autour de ce marché, répartis par tribus ou par clans, les maisons des anciens ou des chefs étant tournées vers le sanctuaire. Par la suite, et avec l'extension de la ville, de nouveaux marchés se forment le long des routes menant au *souk* central (qui demeure réservé aux marchandises les plus précieuses : étoffes de soie et

bijoux...). Entourée d'une enceinte percée de portes que l'on peut fermer la nuit, cette *qisariya* joue en quelque sorte le rôle de forum, et son nom pourrait bien avoir une origine impériale ou « césarienne ».

Quoiqu'il en soit, ni la *qisariya*, ni le reste de la cité ne comporte en général de grandes places ouvertes, ce sont les mosquées et leurs cours qui servent aux rassemblements des citoyens. Et la circulation des gens et des biens, qui va des portes de la ville vers le centre et inversement, ralentie à mesure qu'elle atteint le cœur de la cité : le réseau des rues commerciales et artisanales se fait de plus en plus dense. Souvent couvertes de treillis en roseaux ou de voûtes en briques crues, elles sont faites non pour faciliter les transports, mais pour multiplier les occasions de contact entre marchands, artisans et clients. Le principe du *souk* ou *bazar* est d'éliminer tout intermédiaire superflu.

Le transport et la distribution des matières premières artisanales et des denrées fondamentales sont assurés par le système des caravansérails *(khân* ou *fondouk)* qui jalonnent les artères principales et servent à la fois d'hôtels et d'entrepôts de marchandises. Ils ont généralement la forme de vastes cours entourées de portiques, où l'on peut garer les bêtes de selle et de somme, avec des chambres d'hôte à l'étage.

Les artisans étaient organisés en corporations, et ils le sont encore dans certains pays. Il y a donc, comme dans les villes médiévales d'Europe, des rues ou des quartiers entiers réservés à telle ou telle profession. L'organisation corporative facilite l'approvisionnement en matières premières et vise à exclure toute concurrence déloyale. Et puisque la compéti-

tion professionnelle n'est pas interdite mais au contraire stimulée par le sens de l'honneur, ce système garantit un bon équilibre entre l'initiative individuelle et la solidarité de métier. Toute corporation possédait, ou possède encore, son *amîn*, ou homme de confiance dont l'arbitrage, en cas de litige entre membres du même corps de métier, n'était jamais contesté. Le prix de toutes les marchandises et leur qualité étaient d'ailleurs soumis au contrôle du *muhtassib*, l'inspecteur des marchés.

Les corporations sont une institution typiquement citadine qui n'a pas d'équivalent chez les bédouins. Parmi tous les groupes sociaux, ce sont incontestablement ces corporations qui défendent le mieux les intérêts particuliers de la ville, alors que l'aristocratie militaire, généralement d'origine bédouine, gravite autour du Palais. Mais contrairement à ce qui eut lieu en Europe à la fin du Moyen Age, les corporations n'ont jamais aspiré au pouvoir politique. Il était inconcevable qu'elles prétendent dépasser l'autorité du corps des oulémas, ou docteurs en sciences coraniques, qui représentent normalement la communauté des croyants lors du pacte d'allégeance que chaque nouveau souverain doit conclure avec le peuple. Or la communauté, c'est à la fois la ville et plus que la ville, laquelle demeure aussi sans individualité bien définie, telle une image nécessairement provisoire de la cité idéale, qui n'est autre que le *dâr al-islâm*, « la maison de l'Islam », terme désignant toute terre d'Islam en tant qu'asile d'ordre et de paix.

Le divorce entre « art » et « artisanat » est un phénomène européen relativement récent et qui va de pair avec la scission entre « art » et « science ». Jadis, on appelait « artisan » tout artiste qui produisait un objet, et toute discipline qui exigeait non seulement un savoir théorique mais également un savoir-faire était un « art ». Il en est encore ainsi dans le monde islamique, dans la mesure — de plus en plus restreinte — où il n'a pas subi l'influence occidentale : l'art *(al-fann)* comporte toujours une technique *(san'a)* et une science *('ilm)*. Et il est à peine besoin d'ajouter que la technique en question n'est pas mécanique mais manuelle, et que la science utile à l'artiste n'a pas grand chose en commun avec les sciences telles qu'elles sont enseignées dans les universités. La science dont a besoin un maître-maçon, par exemple, est bien de la géométrie mais une géométrie qui, d'une part, possède un caractère plus pratique que celle des écoles — un maître-maçon doit savoir tracer un arc d'ogive au moyen d'une simple corde —, et qui, d'autre part, comporte une essence contemplative. Elle ne permet pas seulement d'intégrer les parties d'une œuvre dans un tout harmonieux; les schémas ou les figures-clef, qu'elle fournit, sont semblables au miroir de l'invisible unité qui réside dans l'intelligence humaine. C'est dire que la science transmise avec un art comporte toujours au moins implicitement, un aspect de sagesse *(hikma)* qui rattache ses données rationnelles à des principes universels. Il convient de souligner que la maîtrise d'un art traditionnel, permet à la fois la solution technique et la

solution esthétique d'un problème. Ainsi, pour reprendre l'exemple mentionné tout à l'heure, le procédé qui permet de tracer la courbure d'un arc garantit aussi bien sa stabilité que son élégance. Utilité et beauté vont de pair dans l'art traditionnel; ce sont là deux aspects inséparables de la perfection, telle que l'entend cette parole du Prophète : « Dieu prescrit la perfection en toute chose » *(Inna-Allâha katabâ-l-ihsâna 'alâ kulli shay)*, le terme de *ihsân* que nous avons traduit par « perfection », comportant également les sens de « beauté » et de « vertu ».

Cette parole représente, dans le monde de l'Islam, la base morale et spirituelle, non seulement des arts au sens étroit du terme mais de tout métier manuel, si modeste soit-il : dès qu'il peut être accompli avec plus ou moins de perfection, il comporte une valeur en soi, indépendamment de son utilité économique. Une exception doit être faite, selon une conviction très répandue, pour des métiers employant des matières impures ou ayant un caractère factice, tel le métier de teinturier ou encore celui de l'orfèvre qui dénature les métaux en les recouvrant d'un amalgame d'or ou d'argent.

Un trait frappant de l'artisanat musulman est la simplicité de l'outillage utilisé, la qualité humble — pour ne pas dire vile — du matériau et le raffinement de l'objet fini. Un exemple typique, à cet égard, est l'art du plâtre sculpté : le simple couteau de l'artiste transforme une matière peu précieuse et fort périssable en des ornements cristallins dont la luminosité rivalise avec le jade. Le tissage du brocart, qui exige une matière précieuse et un appareil complexe, déroge à cette règle, tout comme la reliure de luxe; il s'agit d'art de cour, les princes ne se gênant pas non

plus pour utiliser de la vaisselle en métal précieux, malgré le blâme de la *sunna* à cet égard.

Dans l'ensemble, on dirait que l'artisan musulman n'a jamais pris soin de perfectionner ses instruments, ni de choisir les matières les plus durables, tout en s'appliquant avec beaucoup de zèle et d'habileté à la perfection de son œuvre. Cette attitude s'explique, en partie du moins, par la conscience très aiguë qu'a le musulman du caractère éphémère des choses : l'art revêt toujours un aspect provisoire — « *tout sur terre est périssable* », dit le Coran — et son meilleur fruit est la maîtrise à laquelle parvient l'artisan. C'est ici le point où l'art converge avec la discipline spirituelle : la pauvreté de l'instrument n'est autre que celle du « serviteur » *('abd)* alors que la beauté de l'œuvre ne peut être qu'un reflet de la qualité du « Seigneur » *(rabb)*.

L'art — ou l'artisanat — possède en somme deux aspects qui le prédisposent à véhiculer une méthode de réalisation spirituelle. D'une part, l'art consiste en la transformation, souvent laborieuse, d'une matière relativement amorphe en un objet façonné selon un modèle idéal. Or, ce façonnement est incontestablement une image du travail que l'homme aspirant à la contemplation des réalités divines doit accomplir en lui-même et sur sa propre âme, laquelle joue alors le rôle de matière première, confuse et amorphe, mais potentiellement noble. D'autre part, l'objet même de la contemplation est préfiguré par la beauté sensible, celle-ci n'étant autre chose que la beauté tout court, de nature unique et illimitée.

Tout artisan n'est pas un contemplatif né, mais

l'affinité entre *art* et *contemplation* est assez forte pour que, dans bien des villes de l'Islam, l'entrée dans une corporation artisanale corresponde au rattachement à une lignée spirituelle remontant au Prophète par 'Ali. Ce dernier est le modèle du chevalier parfait *(fatâ)* : l'idéal spirituel des métiers d'art et celui de la chevalerie coïncident, d'une certaine manière, puisque l'un et l'autre mettent l'accent sur le perfectionnement de la nature humaine. Il ne faut pas oublier que les corporations artisanales fournissaient souvent des contingents militaires pour la défense des villes.

Un certain groupe de métiers — se caractérisant par l'usage qu'ils font du feu pour transformer ou ennoblir des matières comme le métal ou les minéraux dont on fait du verre et des émaux — sert de base à une tradition spirituelle qui se rattache à Hermès Trismégiste dont le nom égyptien est Thot et que beaucoup de musulmans comptent au nombre des anciens prophètes. L'art hermétiste par excellence, c'est l'alchimie; le plus souvent mal comprise, parce que la transmutation qui est son but et qu'elle traduit en termes artisanaux, se situe en réalité au niveau de l'âme. Que l'alchimie ait été pratiquée par beaucoup d'artisans du feu, ne fait aucun doute; son emblème, le couple de dragons entrelacés — forme médiévale du caducée — orne de nombreux récipients en céramique ou en métal.

Nombre d'artisans ou d'artistes, qu'ils aient reçu ou non une initiation correspondant à leur entrée dans une corporation professionnelle, adhéraient ou adhèrent encore à un Ordre soufi. Le soufisme est simplement l'ésotérisme de l'Islam, ou sa dimension intérieure. Si la face extérieure de l'Islam est la Loi

et sa mise en pratique, sa face intérieure en est la compréhension et l'approfondissement. Il n'est pas faux d'appeler le soufisme la mystique de l'Islam, à condition toutefois de ne pas relativiser son aspect de sagesse qui est essentiel parce qu'il répond intérieurement à la toute première prescription de l'Islam : celle de « témoigner » ou d'être « témoin » de l'Unité divine.

On peut également dire que le soufisme se situe là où l'amour et la connaissance convergent. Or, l'objet ultime et commun de l'amour comme de la connaissance n'est autre que la Beauté divine. On comprendra dès lors comment l'art, dans une civilisation théocentrique comme celle de l'Islam, se rattache à l'ésotérisme, dimension la plus intérieure de la tradition.

Art et contemplation : l'art a pour objet la beauté formelle, alors que l'objet de la contemplation est la beauté au-delà de la forme qui révèle qualitativement l'ordre formel, tout en le dépassant infiniment. Dans la mesure où l'art s'apparente à la contemplation, il est connaissance, la beauté étant un aspect de la Réalité, au sens absolu du terme.

Cela nous ramène au phénomène de scission entre art et artisanat, d'une part, et art et science, d'autre part, phénomène qui a profondément marqué la civilisation européenne moderne : si l'art n'est plus considéré comme une science, c'est-à-dire comme une connaissance, c'est que la beauté, objet de contemplation à divers degrés, n'est plus reconnue comme un aspect du réel. En fait, l'ordre normal des choses a été renversé à un point tel qu'on identifie volontiers la laideur à la réalité, la beauté n'étant plus que l'objet d'un esthétisme aux contours parfaitement subjectifs et changeants.

Les conséquences de cette dichotomie de l'expérience du réel sont des plus graves : car c'est finalement la beauté — subtilement rattachée à l'origine même des choses — qui jugera de la valeur ou de la futilité d'un monde.

Ainsi que le Prophète
l'a dit :
« *Dieu est beau et Il aime la beauté.* »

Tables

Liste des illustrations

97 École coranique dans la mosquée Wazir Khan, d'époque moghole, à Lahore.
98 Feuillet d'un Coran sur parchemin, caractères koufiques. Bibl. Nationale. Tunis.
99 Coran seldjoukide, caractères neskhis. Musée ethnographique d'Ankara.
100 Mausolée du célèbre soufi Bayazid à Bistam, Iran. Détail de faïence en écriture koufique géométrique. Époque moghole.
Dôme du mausolée du grand mystique Sheikh Safi à Ardabil, Iran. Époque safavide.
101 Motif végétal en pierre. Mosquée de Sidi Sayed à Ahmedabad en Inde, XVIe siècle.
102 Motif géométrique et floral en pierre. Coupole du mausolée de Qaïtbey au Caire. Époque mamelouke.
103 Motif de décoration florale (guirlande de lotus) et calligraphie arabe en pierre. Mosquée Qoutoub près de Delhi, XIIIe siècle.
104 Détail de motif de faïence à décor floral. Mosquée Gauhar Shad à Mashad, Iran. Époque timouride.
Carreau de revêtement de céramique à motif floral. Iznik, Turquie, XVe siècle.
105 Détail d'incrustation de fleurs, pierres semi-précieuses dans le marbre, mausolée du Taj Mahal, Agra, Inde. Époque moghole.
Détail de *moucharabieh* exécuté dans le marbre. Mausolée du saint Salim Chishti, à Fatehpur Sikri, en Inde, XVIIe siècle.
Motif géométrique en faïence. Palais Bedi à Marrakech.
106 Détail de *muqarnas* formant stalactites. Palais de l'Alhambra à Grenade, XIVe siècle.
107 Détail de *muqarnas*. Entrée de la mosquée du sultan Sélim à Edirne, en Turquie, XVIe siècle.
108 Détail d'un dôme intérieur en briques. Mosquée de Thatta, Pakistan. Époque moghole.
109 Coupole intérieure tapissée de faïence. Mosquée du Shah à Ispahan. Époque safavide. Dôme intérieur constitué en briques crues parfois émaillées de turquoise. Grande Mosquée du Vieux Malatya en Anatolie centrale, XIIIe siècle.
110 Stalactites d'un dôme surplombant la salle des Deux Sœurs. Palais de l'Alhambra à Grenade, XIVe siècle.
111 Palais de l'Alhambra : cour des Lions.
112 Écran de marbre ajouré. Mausolée du saint Salim Chishti à Fatehpur Sikri en Inde. Époque moghole.
145 Père et fils en prière. Inde.
146 Détail du *mihrâb* en bois de la mosquée Tashun Pacha, XIIIe siècle. Musée ethnographique d'Ankara.
147 Détail du *mihrâb* en stuc d'Oljaïtu, mosquée du Vendredi à Ispahan, XIVe siècle.
Détail du *mihrâb* de la Grande Mosquée de Cordoue, Xe siècle.
148 *Minbar* en grès. Mausolée du sultan Barqûq au Caire, époque mamelouke.
Minbar en marbre. Mosquée du sultan Sulayman à Istanboul, XVIe siècle.
149 *Minbar* en pierre. Grande Mosquée de Mandu, en Inde, XVe siècle.
150 Tombe dans le désert, Algérie. (Photographie Pascal Maréchaux).
Au cimetière de Bâb Ftouh, à Fès.
151 Cimetière des Princesses, proche de la mosquée de Sidi Abderrahmane, Alger. (Photographie B. Hadjih).
152 Vue partielle de la grande nécropole, ou Cité des Morts, au Caire.
153 Tombeau en marbre d'Itimad Daoula, à Agra, en Inde. Époque moghole.
155 Plat de céramique provenant de Suse, IXe siècle. Musée archéologique de Téhéran.
156 Femmes lors d'un mariage, dans un campement des steppes du Turkestan afghan.
157 Dans les souks de Fès.

230 Le Taj Mahal, à Agra : analyse géométrique par Elizabeth Laczynska, d'après Andreas Volwahsen.
231 Le Taj Mahal, à Agra : vue générale des bâtiments et des jardins.
232 Le Taj Mahal, à Agra : entrée du mausolée avec incrustations de marbre.
265 Vue partielle du Caire.
266 Vue partielle de Sanaa.
267 Vue aérienne partielle de Kashan, en Iran.
269 Ghardaïa, ville du M'Zab, dans le sud algérien.
270 *Medersa* du sultan Ghauri, au Caire : intérieur. XVIe siècle.
271 Cour du caravansérail du sultan Ghauri, au Caire. XVIe siècle.
272 Mosquée-hôpital de Divrigé, en Turquie. XIIIe siècle.
273 *Hammam* du palais Tchelik, à Brousse, en Turquie.
274 Palais du Dey, en Alger : le patio.
275 Ruelle dans la médina de Fès.
276 Patio d'une maison dans la médina de Fès.
277 Patio d'une maison dans la médina de Fès.
278 Maréchal-ferrant et son apprenti dans une ville caravanière du Turkestan afghan.
279 Couturier de djellabas dans un *souk* de Fès.
280 Derviches-tourneurs dans la cour du *tekké* (monastère) de Djalâl ud-Dîn Rûmî, à Konya, en Turquie.

Table des matières

Mis en page par l'Éditeur,
avec la collaboration de Jacques Carrasco,
cet ouvrage de La Bibliothèque de l'Islam,
composé en Bodoni corps 8 et 12
par l'Atelier Typographique Gerbaud,
tiré sur papier vergé ivoire et sur papier couché mat
des Papeteries de France,
a été achevé d'imprimer en novembre 1985
sur les presses de l'Imprimerie Tardy Quercy S.A., Bourges.
Dépôt légal : 4e trimestre 1985. No 12587
Numéro d'éditeur : 105