

Pour une archéologie de l'esthétique de l'art musulman médiéval¹

Tariq Madani

Université Mohammed Premier d'Oujda

Devant le vide

Bien que la production artistique représente une des manifestations éloquentes de la civilisation islamique, certains historiens campent encore sur l'idée d'une absence totale d'une théorie de l'esthétique en islam classique. Leurs allégations sont souvent construites sur une prétendue absence d'une littérature philosophique accompagnant ces créations artistiques.² Dans une conférence portant sur l'esthétique arabe, G.E. Von Grunebaum a appuyé cette thèse du grand vide, en mettant directement en cause "l'idéologie musulmane." Celle-ci, selon lui, serait incapable de distinguer entre la connaissance scientifique et la connaissance esthétique-intuitive.³ Beaucoup d'orientalistes étaient restés tributaires de cette configuration déroutante pensant que l'esthétique en tant que branche philosophique et fondement théorique n'existait pas en islam médiéval.⁴

Au niveau historique Oleg Grabar; pense que: "peu de textes en notre possession remontent plus loin que le IX^{ème} siècle, époque à laquelle de nombreux traits classiques du nouvel art musulman s'étaient déjà cristallisés. En outre, ajoute-t-il, lorsque l'on examine les nombreux textes assemblés par les savants, deux faits sautent aux yeux. L'un est qu'ils sont en général difficiles à dénicher dans la masse des textes écrits arabes. Dans la tradition arabe médiévale de textes philosophiques ou religieux, ils ne forment pas une entité intellectuelle distincte," pour conclure ensuite que: "Théoriser sur les arts ou même sur les représentations par l'image n'était pas un sujet de préoccupation central pour l'Islam."⁵

Si on est arrivé, depuis, à lever quelques confusions pointées hâtivement, la question de l'existence d'une esthétique autonome ou spécifique du monde musulman taraude encore ceux qui travaillent sur les fondements de l'esthétique islamique. Jean During, spécialiste de la musique persane, après avoir retracé les grandes lignes du passage du concept de *beauté* à celui de *goût* en Occident, se demande si "L'Orient,

1. Cet article était à l'origine une réflexion qui m'a été demandée par Abdelkader Damani, actuel directeur du FRAC, Centre Val-de Loire, dans le cadre de la 5^e édition *Orient' Art Express "Ne pas se séparer du monde"* 2014, l'exposition dont il assurait le commissariat. Qu'il trouve ici, mes vifs remerciements pour cette proposition stimulante.

2. Samer Kahwaji, "Ilm al-Djamāl," in *Encyclopédie de l'Islam*, vol. II (Leiden-Paris: Maisonneuve, 1971), 1162-63.

3. Gustave Edmund von Grunebaum, *Idéologie musulmane et esthétique* (Paris: La Rose, 1955): 23.

4. José Miguel Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético. Al-Andalus y la estética árabe* (Madrid: Akal, 1997), 21-30.

5. Oleg Grabar, *La formation de l'art islamique* (Paris: Flammarion, 2000), 102.

dont les cultures ont atteint des sommets équivalents aux nôtres, a-t-il connu une évolution comparable, du moins en ce qui concerne les arts? A-t-il constitué une esthétique autonome, c'est-à-dire détachée de la métaphysique, de l'ordre cosmique, du sacré?"⁶

On peut même lire dans les écrits d'un des pionniers de l'histoire de la musique arabe, Henry George Farmer: "Aesthetics, the science of the beautiful, did not exist in islamic conceptions. The chief reason for this was that the Orient (...) put great trust in the doctrine of the ta'thīr (influence) in music, a dogme called by the Greeks the ethos."⁷ Affirmation qui a d'ailleurs intrigué Amnon Shiloah spécialiste des manuscrits arabes de musique.⁸

Or, il n'est pas besoin d'être un fin connaisseur de cette civilisation pour distinguer d'emblée un objet ou un monument musulman d'autres objets ou monuments appartenant à d'autres civilisations. Sa personnalité est incontestable.⁹ C'est donc qu'il existe une conception présidant à la formation de l'esthétique musulmane et à la prévalence de certains modes et canons d'expression artistique dans le monde de l'islam classique tout autre que la simple idée colportée d'emprunts ou de combinaisons savantes à partir de l'héritage des civilisations antérieures.¹⁰

Ainsi certains chercheurs contemporains ont eu recours à la poésie, chant et voix, pour reprendre le poète Adonis, chers aux Arabes,¹¹ pour déceler certains caractères et traits communs aux éléments de l'émotion esthétique et à leurs expressions formelles. La raison en est que la poésie incarne un certain idéal de beauté, tant par son contenu que par sa structure formelle.

En effet, les critiques mettent souvent l'accent sur les aspects purement formels, purement musicaux de cette langue. L'arabophone est habitué à considérer, plus que le sens, –qui est l'équivalent du "monde représenté" en peinture,– l'enchaînement purement sonore, la dextérité grammaticale et la richesse verbale. Autrement dit, la

6. Jean During, "Question de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam," *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7 (1994): 28.

7. Henry George Farmer, "The music of Islam," in *The New Oxford History of Music*, vol.1, *Ancient and Oriental Music*, ed. Egon Wellesz (London: Oxford University Press, 1957), 433.

8. Amnon Shiloah, "Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique," *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7 (1994): 51.

9. Pierre Demeulenaere, *Une théorie des sentiments esthétiques*, coll. Le collège de philosophie (Paris: Grasset, 2001), 29-36. Dans cette partie consacrée à la perception des objets: sensation et cognition; la reconnaissance des formes, on lit: "(...) il y a une liaison qui est établie entre des formes particulières, perçues dans leur immédiateté, et un ensemble formel plus complexe (qui est à la fois une réalité institutionnelle et une idée) auxquelles je les associe (...) Ainsi l'activité cognitive associée à la perception des objets est-elle complexe. Elle vise la configuration propre des objets. Elle renvoie aussi à l'arrière-plan de fonctionnalité, de signification et de position relative. L'activité cognitive se déploie dans un va-et-vient entre ces différentes dimensions dans la mesure où, comme on l'a vu, on ne reconnaît les caractéristiques internes qu'à partir de la connaissance d'éléments externes. Cette capacité de connaissance, il faut bien la nommer comme une compétence cognitive."

10. Lucien Golvin, "Quelques réflexions sur la formation de l'esthétique musulmane," in *Mélanges d'Islamologie dédiés à la mémoire de Alfred Bel* (Bruxelles-Leiden: Brill, 1974), 219.

11. "La poésie anté-islamique est née chant, autrement dit, pour être écoutée et non pour être lue. Elle fut voix avant d'être alphabet. Voix: musique du corps, souffle de vie." Adonis, Introduction à la poétique arabe, trad. par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski (Paris: Sindbad, 1985), 19.

réception est plutôt du côté de la virtuosité du jeu, des allitérations, des structures sonores et de la justesse des flexions et des modulations traditionnelles précises.¹²

Délaissement du réel

Une grande partie de la poésie arabe ancienne nous livre des manifestations artistiques, où la représentation du monde correspond à une esthétique particulière; nous retrouvons ce qui décidément caractérise l'art en islam. Les aspects concrets des descriptions comptaient moins que la minutie de ces descriptions comme preuve de virtuosité. Sans vouloir expliquer la poésie arabe par le baroque, on y trouve néanmoins la capacité de délaissier le réel, en ses aspects physiques et contingents pour s'élever jusqu'à une représentation tant abstraite, mouvante et fugace, que cohérente et logique. Le poète se laisse guider et par ses sensations et par les échos des règles traditionnelles, l'art se charge du reste.¹³

Une question fondamentale s'impose: les poètes classiques décrivaient-ils l'objet ou s'efforçaient-ils de l'évoquer? Souvent, même avec des métaphores et des comparaisons, ils ne cherchaient pas à peindre, ni à décrire à la manière d'un Hugo.¹⁴ Ils sont plus dans l'évocation, dans une volonté de styliser, ce qui, il faut le noter, rejoint inévitablement l'art plastique.¹⁵

Dans l'Épître du Pardon (*Risālat al-ghufrān*), d'al-Ma'arrī (973-1057), une sorte de voyage au paradis, les descriptions ne dépassent pas le cadre stéréotypé proposé par la pensée théologique. On a l'impression qu'il ne voit pas les choses, qu'il n'essaie pas de les représenter, or, c'est un artiste qui ne manque ni d'imagination ni d'habileté. L'admiration que suscite son texte procède donc de l'art, de la richesse de la langue et de la recherche de ses effets.¹⁶

Bashār Ibn Burd (714-783), un autre poète original, avait à la fois, le besoin et la force d'échapper au réel, en ses aspects sensibles pour s'élever à des représentations stylisées et abstraites. Bien que frappé de cécité dès sa naissance, il est parvenu, à travers ses mots, ses images, ses formes verbales, et le recours aux analogies, à recréer pour son usage, un idéal féminin qu'il n'a pas eu la faculté de contempler. Les mots, chez cet artiste, sont chargés de valeurs ignorées par les personnes dotés de vue, mais bien capables d'évoquer l'essence des choses.¹⁷

Pour une *phénoménologie de la perception*

Ce type de regard dénote une structure mentale mais aussi une esthétique particulière. A titre d'exemple et tout en s'appuyant sur l'énorme travail de Puerta

12. Alexandre Papadopoulo, "Esthétique de l'art musulman," *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 3 (1973): 695.

13. Régis Blachère, "Le monde dans l'expression artistique et littéraire," (Rapport présenté au Colloque organisé à Paris par l'Association pour l'Avancement des Études Islamiques, le 25 février 1972), in *La connaissance du Monde dans l'Islam classique* (Paris: A.A.E.I, 1973), 87-124.

14. Dans *Les Orientales*, par exemple.

15. Blachère, "Le monde," 115.

16. Ibid., 114.

17. Ibid., 91.

Vílchez,¹⁸ Valérie Gonzalez¹⁹ a d'ailleurs tenté, à travers cinq essais de démontrer comment l'art musulman, traditionnellement scruté sous l'angle historique, sociologique et descriptif, peut être appréhendé par l'application de la théorie de l'esthétique et du discours phénoménologique. Il serait d'ailleurs important que fussent menées des études sur la phénoménologie de la perception dans le monde musulman médiéval et que fût scruté le type de regard qu'avaient ces hommes à cette époque, vu que c'est un phénomène qui change perpétuellement. Culturellement, et avant même d'analyser la question de l'esthétique, le type de regard est souvent affaire de clichés, de registres thématiques et de structures mentales.

Si le poète arabe du Moyen Age ne nous apparaît pas comme un peintre, adressons-nous donc à quelqu'un d'autre pour comprendre les types de regard, qui permettent de comprendre les modes de représentation à travers sa transposition artistique; en l'occurrence, ceux qui regardaient le monde sans s'en séparer: les grands voyageurs musulmans.

Ces derniers non plus n'étaient pas de simples "descriptifs" ou naturalistes, ils avaient d'autres visées. Certes, ils tenaient avant tout à établir la matérialité concrète de ce qu'ils observaient, mais ce qui, chez eux, est "effet d'art" et ce qui les rend intéressants, c'est leur recherche de la minutie et de l'exactitude. Ils n'étaient pas forcément de grands écrivains, mais ils savaient se racheter par la volonté de précision. Le monde ne se réduisait pas seulement à des mensurations et des nomenclatures, mais il constituait également une succession de périodes et une accumulation de phénomènes. Ces voyageurs musulmans s'évertuaient à pallier le manque de vocabulaire par la traduction adéquate de leur propre sensation devant les manifestations du monde géographique.²⁰

C'est M. Arkoun qui appelait à redécouvrir les trois mots qui peuvent permettre de caractériser le type de regard que ces voyageurs portaient sur le monde, et qui faisait "effet d'art" dans leurs récits. Ces mots sont '*iyān*, *gharīb* et '*ajīb*.

De la sorte, au plus proche de la matérialité sensible (ou physique) nous avons le ('*iyān*): il signifie l'attachement et la description du concret, de ce que l'on voit de ses propres yeux. Le second terme utilisé pour percevoir le monde dans sa variété et ses qualités intrinsèques, le (*gharīb*): c'est ce qui est curieux, rare et ce qui attire l'attention, et c'est justement pour ces raisons que ces voyageurs s'y attardaient. Et puis le ('*ajīb*), (l'extraordinaire, le merveilleux, l'impressionnant, l'indéfinissable...), notion riche et complexe. Tout un registre lui a été dévolu dans la littérature médiévale, à titre indicatif ces titres:

– (*'Ajāib al-makhlūqāt wa gharāib al-mawjūdāt*, Les Merveilles des choses créées et les curiosités des choses existantes) du géographe al-Qazwīnī (605-685);

18. Puerta Vilchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético. Al-Andalus y la estética árabe*, Madrid: Akal, 1997..

19. Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture* (London: I.B. Tauris, 2001).

20. Blachère, "Le monde," 115.

– (*Tuhfat al-nuzzār fī 'ajāibi al-amṣār wa-gharāib al-asfār*, Splendeur des yeux dans les merveilles des villes et les curiosités des voyages) du grand voyageur Ibn Baṭṭūṭa (1304-1377);

– (*Kharīdat al-ajāib wa farīdat al-gharāib*, Joyau des merveilles et curiosités uniques) du géographe Ibn al-Wardī (1292-1349).

L'usage de ces termes clés n'était point fortuit. Il est assurément révélateur d'un type de regard hanté par le fabuleux et le merveilleux, mais qui accuse des représentations artistiques transfigurées aussi bien par l'œil que par l'intellect.

Pour une archéologie de l'esthétique musulmane

Pour revenir au débat sur l'absence d'écrits critiques et philosophiques de cette époque sur l'esthétique, et dans les limites de ce que nous proposent certains essais d'anciens auteurs musulmans, ne peut-on pas déceler quelques traits de la conception et du sentiment du beau?

A titre d'exemple, Al-Jāhid (776-867), écrivain et encyclopédiste mu'tazzilite, nous livre ses réflexions sur le fondement du beau, l'harmonie du corps humain et les diverses manifestations de l'art appliqué. Il nous apprend qu'on peut à partir d'expériences esthétiques concrètes, –tels les “degrés de beauté” du corps humain ou la splendeur des divers édifices, des tapis, des tissus, des vêtements et jusqu'aux canaux dans lesquels coule l'eau–, tenter d'expliquer ce qu'est la beauté. “C'est par les cinq sens, dit-il, qu'on reconnaît la qualité d'une chose: la vue si elle est belle et plaisante, par le nez si elle est parfumée et odorante, par le goût si elle est douce, par l'ouïe si elle rend un son pur, et par le toucher si elle est souple et tendre.”²¹

Pour le corps humain, il affirme que: “le degré de beauté ne saurait être fixé que par un regard expert, un œil exercé et l'expérience. (...) La beauté en effet est trop subtile et délicate pour être saisie par n'importe qui (...)” Il ajoute, “je vais essayer de vous expliquer la beauté; c'est la plénitude et la proportion et, par plénitude, je n'entends pas désigner le dépassement des justes proportions comme, s'agissant de la hauteur de la taille, de la minceur du corps, de la grosseur d'un membre ou de la grandeur des yeux ou de la bouche, tout de ce qui dépasse les dimensions de ces organes chez les individus bien proportionnés; ce surplus, en effet, quand il existe, représente une diminution de la beauté, même si l'on considère qu'il ajoute (qualitativement) quelque chose au corps. Les choses de ce mode ont des limites qui les cernent et bornent les proportions qui leurs sont imparties, tout ce qui, physiquement et moralement, dépasse ces limites, même la religion et la sagesse, lesquelles sont les meilleurs des choses, est laid et répréhensible.”²² Ainsi peuvent être établis, pour lui, les canons de la beauté; elle est dans la juste proportion et l'équilibre des choses, non dans leur quantité.

21. Charles Pellat, “Gahiziana I: Le *Kitāb al-Tabassur bi-l-tigāra* attribué à Gahiz,” *Arabica*, I, fasc.2 (1954): 161.

22. Ibid.

D'autres théoriciens et philosophes médiévaux ont développé leurs critiques et leur conception de l'esthétique dans leurs écrits encyclopédiques. At-Tawḥīdī (927-1023), philosophe des hommes de lettres et homme de lettres des philosophes; comme il fut appelé, avance l'idée de la relativité dans le jugement esthétique. Dans son livre (*al-imtā' wa al-mu'ānasa: Plaisir et convivialité*), il cite cinq fondements différents du beau et du laid: la nature (humaine), l'habitude, la loi (religieuse), la raison et la passion.

Ibn Ḥazm (m.456 H./1064) quant à lui, a consacré dans son livre "*al-akhlāq wa as-siyar*," (Les caractères et la conduite),²³ tout un chapitre sur les catégories de la beauté "*Faṣl fi anwā' sabāḥat aṣ-ṣuwar*." Dans ce traité de morale pratique Ibn Ḥazm s'attèle à classer et à hiérarchiser, en trois niveaux, les attributs et les qualités assignés à la beauté observable, en l'occurrence la beauté du corps humain.²⁴

"فصل في أنواع صباحة الصور. وقد سئلت عن تحقيق الكلام فيها: 1. الحلاوة دقة المحاسن ولطف الحركات وخفة الإشارات وقبول النفس لأعراض الصورة وإن لم تكن هناك صفات ظاهرة. 2. القوام جمال كل صفة على حدتها. ورب جميل الصفات على انفراد كل صفة منها، بارد الطلعة غير مليح ولا حسن ولا رائع ولا حلو. 3. الروعة بهاء الأعضاء الظاهرة (مع جمال فيها). وهي أيضا الفراهة والعتق. 4. الحُسن هو شيء ليس له في اللغة اسم يعبر عنه غيره. ولكنه محسوس في النفوس باتفاق كل من رآه. وهو برد مكسو على الوجه وإشراق يستميل القلوب نحوه، فتجتمع الآراء على استحسانه وإن لم يكن هناك صفات جميلة. فكل من رآه راقه واستحسنه وقبله، حتى إذا تأملت الصفات أفراداً لم تر طائلاً، وكأنه شيء في نفس المرئي تجده نفس الرائي، وهذه أجل مراتب الصباحة. ثم تختلف الأهواء بعدها، فمن مفضل للروعة، ومن مفضل للحلاوة، وما وجدنا أحداً قط يفضل القوام المنفرد. 5. الملاحظة اجتماع شيء بشيء مما ذكرنا."

"On m'a demandé une explication exacte des sortes de beauté des formes. Et je dis que: la "*douceur*" est la finesse des traits et la grâce des mouvements, et la légèreté des gestes et l'adaptation de l'âme aux accidents des formes, quoi qu'elles ne soient pas belles. La "*correction*" des formes externes, c'est la beauté de chacune des qualités isolées, et très souvent le beau de qualités considérées isolément est froid d'aspect, sans charme, ni beauté, ni digne d'admiration, ni doux d'aspect. Le "*brillant*" des membres externes va avec la beauté qu'il y a en eux, et c'est la vivacité ou aisance. La "*beauté*" est quelque chose qui n'a pas de nom dans la langue, mais qui est senti dans les âmes par

23. Ibn Ḥazm, *Kitāb al-'akhlāq wa-ssiyar ou risāla fi mudāwāt an-nufūs wa-tahḏīb al-'awlāq wa-z-zuḥd*, éd. Eva Riad, (University Uppsala: Studia Semitica Upsaliensia, 1980). *Kitāb al-'axlāq wa-ssiyar ou risāla fi mudāwāt an-nufūs wa-tahḏīb al-'awlāq wa-z-zuḥd*, Introduction et édition critique par Eva Riad, (University Uppsala: Studia Semitica Upsaliensia, 1980).

24. Puerta Vilchez, *Historia*, 511-18.

l'accord de tout celui qui la voit, et c'est une tunique qui revêt le visage et une clarté qui incline les cœurs vers elle, de façon que les opinions sont d'accord pour l'approuver, quoiqu'il n'y ait pas de qualités belles puisque celui qui le voit lui remet son âme, cela plaît à son cœur, quoique, s'il contemplait les qualités isolément, il n'y trouverait pas de mérite. Il semble que ce soit quelque chose qu'il y a dans l'âme- de ce qui est vu- que perçoit l'âme de celui qui voit. C'est celle-ci le sommet des catégories de la beauté."

Plus tard les goûts varient, et il y en a qui préfèrent l'impression surprenante et il y en a qui préfèrent la douceur. Et nous n'en avons pas trouvé un seul qui considère la correction comme une qualité supérieure à celles-ci quand elle en est séparée. La "grâce" (esprit-charme) est la réunion de plusieurs de ces qualités dans une même personne."²⁵

A lire les autres passages d'Ibn Ḥazm dans ce traité ainsi que dans celui de *Ṭawq al-Ḥamāma* (Collier de la colombe), il s'avère que "le beau se compose positivement d'une conjonction de caractères moraux spirituels, intellectuels et éventuellement sensibles qui se modèlent entre eux pour former une manière d'être parfait ou tendant vers la perfection."²⁶ En effet, la conception esthétique d'Ibn Ḥazm se constitue dans une éthique stricte, indissociable de la révélation divine. Pour lui "La perception sensible peut ensuite conduire, pour les plus aptes intellectuellement et spirituellement, à la perception intérieure de la beauté supérieure, la beauté divine, mais en termes absolument abstraits et en aucune manière assimilables ni même comparable aux concepts esthétiques relatifs à l'existence humaine."²⁷

Après cette vision du beau sublimé dans la personne humaine qui puise dans cadre éthique, nous tenons à signaler deux autres visions philosophiques opposées: celle de la luminescente et intellectuelle beauté de source divine d'Ibn Sīnā (Avicenne) et celle du bel ordre structurel du monde matériel d'Ibn Rushd (Averroès).

Le philosophe Ibn Sīnā (Avicenne) (980-1037), nous trace des réflexions sur le sujet dans ses contributions, notamment celles relatives à la beauté, à la perfection, à la délectation esthétique et à l'imagination avec une certaine originalité, qui est le résultat d'une hybridation de deux grandes courants philosophiques, à savoir l'aristotélisme et le néoplatonisme.²⁸ Il y exprime, quant à lui, le caractère sensoriel du beau et discerne l'art du bien de l'art de l'utile.

Dans son système de pensée émaniste, le concept de beau entre dans la définition même de Dieu et des ses attributs. Il s'agit d'une authentique esthétique du divin.²⁹

25. Joaquin Lomba Fuentes, "La beauté objective chez Ibn Ḥazm," *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1964): 3-5.

26. Valérie Gonzalez, "Le beau et l'expérience esthétique dans la pensée musulmane du Moyen Âge," in *Le Beau et le laid au Moyen Âge* (Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2000), 144.

27. Gonzalez, "Le beau," 145.

28. Mohamad Reza Abolghassemi, "L'esthétique philosophique de Fārābī et d'Avicenne: Origines et originalité" (Thèse de doctorat en Arts plastiques et sciences de l'Art, Aix-Marseille, 2012).

29. Puerta Vilchez, *Historia*, 586-607.

Pour Ibn Sīnā, la beauté est un concept polyvalent mais qui se situe dans la sphère de l'intellect, une essence intellectuelle pure habitant les choses et les êtres: "La beauté et la splendeur de toutes les choses consistent en ce que chaque chose soit comme elle doit."

”وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له.“³⁰

Pour le philosophe Ibn Sīnā, Dieu est à l'origine même de toutes les qualités sublimes et Il les infuse à l'ensemble des êtres et des choses:

“L'Être Nécessaire possède la beauté et la splendeur pure et il est l'origine de toute harmonie, étant donné que toute harmonie se produit dans la multiplicité d'une composition ou d'un mélange et, ainsi, crée l'unité dans la multiplicité.”

”والواجب الوجود له الجمال والبهاء المحض، وهو مبدأ كل اعتدال، لأن كل اعتدال هو في كثرة تركيب أو مزاج، فيحدث وحدة في كثرتة.“³¹

A l'opposé de cette vision de la beauté métaphysique et abstraite liée à l'idéal divin, se situe la conception rationnelle d'Ibn Rushd. L'essentiel de cette vision qui va être exposé à grands traits est dans son exégèse de l'œuvre d'Aristote, en grande partie, dans ces deux traités: *Talkhīs kitāb an-naḥs*, et *tafsīr mā ba'da aṭ-ṭabī'a*.³² La conception d'Ibn Rushd (1126-98) ne se situe pas dans une théorie esthétique établie mais plutôt “déduite d'une approche analytique systématique du réel sensible conçu comme un tout cohérent et ordonné, en l'occurrence la nature créée par Dieu.”³³

Le beau, chez Ibn Rushd ne correspond pas à une valeur transcendante et sacrée de perfection, mais aux notions objectives et observables d'ordre (*ṭarṭīb*), de cohésion structurelle et d'harmonie physique. Ces notions objectives sont régies par les principes logiques de causalité et par les lois de la nature. Dans ce sens, l'appréhension du beau apparaît comme un phénomène de cognition logique.

Le passage suivant, tiré de son commentaire de la Rhétorique d'Aristote, relatif à l'expérimentation visuelle de formes artistiques (peinture et sculpture) éclaire d'un jour lumineux cette pensée d'Ibn Rushd:

“–Aristote– a dit: Puisqu'enseigner est agréable ainsi que la fait pour l'homme d'être admirable ou admiré, faire imaginer et imiter sont aussi, en raison de leur ressemblance avec l'enseignement, agréables; et cela, comme l'imitation par la peinture, la sculpture et tous les autres actes par lesquels on cherche à imiter les premiers modèles –je veux dire les choses qui existent– non les actes par lesquels on imite des choses qui n'existent pas. En effet, le plaisir pris aux actes par lesquels on imite des choses existantes ne vient pas

30. Ibn Sīnā, *Kitāb an-najāt fī al-ḥikma al-mantiqiyya wa aṭ-ṭabī'iyya wa al-ilāhiyya*, éd. Majid Fajr (Bayrūt: Dār al-āfāq al-jadīda, 1985), 281-82.

31. Ibn Sīnā, *Kitāb an-najāt*.

32. Puerta Vilchez, *Historia*, 642-85.

33. Gonzalez, “Le beau,” 148.

de ce que qu'en ces actes, il y a une manière d'activité syllogistique; or, dans l'activité faisant connaître le plus caché, qui est l'absent comparé, par le plus manifeste, qui est l'exemple mis à sa place, il y a, d'une certaine manière, l'une des espèces de l'enseignement qui a lieu par le syllogisme, car l'imagination de la chose prend, relativement à celle-ci, le rang de la prémisse et la chose qu'on cherche à faire imaginer et à faire comprendre prend le rang de la conclusion; et en raison de cette ressemblance qui est entre faire imaginer et enseigner, faire imaginer est agréable.”³⁴

Selon lui, la beauté d'une création artistique ne se mesure pas à son aspect plaisant ou à sa configuration formelle mais à la qualité de son système mimétique³⁵ visant, à la mesure du possible, à reproduire la structure parfaite de l'univers et à la faire connaître:

“El arte (*aṣ-ṣinā'a*) es, en este sentido, máa limitado (*muqaṣṣara*) que la naturaleza (*ṭabī'a*), puesto que el arte genera (*tubriz*), de entre las cantidades de colores (*maqādīr al-alwān*) que hay en el logos interno (*an-nuṭq al-bāṭin*), sólo lo que el logos externo (*an-nuṭq al-khārij*) es capaz de producir. Si embargo, la naturaleza produce (*tubriz*) todo lo que hay en el logos interno inmaterial (*an-nuṭq al-bāṭin al-rūḥānī*) y por ello la naturaleza en más noble que el arte (*ashraf mina aṣ-ṣinā'a*) y la nobleza del artista (*sharaf al-ṣāni'*) dependerá del grado de excelencia con imite (*tashbīhi-hi*) a la naturaleza, y dentro siempre de lo que le sea posible.”³⁶

ولهذا كانت الصناعة في هذا المعنى كما يقول أرسطو مقصورة عن الطبيعة، فإن الصناعة إنما تبرز من مقادير الألوان التي في النطق الباطن ما قدر النطق الخارج أن يعبر عنه. وأما الطبيعة، فإنها تبرز كل ما كان في النطق الباطن الروحاني. ولهذا كانت أشرف من الصناعة وكان الصانع إنما هو في جودة تشبيهه بالطبيعة بحسب الممكن.³⁷

Avec Ibn al-Haytham³⁸ “L'Archimède arabe” (965-1039), la conception de l'esthétique, ou la théorie du beau sera intimement liée à sa théorie de la perception. Ce savant distingué, né à Bassora, a, en réalité, élaboré dans son *Kitāb al-Manāẓir* ou Livre d'optiques, une admirable synthèse ente la physique et les mathématiques. Dans le premier livre de cette somme, il a étudié les propriétés générales de la perception; dans le second, ses conditions particulières; et dans le troisième, ses erreurs. Les livres IV et VI, traitent d'autres questions, telle la “réflexion” des rayons lumineux. Tandis que le livre VII est consacré à la réfraction dans les corps transparents, “dont la transparence est d'une autre sorte que celle de l'air.”³⁹

34. Ibn Rushd, *Commentaire moyen à la Rhétorique d'Aristote*, édition critique du texte arabe et traduction française par Maroun Aouad (Paris: J.Vrin, 2002).

35. Du concept aristotélicien de *mimesis*, à savoir l'imitation de la nature qui régit ontologiquement les actes créatifs et pédagogiques.

36. Puerta Vilchez, *Historia*, 677.

37. Ibn Rushd, *Talkhīs kitāb al-ḥis wa al-maḥsūs li aristū*, éd. Abderrahmane Badawi (al-Kuwayt- Bayrūt: Dār al-Qalam, 1980), 198.

38. En Occident médiéval, son nom a été latinisé en “Alhazen.”

39. Abdelhamid Sabra, *The Optics of Ibn al-Haytham*, Books I-III: One Direct Vision, vol. I (London: Warburg Institute, 1989), 6.

Les passages qui nous intéressent, appartiennent à la partie psychologique de son ouvrage où il est question du domaine mental “*idrāk al-ḥusn*,” puisque la beauté et la laideur sont pour lui des propriétés, ou *ma‘ānī* des choses. Pour Ibn al-Haytham l’impression de beauté naît d’une vision comparative; elle est le fruit de la faculté de juger (*al-quwwa al-mumāyyiza*) –*virtus distinctiva* en latin–.⁴⁰

En effet, Ibn al-Haytham explore, “en termes étonnamment modernes de psychophysiques et de phénoménologie modernes, la vision comme expérience cognitive primordiale en générale, et processus d’appréciation de la beauté (*idrāk al-ḥusn*) des choses en particulier.”⁴¹ Les exemples donnés sont tributaires des normes et de l’environnement culturels de son époque. Il les emprunte à l’art textile comme de la décoration des murs et des objets.

La beauté et la laideur sont reconnues par Ibn al-Haytham comme deux faits objectifs et visibles, parmi d’autres, (“concepts visuels,” *al-ma‘ānī al-mubṣara*), que tous les objets ou êtres corporés (*ajsām*) détiennent d’une façon variable.

Ces concepts sont répertoriés en vingt deux notions comme la lumière, la couleur, la figure, le volume, la symétrie, le nombre, etc. Pour Ibn al-Haytham, les choses sont variablement belles en vertu de deux principes.

En premier, il est question des concepts visuels génériques répertoriés qui possèdent en soi la beauté. En tête de ce répertoire, il évoque la lumière qui: “produit de la beauté uniquement par elle-même. C’est pour cette seule raison que le soleil, la lune ou les étoiles nous semblent beaux. On ne peut pas expliquer autrement pourquoi leur forme produit un bel effet. Cela tient uniquement à la lumière qu’ils émettent.”⁴² Pour l’autre source de la beauté, la couleur, il précise que: “Des couleurs lumineuses telles que le pourpre, le vert des plantes ou le rose nous plaisent plus que d’autres couleurs parce qu’elles attirent l’œil. Qu’elles colorent des vêtements, des tentures, des ustensiles ou encore la nature, les fleurs, les boutons et les prairies, nous les trouvons belles. La couleur produit donc la beauté par elle-même.”⁴³

Le second, c’est le principe modulateur de ce beau en soi contenu dans les concepts visuels génériques, en une beauté, singulière, quantifiable, mesurable et ainsi classifiable. Au terme de cette modulation du beau constituée par la combinatoire spécifique d’un, de certains ou de tous ces concepts visuels génériques avec les concepts visuels particuliers, l’objet singularisé laissera apparaître une quantité et une catégorie de beauté distinctives.

“Quant à la beauté perçue par le sens de la vue, il faut dire que la vision la perçoit en captant les concepts particuliers... Chacun desdits concepts particuliers produit à lui seul une catégorie de beauté, de la même façon qu’ils

40. Puerta Vilchez, *Historia*, 691.

41. Gonzalez, “Le beau,” 150.

42. Sabra, *The Optics*, I, 200.

43. Ibid.

produisent diverses classes de beauté en s'unissant les uns aux autres. La vision perçoit la beauté à partir des formes des objets visuels que capte le sens de la vue.⁴⁴

”وأما الحسن المدرك بحاسة البصر فإن البصر يدركه من إدراكه للمعاني الجزئية التي قد تبين كيفية إدراك البصر لها. وذلك أن كل واحد من المعاني الجزئية (...) يفعل نوعا من الحسن بانفراده، وتفعل هذه المعاني أنواعا من الحسن باقتران بعضها ببعض. والبصر إنما يدرك الحسن من صور المبصرات التي تدرك بحاسة البصر.⁴⁵“

Ensuite, Ibn al-Haytham évoque les concepts visuels responsables du degré élevé d'un objet. Il s'agit des notions récurrentes de la pensée médiévale: l'ordre, la proportion et la régularité:

“Nombre de concepts que nous tenons pour beaux le sont seulement grâce à l'ordre (*tarīb*) et la position (*wad'*). Toutes les figures décoratives (*nuqūsh*) sont considérées comme belles grâce à l'ordre. La belle écriture l'est en raison de son ordonnance, étant donné que la beauté de la calligraphie (*husn al-khat*) dépend de la constitution des figures des lettres et de la composition des unes relativement aux autres. S'il n'existe pas de composition des lettres sous une ordonnance régulière et proportionnée, la calligraphie ne sera pas belle, même si les figures des lettres prises individuellement sont correctes et bien constituées...⁴⁶“

”وكثيرٌ من المعاني المستحسنة إنما تستحسن من أجل الترتيب والوضع فقط. وذلك أن النقوش كلها إنما تستحسن من أجل الترتيب. و الكتابة المستحسنة إنما تستحسن من أجل الترتيب. لأن حسن الخط إنما هو من تقويم أشكال الحروف ومن تأليف بعضها ببعض. فإن لم يكن تأليف الحروف وترتيبها ترتيبا منتظما متناسبا فليس يكون الخط حسنا وان كانت أشكال حروفه على انفرادها صحيحة مقومة. وقد يستحسن الخط إذا كان تأليفه تأليفا منتظما وإن لم تكن حروفه في غاية التقويم. وكذلك كثير من صور المبصرات إنما تحسن وتروق من أجل تأليف أجزائها وترتيب بعضها عند بعض.⁴⁷“

Dans un autre registre, Al-Ghazālī (1058-1111), théologien musulman, représentant le mysticisme le plus profond, justifie l'attrait du beau par le plaisir qu'il apporte et la répulsion de la laideur par la douleur qu'elle occasionne. Quoiqu'il fonde l'émotion esthétique sur les sens, Al-Ghazālī laisse voir l'aspect religieux et philosophique de sa pensée; car, dit-il dans son fameux traité (*Ihyā'*: Revivification),

44. Gonzalez, “Le beau,” 151.

45. Ibn al-Haytham, *Kitāb al-manāziri; Al-Maqālāt I, II, III*, éd. Abd al-Hamid Sabra, t.II (al-Kuwayt: al-Majlis al-Waṭnī li ath-thaqāfa wa al-funūn wa al-ādāb, 1983), 308.

46. Gonzalez, “Le beau,” 150.

47. Ibn al-Haytham, *Kitāb al-manāziri*, II, 309.

“la beauté spirituelle perçue par la raison est plus noble que la beauté des images perçue par la vue.” Il atteint son apogée quand il soutient la relativité du beau dans l’objet et dans la personne qui le contemple, et quand il rejette les éléments de la beauté au profit de la sympathie.⁴⁸ En fait, la pensée d’Al-Ghazālī sur l’esthétisme reste à explorer, bien que Richard Ettinghausen lui a déjà consacré un article en 1947, “Al-Ghazzālī on Beauty.” Malheureusement, ce travail n’a pas eu la continuité souhaitée et est resté comme une contribution modeste et isolée.⁴⁹

Après cette exploration hâtive, et bien que ces réflexions ne constituent pas une science définie, il n’en demeure pas moins qu’elles dénotent un intérêt remarquable pour l’esthétique et une connaissance profonde de la beauté artistique et spirituelle. En tous cas, on osera facilement dire que le sujet de la beauté avait été scruté de différentes manières, jusqu’à donner l’impression qu’il allait déjà se constituer en problématique cognitive autonome. Pourtant, ce n’est qu’après que l’esthétique deviendra une préoccupation scientifique, surtout en ce qui concerne la beauté humaine.

Dans l’Occident musulman, Ibn Abī Ḥajala at-Tilimsānī (1325-75), auteur du “*Diwān aṣ-ṣabāba*, Recueil de l’amour intense,” essaie de préciser les termes employés dans ce domaine, tels que jamīl, ḥusn, malīḥ, etc., et d’établir un canon de la beauté idéale formé de huit groupes de quatre critères. Un des huit groupes intéresse la morale.⁵⁰

A quelques siècles d’intervalle de là, en Orient, Al-Ghuzūlī (m.1412), dans son recueil “*maṭālī‘ al-budūr fī manāzil as-surūr*: Levés des lunes dans les mansions du bonheur,” continue cette tentative d’établir des canons de beauté, rejoignant ainsi Ibn Abī Ḥajala dans son inspiration des traits de la beauté chantée par la poésie arabe ancienne. Al-Ghuzūlī établit, quant-à lui, un canon en vingt groupes de quatre. Les sept groupes communs aux deux canons, présentent de légères variations, mais n’altèrent aucunement la conception esthétique générale.

A côté de ces éléments, constituant la pensée esthétique, il faut aussi et surtout considérer les rapports organiques entre l’expérience spirituelle, intériorisant le Coran, et la forme sous laquelle l’expression artistique en islam proposait sa vision du monde et sa quête de la beauté.⁵¹

Dans son article sur le beau et l’expérience esthétique dans la pensée musulmane du Moyen Âge, Valérie Gonzalez pense que les philosophes musulmans “ont développé une véritable pensée esthétique, mais une esthétique dans le sens

48. Al-Ghazālī, *Ihyā’ ‘ulūm ad-dīn*, Revivification des sciences religieuses, t. IV (Le Caire, s.d), 296.

49. Richard Ettinghausen, “Al-Gazzālī on Beauty,” in *Art and Thought. Issued in honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the occasion of his 70th birthday*, ed. K. Bharatha Iyer (London: Luzac, 1947), 160-67.

50. Ibn Abī Ḥajala, *Diwān aṣ-ṣabāba*, “*Recueil de l’amour intense*,” éd. M. Zaghoul Sallam (Bayrūt: Munsha’at al-Ma’ārif, 1998).

51. Ahmed Abdel Aal, “L’art islamique et le soufisme, étude sur les fondements esthétiques chez le maître soufi Ibn Arabi, 1165-1240,” (Thèse de doctorat de l’Université de Bordeaux III, 1987), 35.

médiéval du terme, c'est-à-dire une philosophie du beau nivelée qui n'aborde pas son sujet isolément comme une épistémê, mais le mêle à des problématiques plus larges, à caractères divers, ontologique, religieux, éthiques, etc., une méta-esthétique en somme. Ce caractère de dépendance de l'esthétique médiévale arabe aux autres champs de la connaissance se manifeste notamment dans la grande question doublement binaire du beau sensible et du beau divin.⁵²

En effet, l'islam a élargi le sens du Beau en appelant à contempler la beauté universelle. Les maîtres soufis considèrent que l'univers entier est une réalité esthétique sacrée, dont la beauté est empruntée à la Beauté divine et non à elle-même dont la beauté n'est qu'une épiphanie (*tajallī*) de la beauté divine ou de son nom le Beau (*al-jamīl*). Et c'est entre le relatif et l'Absolu que se trouvent et s'enchâssent tous les points de tension créatrice.⁵³

Sur le plan artistique, l'œuvre ne tend pas à représenter les émotions et les sentiments de son auteur, elle aspire à incarner objectivement certains reflets de cette beauté universelle. Cette tentative de dépassement de la beauté relative à celle absolue peut constituer le fondement de l'esthétique dans l'art musulman, art souvent analysé et décrié comme impersonnel, sans tension dramatique, dont l'esthétique reste conceptuelle et sans rapport avec les données immédiates de la Nature.⁵⁴

Jacques Berque remarquait déjà qu'une des fonctions suprêmes de l'art, réside "dans sa puissance d'ébranlement, laquelle ne tient jamais à la simple information (...) c'est pourquoi, ajoute-t-il, un art abstrait, ou même abstrus, peut être de large portée sociale, ce fut le cas de l'art musulman entre autres..."⁵⁵

Une esthétique conceptuelle

Pour illustrer cette quête, le grand soufi Ibn 'Arabī (1165-1240) nous a laissé un récit relatant une rencontre avec un grand artiste-peintre en Turquie. Le débat qui les a réunis éclaire d'un jour lumineux sa conception de l'esthétique. "Au Nom d'Allah-(al-Bārī الباری) Le Producteur, écrit Ibn 'Arabī, s'inspirent les architectes de génie, les maîtres des inventions, et ceux qui créent des formes extraordinaires. Les peintres s'inspirent de ce nom (Allah-Le Producteur) pour la perfection de l'œuvre, en fonction de la balance (al-mīzān)."

Il poursuit son récit en précisant que le plus merveilleux de ce qu'il avait vu à ce sujet, ce fut à Konya. En cette ville, dit-il "Nous eûmes un peintre que nous examinâmes et à qui, dans son propre art, nous enseignâmes quelque chose qu'il ignorait au sujet de l'imagination parfaite (*al-Khayāl at-tām*)..."⁵⁶

52. Gonzalez, "Le beau," 141.

53. Abdel Aal, *L'art islamique*, 33-4.

54. Ibid., 34.

55. Mohamed Aziza, *L'image et l'Islam* (Paris: Albin Michel, 1978), 79-80.

56. Ibn 'Arabī, *Al-Futūhāt al-Makkiyya* (Révélation mecquoise), vol. II (Bayrūt: Dār Šādir, s.d), 424.

L'artiste peignit une perdrix, mais en y dissimulant un défaut si bien caché qu'on ne pouvait l'apercevoir. Pour éprouver Ibn 'Arabī dans la "*balance de la peinture*," selon la propre expression de ce dernier, il avait exécuté son tableau sur un plat assez grand pour que la perdrix conservât ses proportions naturelles. Les gens se montraient émerveillés par la beauté et par la perfection de cette peinture. Chez lui, Ibn 'Arabī avait un faucon qui dès qu'il aperçut la perdrix, se lança sur la peinture de l'oiseau se mit à la frapper à la patte. Le faucon, leurré, croyait avoir affaire à un oiseau vivant.

Le peintre s'adressa alors à Ibn 'Arabī: "Que dis-tu de cette peinture?" Le maître répondit: "Elle serait faite le plus parfaitement possible, mais elle comporte un défaut caché." Le peintre qui, auparavant, avait fait remarquer le défaut à ceux qui étaient là, interrogea à nouveau le maître "et quel est ce défaut? Car les proportions de la figure sont exactes!" "Dans les pattes, répondit Ibn 'Arabī, il y a un petit excès de longueur, pas plus que la valeur d'un grain d'orge, en plus de ce qu'exige la proportion du corps."⁵⁷

Le peintre se leva et, baisant le front de son maître, il s'exclama: "Je l'ai fait volontairement pour t'éprouver!" Les gens qui étaient là accréditèrent ses dires et ajoutèrent qu'auparavant, le peintre leur avait signalé le défaut.

Si ce récit présente Ibn 'Arabī, comme un connaisseur authentique en matière d'art, il reste à s'interroger sur le sens précis de l'expression: "*balance de la peinture*." Si elle évoque un certain équilibre, ce n'est évidemment pas à la manière des règles des proportions du canon du sculpteur grec Périclès⁵⁸ (V^{ème} siècle av.-J.-C), ni une parfaite imitation de la nature, dans laquelle excellait cet artiste qui pensait incarner la *balance de la peinture*. Or, cette balance est plutôt liée, selon la conception d'Ibn 'Arabī, à "l'imagination parfaite: *al-khayāl al-kāmil*."

Tout d'abord, l'idée de "Balances," *al-mawāzīn*, est une idée récurrente dans le discours coranique.⁵⁹ Henri Corbin nous explique que dans la vie intellectuelle en islam "Le propos de la Science de la Balance, c'est de découvrir, dans chaque corps, le rapport qui existe entre le manifeste et le caché (Le *Zāhir* et le *Bāṭin*, l'exotérique et l'ésotérique)."⁶⁰ Pour Jean Chevalier, cette "science de la Balance," qu'Ibn 'Arabī, "connaissait fort bien," est cette, "sorte de dialectique occulte qui poursuit la Parole incréée à travers les signes créés tandis que celle-ci tend à se manifester, mais ne peut le faire qu'à travers des symboles qui dévoilent et voilent son infinité. C'est comme deux désirs, ajoute Chevalier, allant à la rencontre l'un de l'autre, celui de connaître et celui de se faire connaître désirs qui se compénètrent dans des proportions inégales et dont la science de la balance s'efforce de mesurer l'intensité et la réalisation."⁶¹

57. Ibid.

58. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels* (Paris: Gallimard, 1969).

59. *Le Coran*, Sourates: XLII: 17; LV: 8-9; LIV: 49; XV: 19.

60. Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique des origines jusqu'à la mort d'Averroès*, vol. I (Paris: Gallimard, 1963), 186.

61. Jean Chevalier, *Le Soufisme: ou l'ivresse de Dieu dans la tradition de l'Islam* (Paris: Celt, 1974), 145.

Avant de dégager un certain nombre de rapports entre la *Balance* et la peinture, et l'imagination parfaite "*al-khayāl at-tām*" dans le récit d'Ibn 'Arabī, il faut savoir que la l'idée de balance évoque la notion d'équilibre. Quant à cette imagination parfaite, qui n'a rien à voir avec l'imagination psychologique dans notre expérience ordinaire, Ibn 'Arabī l'a défini de la sorte "c'est un domaine où existe une présence (*ḥaḍra*) existentielle (*wujūdiyya*), indépendante et réelle, possédant des images et des formes dans lesquelles apparaissent les sens intelligibles et les esprits."⁶²

C'est un monde intermédiaire, "comparable, selon Ibn 'Arabī, à la ligne qui sépare la lumière de l'ombre," l'existence et le néant, le monde perçu par les sens et le monde intelligible. De la sorte, lorsqu'Ibn 'Arabī propose à l'artiste l'idée de "l'imagination parfaite," il entend remplacer l'imitation réaliste de la nature par la portée conceptuelle des choses et non leur apparence seulement. On est donc devant une esthétique qui rompt avec l'imitation de la nature et qui sera d'emblée, une esthétique conceptuelle, dans laquelle la place initiale ne sera pas donnée au monde représenté, mais à un monde possible et plausible.⁶³

Dans sa théorie des intermédiaires dans l'art, Oleg Grabar évoquant un décor, lui aussi, en forme d'oiseau sur un panneau de bois d'Égypte, daté de la fin du IX^{ème} siècle, se demande par rapport aux personnes qui ont fabriqué, acheté, commandé ou utilisé ces objets: "Qu'y voyaient-elles ou que souhaitent-elles représenter? Si elles voulaient évoquer la réalité extérieure, pourquoi s'éloigner autant de la réalité physique ou des signes évidents de communication littérale comme les lettres? Peut-on penser que le signifié de ces objets n'est pas ce que nous voyons aujourd'hui, ou du moins pas entièrement? Que ce qui est important, c'est la transformation du signe mimétique et non le signe lui-même?"⁶⁴

En effet, cet éloignement de ce qui pouvait apparaître comme une recreation de la réalité tangible ou visible, c'est ce que Louis Massignon expliquait par l'"impermanence" du visible, l'un des principes de l'éthique musulmane.⁶⁵

Sommes-nous, à ce stade de la réflexion, bien avancés dans la définition du sens de l'esthétique de l'art musulman et de son ressenti⁶⁶ à l'époque médiévale? Peut-être serions-nous plus obligés à revenir aux acceptions et définitions des grands spécialistes de cet art.

Reconnaisances et paradigmes

Georges Marçais propose une simple expérience visuelle, consistant à feuilleter par désœuvrement et pour le simple plaisir de faire défiler les images d'une collection d'œuvres d'arts empruntées aux diverses civilisations. Pour peu qu'on ait un rudiment de culture artistique, on identifiera immédiatement ceux appartenant à

62. Ibn 'Arabī, *Al-Futūḥāt*, vol. I, 304-06; vol. II, 296.

63. Abdel Aal, *L'art islamique*, 172.

64. Oleg Grabar, *L'ornement, formes et fonctions dans l'art islamique* (Paris: Flammarion, 1996), 19.

65. Ibid.

66. Au sens classique du terme: sentiment vif d'une chose agréable ou pénible.

l'art islamique. C'est, dit-il, "la preuve à la fois de la personnalité de l'art musulman et de son unité relative."⁶⁷

Cette personnalité incontestable de l'art musulman, nous révèle Titus Burckhardt, spécialiste de l'art sacré, est liée à l'idée centrale de l'Unité en islam qui "tout en étant éminemment "concrète" en soi, se présente à l'esprit humain comme une idée abstraite; c'est ce qui explique, avec certains facteurs relevant de la mentalité sémitique, le caractère abstrait de l'art musulman. L'Islam est centré sur l'Unité; or celle-ci, aucune image ne saurait l'exprimer."⁶⁸

Au contraire, au niveau académique et muséal, la reconnaissance de cette identité spécifique n'était pas si évidente. Pendant longtemps l'art islamique était exclu du déroulement de la "véritable" histoire de l'art.⁶⁹ S'il est vrai que le musée d'Art Islamique du Caire fut établi avant la seconde guerre mondiale, et que certains spécialistes occidentaux tel Richard Ettinghausen, faisaient déjà usage de l'expression d'art islamique dans leurs écrits dans les années quarante et cinquante, il n'y avait guère de galeries d'art islamique séparées dans les principaux musées occidentaux et cela jusqu'aux années soixante-dix et quatre-vingt; et la plupart des manuels d'art refusaient de considérer l'art islamique comme un domaine à part et distinct, jusqu'à une date relativement récente.⁷⁰

Parmi les diverses perspectives des chercheurs, pour saisir les spécificités de cet art, deux pistes ont été retenues. La première recourait à la structure dogmatique propre à l'islam pour pénétrer la vocation de cet art. En effet, les théologiens musulmans professaient la précarité du monde et son illusoire apparence auprès de Dieu. Selon ce système théologique, il n'y a dans le monde ni formes ni figures en soi, Dieu seul est permanent et transcendant.

Marshall Hodgson qui appelait "moralisme" de l'islam primitif, cette façon d'interpréter toute pratique et de tous besoins à travers un code strict de comportements et d'interprétation, explique dans son article "Islam and Image" que:

"It may be suggested that Shari'ah Islâm does not in fact reject symbol and image. Like Christianity, it simply limits the range of symbols to be allowed religious validity. But its limitation on the use of symbol and image is more drastic than the Christian, which tried to eliminate only the most evidently pagan images. Shari'ah Islam insists that of the One God there can be but one image: what it excludes are not images as such but rival images...It is in this way that the Shari'ah Muslim unitarianism has so profoundly moral a force: insistence on the Unity of God is the theological expression of the Unity of the act of worship, its exclusive and undivided dedication to realizing the moral lordship of God over the individual worshiper."⁷¹

67. Georges Marçais, *L'art musulman* (Paris: Quadrige-PUF, 1962), 1.

68. Titus Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré* (Paris: Devry, 1995), 139.

69. Heggner Watenpaugh, "Art et architecture islamiques: des catégories fluctuantes," *Perspective*, 1 (2009): 91.

70. Seyyed Hossein Nasr, "La vision du sens spirituel de l'art islamique chez Titus Ibrahim Burckhardt," in *Sagesse et splendeur des arts islamiques, Hommage à Titus Burckhardt* (Marrakech: Al-Qubba Zarqa, 2000), 62.

71. Marshall G. S. Hodgson, "Islâm and Image," *History of Religions*, 3, n°2 (1964): 242

Pour certaines grandes figures philosophiques de l'Occident, l'art en islam se posait d'emblée dans l'élément de l'impossible et de la négativité radicale. Leur thèse est que la détermination de Dieu en islam ainsi que le contexte culturel imposé par cette religion étaient peu propices aux développements des arts, en particulier des arts plastiques.

Par exemple, Hegel pensait que: "là où l'Esprit est conçu comme opposé à l'homme, comme informel (chez les Juifs et les Musulmans par exemple), il n'y a pas place pour les arts plastiques."⁷² Autrement dit, ce manque n'est pas à cause d'un prétendu iconoclasme islamique, d'une loi juridique ou d'une prescription rationnelle, autant d'éléments qui ont marqué le destin des musulmans. Pour Hegel, cette précarité des arts plastiques en islam est due essentiellement à une logique intrinsèque de cette religion. Suivant la pensée hégélienne qui juge les productions esthétiques de l'islam à partir d'une conception unitive de l'Absolu et de sa manifestation,⁷³ "l'islam ne serait pas hostile aux arts de la représentation plastique par accident. Il le serait par essence, du fait de la séparation absolue qu'il pose entre l'infini et le fini. En islam, l'infini ne s'est pas compromis avec la finitude, Dieu ne s'est pas fait homme. Or, les arts plastiques ont pour destination la figuration matérielle, sensible et finie, de l'Absolu."⁷⁴

La deuxième ne nie pas l'impact de la religion, mais le considère comme négatif. En effet, la condamnation, par certains exégètes, de la représentation des êtres vivants, a mené les artistes musulmans à "contourner" cet interdit en ouvrant d'autres perspectives à l'expression artistique. Autrement dit, cette prohibition, à l'âge inaugural de l'islam, a été une incitation précoce pour ce qui constituera une esthétique de l'art musulman. Louis Massignon faisait, à ce propos, remarquer que "de cette restriction, de ne pas s'attacher à des figures, de ne pas idolâtrer des images, l'art musulman est né, très simple et très immatériel."⁷⁵

En réalité, la notion d'art musulman, dans son aspect ontologique et historique, ne saurait se concevoir sans référence préalable à celle de civilisation islamique. A noter principalement l'étendue et la diversité de l'espace géographique où s'est développé l'art islamique; de l'Espagne, aux confins du sud-ouest asiatique, des Balkans et du nord Turkestan, aux régions tropicales de l'Afrique sub-saharienne.

Quant à l'échelonnement dans le temps de cette production artistique, il s'étend du VII^{ème} siècle jusqu'au début de l'ère moderne. Sur le plan historique, si les territoires sur lesquels s'est développé cet art, étaient souvent d'anciens foyers de civilisation; la trajectoire de cet art a été bien marquée par l'empreinte des

72. Friedrich Hegel, *La raison dans l'histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire*, traduction par Kostas Papaioannou (Paris: Plon, 1965), 159.

73. Evidemment, cette conception qui veut qu'il n'y ait nul écart entre l'Absolu et la réalité finie, est implicitement fondée sur l'interprétation chrétienne de la révélation

74. Souad Ayada, "L'islam des théophanies. Structures métaphysiques et formes esthétiques," (Thèse de philosophie, Université de Poitiers-René Descartes, 2009), 291.

75. Louis Massignon, "Les méthodes de réalisations artistiques des peuples de l'Islam," in *Opéra Minora III*, Textes recueillis, classés et présentés avec une bibliographie par Y. Moubarac (Bayrūt: Dār al-Ma'ārif, 1963), 13.

nombreuses ethnies (les Arabes, les Iraniens, les Berbères, les Turcs, les Indiens et les Africains) et des nombreuses dynasties musulmanes qui se sont succédé dans cette immense aire géographique.

Dès sa naissance en Syrie, l'art musulman ne saurait se prévaloir d'être un art d'importation. Il n'a rien d'exclusivement arabe. Il est à la fois prolongement de deux courants civilisateurs (Byzance et la Perse sassanide), mais il n'est pas que cela.⁷⁶ Avec les Abbassides, le transfert du pouvoir en Iraq va offrir à l'art musulman une sève nouvelle, un fonds d'acquisitions artistiques, dans lequel allaient puiser les époques suivantes et toutes les régions de la terre d'Islam.

Dans les grands centres urbains, avec l'épanouissement de l'industrie textile et des objets de métal, des scènes figuratives diverses et multiples, allaient être exécutées sur des tissus, des bassins, des brûle-parfums, des plats, des écritoires, ou sculptées dans le bois ou l'ivoire.

L'art de la miniature qui est, par excellence, l'art le plus figuratif de l'Islam, connaîtra son essor le plus raffiné au XIII^{ème} siècle. Son développement suivra une ligne rompant de plus en plus avec l'imitation de la nature qui avait été le fonds de l'art grec, romain ou hellénistique.

Au commencement était la kaaba

Titus Burkhardt remarque que l'Islam est entré dans un monde où dominaient deux empires, le byzantin et le persan, qui avaient en commun un héritage artistique à tendance rationaliste et naturaliste. Sur le plan des formes artistiques, il y est entré avec un seul acquis: la Kaaba; forme cubique simple et nue de toute figuration. "La kaaba, écrit Titus Burkhardt, et les rites qui s'y attachent sont comme une ancre jetée dans un fond intemporel."⁷⁷

En effet, le Cube de la Mecque (La Kaaba), ce carré géométrique incarne l'expression minimale et l'idée de corps tangible. En lui, se rencontrent la simplicité, la planéité et la géométrie: un sublime sans couleur ni volume. La Kaaba, par sa compacité et son absence de sinuosité et de décors, – excepté le tissu noir superficiel, – incarne physiquement l'idée d'abstraction.

Ce bâtiment sacré, complètement dénudé et incolore, est une rareté historique.⁷⁸ Al-Azraqī (m.250H./858) rapporte, dans ses Chroniques mecquoises, qu'à l'époque préislamique les gens de l'Arabie construisaient leurs maisons en forme arrondie plutôt que carrée en signe de respect et de vénération pour le Cube de la Mecque.⁷⁹ Il y ajoute aussi que, sur la foi des anciens, la Kaaba était décorée de peintures figuratives religieuses représentant, surtout des arbres, des anges, des portraits de prophètes:

76. Golvin, "Quelques réflexions," 216.

77. Titus Burckhardt, *L'art de l'islam* (Paris: Sindbad, 1985), 22.

78. Shaker Laibi, *Soufisme et art visuel* (Paris: l'Harmattan, 1998), 105.

79. Abū al-Wālid Al-Azraqī, *Akhbār Makka* (Chroniques de la Mecque), éd. Abdalmalik Ibn Abdallah Ibn Dahich (Mecque: Al-Asdī, 2003), 391.

Abraham, Jésus et la Vierge Marie. Elles furent toutes effacées par le prophète Muḥammad, à l'exception de celle de Jésus et de la Vierge.⁸⁰ Cette représentation, précise-t-il, s'était conservée encore quelque temps après; on y voyait, peints en couleurs, Marie avec son fils Jésus assis sur ses genoux.⁸¹

Cet espace sacré, qui fixe l'orientation de la prière des musulmans, a été aussi la source de leurs inspirations esthétiques. Une œuvre dépouillée de tout ce qui pourrait initialement la faire adhérer à l'esthétique connue de son époque. Son isolement lui donne une "beauté" évidente et assoit son importance. A la manière d'un art minimal, la Kaaba, avec son aspect calme et neutre, n'est soumise à aucune interprétation exhaustive, on est dans l'absence de tout contenu associatif, puisqu'il n'y a pas d'indices qui autorisent une telle interprétation. Le voile noir, brodé de calligraphie d'or (*kiswa*), est un art de surface, assurant l'immatérialité absolue de la foi.

Mais comment expliquer alors cette surabondance de l'ornementation dans l'art islamique qui rompt avec la nudité de l'islam primitif? En fait, c'est une esthétique de surface qui dissout la masse des édifices, comme de tous les objets produits de l'art musulman, pour rechercher et retrouver une nouvelle immatérialité. Une ornementation bidimensionnelle qui ne retient de l'objet que sa surface. Tout se passe, nous dit Dominique Clévenot, "comme si, après avoir puisé dans les traditions préexistantes, l'islam avait passé cet héritage au filtre de sa sensibilité originelle pour en faire son mode privilégié d'expression artistique."⁸²

Dissoudre et ennoblir

On retrouve dans cette ornementation le sens du rythme, inné aux peuples nomades, et le génie géométrique. Deux pôles qui, transposés dans l'ordre spirituel, déterminent ainsi tout l'art musulman. Toutefois, comme le relève Titus Burkhardt, en ce qui concerne l'aspect géométrique: "dire que l'art découle de la raison ou de la science, comme l'attestent les maîtres de l'art musulman, ne signifie donc nullement qu'il soit rationaliste et qu'il faille le retrancher de l'intuition spirituelle, bien au contraire, car ici la raison ne paralyse pas l'inspiration, elle s'ouvre sur une beauté non-individuelle."⁸³

Les mathématiques étaient un code artistique omniprésent, elles régissaient les formes de l'art et de l'architecture. L'art et la science s'enracinaient dans une même conception du monde. L'ornement islamique devint si acorporel et géométrique qu'il se constitua en canon et en thème artistique autonome.

L'art islamique a compensé "l'exclusion de la représentation figurative" par un vocabulaire de motifs inertes qui a donné lieu à "un langage formel sémantique propre."⁸⁴

80. Ibid., 248-49.

81. Ibid., 250-51.

82. Dominique Clévenot, *Une esthétique du voile, essai sur l'art arabo-islamique* (Paris: l'Harmattan, 1994), 138.

83. Burkhardt, *Principes et méthodes*, 143.

84. Gulru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll. Geometry and Ornament in Islamic Architecture* (Santa Monica: The

Valérie Gonzalez conclue une de ses réflexions sur l'esthétique de l'art islamique, de la sorte "délivré ainsi de la nécessité de la figuration pour produire du sens dans l'art, l'islam a inversé une échelle des valeurs esthétiques qui, jusqu'alors, semblait immuable: il a dépossédé l'image de sa qualité première de dépositaire exclusif du sens de l'œuvre et, en revanche, a attribué aux ornements une signification dont ils étaient totalement dépourvus."⁸⁵

Comme le dit si bien Hans Belting: "Nous pouvons donc dire que la culture arabe met en œuvre une "géométrie représentée."⁸⁶ Elle représente des lois cosmiques et n'est ni simple décoration ni technique. Elle se distingue en cela de la "géométrie représentante" de l'art occidental, qui est une méthode de représentation des images."⁸⁷

L'ornementation islamique qui reposait sur un savoir mathématique popularisé par les savants de l'époque, témoigne du modèle culturel qui régnait et qui combinait connaissance livresque et pratique artisanale. Selon Abū al-Wafā' al-Buzjānī (940-998) des débats étaient organisés à Bagdad entre architectes (*muhandisīn*) et artisans (*ṣunnā'*) pour déterminer telle ou telle forme géométrique.⁸⁸ Le titre d'un des ouvrages d'al-Buzjānī d'ailleurs montre ce lien qui existait entre science et art "*Kitāb fīmā yaḥtāju al-ṣānī' min 'amāl al-handasa*" (Ce que l'artisan d'art doit savoir de la construction géométrique).⁸⁹

Dans ce même mode culturel joignant science et art, Hans Belting nous rappelle que dans cette ornementation islamique, "tandis que le support, qu'il s'agisse d'un édifice ou d'un objet artisanal, est de nature physique, le décor est un lieu mathématique qui, bien que créé par l'art, appartient au monde physique. Une place est faite aux mathématiques au sein de la physique."⁹⁰

Dans une analyse plus pointue, le danois Emil Makovicky a mis en rapport les motifs géométriques de l'art islamique avec la recherche en cristallographie. Ces motifs ressemblent, dit-il, de façon surprenante aux projections des structures cristallines qu'on peut diviser périodiquement en deux, trois, quatre ou six parties.

Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 92.

85. Valérie Gonzalez, "Réflexions esthétiques sur l'approche de l'image dans l'art islamique," in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXXII (Paris: CNRS, 1993), 78.

86. La géométrie en tant que telle.

87. Hans Belting, *Florence et Bagdad: une histoire de regard entre Orient et Occident*, trad. de l'allemand par Naïma Ghermani et Audrey Rieber (Paris: Gallimard, 2012), 147.

88. Alpay Özdural, "Mathematics and Arts: Connections between Theory and Practice in the Medieval Islamic World," *Historia Mathematica*, 27 (2000): 171-201.

89. Abū al-Wafā' al-Buzjānī, *Kitāb fīmā yaḥtāju al-ṣānī' min 'amāl al-handasa*, éd. Saliḥ, Aḥmad Ali, (Baghdād: Université de Baghdād, 1979); Franz Woepcke, "Analyse et extrait d'un recueil de constructions géométriques par Abou'l Wafā," *Journal asiatique*, 5 (1855): 218-56, 309-59. Sur le même sujet voir: Yvonne Dold-Samplonius, "Practical Arabic mathematics: Measuring the Muqarnas by al-Kāshī," *Centaurus*, 35 (1992): 193-242; Yvonne Dold-Samplonius, "How al-Kāshī Measures the Muqarnas: A Second Look," in *Mathematische Probleme im Mittelalter*, ed. Menso Folkerts (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1996), 57-90; Renata Holod, "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge," in *Theories and Principles of Design in Architecture of Islamic Societies*, ed. Margaret B. Ševčenko (Cambridge: The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1980), 1-12.

90. Belting, *Florence*, 155-56.

L'analogie avec les microstructures naturelles est frappante. Il trouve d'ailleurs que par son insistance sur les motifs hexagonaux et triangulaires, la géométrie artistique arabe, "est unique dans l'histoire de l'ornement."⁹¹

Plus étonnant encore le travail des deux américains Peter Lu et Paul Steinhardt qui ont révélé que dès le XV^{ème} siècle, les musulmans utilisaient les pavages de Penrose,⁹² ou motifs quasi-cristallins, pour les ornements, alors que ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que l'Occident a découvert leur système de division.⁹³

En outre, le reproche qui est fait à l'art abstrait de manquer d'humanité procède en partie d'une fréquente tendance à sous-estimer la vie intérieure et les ressources de l'imagination. Estimer que cet art musulman est "élitiste," manquant à son rôle de reflet et de justification de la nature humaine, c'est oublier que c'est un art du quotidien où l'intérêt d'une œuvre n'est pas le monde représenté mais l'univers autonome des formes et couleurs, assemblées en un certain ordre.

En parallèle, à cet art d'ornemaniste, qui dissout la volumétrie, purifie l'œil des impressions corporelles et ennoblit la matière, sera-t-on en droit d'affirmer qu'il existe pareillement une peinture musulmane et pourra-t-on- essayer d'en dégager les traits et deviner les jouissances esthétiques qu'elle pouvait engendrer?

Sans entrer dans un débat juridico-historique, il faut savoir que les hadiths, évoquant l'interdiction de la représentation du vivant, n'ont pas été compris par la conscience musulmane comme une interdiction absolue de l'image, mais comme une disposition légale (ordonnance) sur la manière de représenter les êtres vivants et l'homme en particulier. D'ailleurs, ces recommandations ne furent pas observées de la même manière et avec la même rigueur d'une région à une autre et en tout temps. Le peintre musulman, conscient des limites de l'imitation et de la représentation du vivant concédées par la loi, acquerra déjà les traits extérieurs principaux, qui vont caractériser la peinture musulmane. Il a su découvrir divers moyens artistiques qui lui ont permis, sans enfreindre franchement l'interdiction d'imiter les êtres vivants, de contourner la difficulté.

Toutefois, comme le précise Jean During: "il ne faut pas se méprendre. Plutôt que contraintes, les lois peuvent être comprises comme des précautions "écologiques" visant à établir des limites. (Par exemple, les limites à la figuration qui ne doit pas être réaliste, mais stylisées, les limites à la sensualité qui risque d'affecter la musique, etc.). La loi peut être comprise comme définition de la mesure en toute chose, visant un équilibre: elle établit des limites qui témoignent d'une pensée cohérente, d'une vision du monde qui privilégie l'harmonie et la beauté."⁹⁴

91. Emil Makovicky, Milota Makovicky, "Arabic geometric Patterns-A Treasury for Crystallographic Teaching," *Neues Jahrbuch für Mineralogie* (1977): 66.

92. Les pavages de Penrose sont des pavages du plan découverts dans les années 1970 par le mathématicien et physicien britannique Roger Penrose. Ils ont été utilisés comme un modèle intéressant de la structure des quasi-cristaux.

93. Peter, J. Lu, Paul J. Steinhardt, "Decagonal and quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture," *Science*, 315 (2007): 1106-10.

94. During, "Question de goût," 29.

Le consensus d'une communauté de croyants ne se construit pas loin des artistes; ils en font partie. Et rien ne serait plus loin de la vérité que de les considérer comme les victimes de la loi.

Insister sur l'énoncé de certains juristes, relatifs à l'exclusion des images, c'est nier les belles peintures musulmanes, et les différentes écoles d'enluminures, qui surent peindre ou transposer avec des touches délicates les spectacles qui les environnaient.⁹⁵

Pour ce qui est de l'art figuratif en islam classique, nous constatons qu'en règle générale, les artistes, travaillant en milieu musulman, sont demeurés étrangers au souci de reproduire avec fidélité les formes du monde vivant, formes qui leur servaient assurément de sources d'inspiration et de modèles mais qui demeuraient régies par certaines règles.

Un corpus pris entre le VIII^{ème} siècle, période de formation, et le XIII^{ème} siècle, période d'efflorescence de la miniature, permet de suivre ces règles spécifiques. Cependant, si l'on veut interroger la peinture islamique, il faut attendre le XIII^{ème} siècle, car ce siècle a connu d'une part la floraison de cet art et d'autre part la formalisation de la loi juridique sur la figuration qui aboutira à sa position la plus ferme. Cette floraison picturale correspond aussi au moment où la figuration quitte le support mural traditionnel pour se répandre sur les pages des livres. De la sorte cette expansion gagnée sur l'espace de la page apparaît agréablement dans les miniatures, qui illustrent "le livre des Séances" d'al-Ḥarīrī, réalisées en 1237 par al-Wāsiṭī, donnant naissance à une pratique picturale de l'ordre du signe.

Une peinture entre deux mondes

A vrai dire, la peinture musulmane médiévale a conservé une position seconde par rapport au texte. Cette peinture côtoyait l'écriture comme un signe qui donne sens, sans prétendre aucunement illustrer une présence propre. Elle n'avait pour espace que celui assigné par l'auteur ou accordé par le calligraphe. Louis Massignon qualifie le rapport de cette peinture à son support, ainsi que sa position au texte, de commentaire et de décoration marginale, "une rêverie en marge du texte," dit-il, "quelque chose de suspendu qui n'est pas arrivé à sortir du livre."⁹⁶

A part ce statut concédé, l'esthétique picturale, dans ces miniatures, demeure marquée par certains caractères:

– L'absence de "perspective," et de manière générale, le refus apparent de la troisième dimension. Il s'agit en effet d'éviter les illusions, avec la liberté de déformer l'espace sensoriel en représentant la profondeur par une succession de plan en hauteur. C'est un réalisme qui se manifeste par "l'esthétique du concept." Les

95. Les plus anciennes miniatures connues figurent dans *le Kitāb al-Kawākib*, Traité des étoiles d'al-Ṣūfī (m.1009). En revanche, concernant les artistes-peintres, Ibn an-Nadīm (936-938) affirme que 300 peintres travaillaient à Bagdad entre 946 et 967, pour le calife de l'époque; Golvin, "Quelques réflexions," 212.

96. Massignon, "Méthodes de réalisations."

personnages à l'arrière-plan apparaissent aussi grands que ceux du premier plan, et avec la même netteté. Le concept "homme" ne devient pas flou et ne varie pas avec la distance.

– La représentation des êtres humains n'est jamais individualisée, où réellement ressemblante, l'artiste peindra le concept homme et éventuellement les différents types dans lesquels il s'incarne, sans jamais viser la ressemblance et les caractères individuels.

– Le peintre pourra aussi, chaque fois que la nécessité s'en fera sentir, représenter une scène de plusieurs points de vue simultanés, par exemple en partie surplombante, en partie à niveau. Il pourra montrer à la fois la scène à l'intérieur, mais aussi, avec des personnages, de l'extérieur. L'objet n'est pas représenté tel qu'il apparaît dans sa totalité à un individu situé en un point particulier de l'espace, mais, décomposé en ses parties, d'une manière qui le signifie tel qu'il est rationalisé.

– Nulle part dans la peinture arabe n'existe la description d'un site spécifique. Dans ces "paysages conceptuels," les objets naturels et objets architecturaux ont en commun la même fonction: offrir un lieu à la scène illustrée, tant d'un point de vue plastique que d'un point de vue narratif.⁹⁷ Le "paysage" de cette peinture est, dit Ivan Stchoukine, "un décor réduit à l'état de schème, version rudimentaire et conventionnelle de la réalité environnante (qui), demande à être déchiffré."⁹⁸

– Le respect des figures géométriques et le refus de soumettre leur vérité aux aléas d'une perception accidentelle, semblent être, selon Dominique Clévenot: "un écho de la non-reconnaissance par l'islam orthodoxe des causes secondes, exclut de la pratique figurative le rapport duel entre le spectateur et l'image comme source de l'illusion. Tout autant que le processus de conceptualisation, cela nous semble engager la place de l'individu dans le monde. De même que le développement de la perspective en Occident correspond à l'essor de l'individu et à sa certitude de pouvoir maîtriser son environnement, le principe de représentation par rabattement de la peinture arabe, ne correspondrait-il pas au sentiment de chaque individu d'appartenir à une communauté qui s'organise non pas en fonction d'une domination de la réalité sensible, mais en fonction d'un au-delà invisible?"⁹⁹

– L'absence de lumière et d'ombres sur les objets. L'ombre, qui dans la représentation figurée, peut prendre la forme de l'ombre projetée ou du modelé, revoie dans la pensée religieuse rigoureuse, à nouveau, aux thèmes de la création du corps vivant. Non seulement, les peintres se mettaient en règle avec la lettre de cette recommandation, mais leurs figurations, humaines ou animales, devenaient moins réelles. Si bien que dépourvue d'ombre, l'image devient moins réelle, se distancie de son référent et se donne pour ce qu'elle est: une image plane; réduisant par conséquent

97. Clévenot, *Esthétique du voile*, 116.

98. Ivan Stchoukine, *La peinture iranienne sous les derniers Abbassides et les Il-khans* (Bruges: Sainte Catherine, 1936), 105.

99. Clévenot, *Esthétique du voile*, 118-19.

l'ambiguïté. Rien de vivant ou de réel ne saurait exister en effet sans son ombre. Le peintre démontrait ainsi clairement son respect du *principe d'in vraisemblance*,¹⁰⁰ tandis que l'image fabriquée ressemble d'avantage à l'abstraction des concepts qu'elle figure.

– Le corps des sujets représentés perd sa masse corporelle pour devenir une figure plate adhérant à la surface de la page d'où le caractère "plat" que les historiens d'art musulman s'accordent à reconnaître à la peinture musulmane. Cette linéarité, nous dit Valérie Gonzalez, "a pour effet de réduire les différences de valeur plastique entre les divers éléments de la composition, de sorte que, au plan du traitement esthétique, les êtres animés ne se distinguent guère, la plupart du temps, des motifs qui dépeignent leur environnement. A l'intérieur même de l'image, les figures peuvent donc présenter une valeur équivalente aux motifs non animés qui les entourent."¹⁰¹

– Ce mode de représentation n'utilisant, ni le modelé ni la délimitation stricte des surfaces, présente une autre caractéristique significative qui n'est pas fortuite: l'obliquité des regards. En effet, dans les peintures narratives, les personnages engagés dans une action, dirigent leur regard selon l'espace bidimensionnel de leurs gestes. Outre la planimétrie des gestes, les personnages sont présentés de profil ou avec la tête tournée aux trois quarts. Dans ce plan pictural, les personnages ignorent totalement le spectateur, excluant ainsi l'illusion d'une identité entre ce dernier et le corps peint. Ce spectateur ne devient qu'un témoin lointain du spectacle, ne pouvant ni s'y projeter ni participer à la scène.¹⁰²

Dans cette peinture des manuscrits du XIII^{ème} siècle, la volonté manifeste de l'artiste musulman était bel et bien de négliger les apparences sensibles, la perspective, les illusions d'optique, les ombres et les lumières, semer quelques invraisemblances, éviter plus au moins le modelé, tout en réalisant un développement décoratif du vêtement, une direction latérale des regards, et une planimétrie rigoureuse de la gestuelle. Ces pratiques picturales concouraient à réduire le corps représenté à n'être qu'une surface, prouvant ainsi la bonne intention de l'artiste de ne nullement chercher à imiter la vie.

Quand bien même la figuration existerait en islam, celle-ci relèverait à coup sûr de l'aniconisme. Plutôt que d'opter pour une explication ou un mode de raisonnement antagoniste, instaurant une hiérarchie causale et rectilinéaire entre énoncé juridique et pensée esthétique, il paraît plus judicieux d'analyser ces pratiques picturales dans un cadre plus complexe qui inscrit les juristes et les artistes dans une même ambiance culturelle. Malgré la faille qui peut les séparer, ces deux univers participent chacun, dans son domaine respectif, à l'élaboration ou à l'expression d'un même système culturel qui situe l'individu dans la soumission totale à une vérité radicalement autre, incorporelle et inaccessible à l'imagination.¹⁰³

100. Papadopoulo, "Esthétique de l'art," 688.

101. Gonzalez, "Réflexions esthétiques," 75.

102. Clévenot, *Esthétique du voile*, 106.

103. Ibid., 132.

Retrouver un tel cadre de pensée et d'action créatives, reposant sur des valeurs humaines partagées, est à même d'insuffler la vie et l'unité au monde musulman actuel et à lui redonner une cohésion indispensable que l'art exprime peut-être mieux que tout autre mode de communication.

Bibliographie

- Abdel Aal, Ahmed. "L'art islamique et le soufisme, étude sur les fondements esthétiques chez le maître soufi Ibn Arabi, 1165-1240." Thèse de doctorat de l'Université de Bordeaux III, 1987.
- Abolghassemi, Mohamad Reza. "L'esthétique philosophique de Fârâbî et d'Avicenne: Origines et originalité." Thèse de doctorat en Arts plastiques et sciences de l'Art, Aix-Marseille, 2012.
- Adonis, *Introduction à la poésie arabe*, traduit de l'arabe par Bassam Tahhan et Anne Wade Minkowski. Paris: Sindbad, 1985.
- Al-Azraqî, Abû al-Walîd. *Akhbâr Makka* (Chroniques de la Mecque), édition de Abdalmalik Ibn Abdallah Ibn Dahich. Mecque: Al-Asdî, 2003.
- al-Buzjânî, Abû al-Wafâ'. *Kitâb fîmâ yahtâju al-şâni' min 'amâl al-handasa*, édition Salih, Aĥmad Ali. Baghdâd: Université de Baghdâd, 1979.
- Al-Ghazâlî, *Ihyâ' 'ulûm ad-dîn*, Revivification des sciences religieuses, t. IV, Le Caire: s.d.
- Ayada, Souad. "L'islam des théophanies. Structures métaphysiques et formes esthétiques." Thèse de philosophie, Université de Poitiers-René Descartes, 2009.
- Belting, Hans. *Florence et Bagdad: une histoire de regard entre Orient et Occident*, traduit de l'allemand par Naïma Ghermani et Audrey Rieber. Paris: Gallimard, 2012.
- Blachère, Régis. "Le monde dans l'expression artistique et littéraire." (Rapport présenté au Colloque organisé à Paris par l'Association pour l'Avancement des Études Islamiques, le 25 février 1972), in *La connaissance du Monde dans l'Islam classique*, 87-124. Paris: A.A.E.I, 1973.
- Burckhardt, Titus. *Principes et méthodes de l'art sacré*. Paris: Devry, 1995.
- _____. *L'art de l'islam*. Paris: Sindbad, 1985.
- Chevalier, Jean. *Le Soufisme: ou l'ivresse de Dieu dans la tradition de l'Islam*. Paris: Celt, 1974.
- Clévenot, Dominique. *Une esthétique du voile, essai sur l'art arabo-islamique*. Paris: l'Harmattan, 1994.
- Corbin, Henri. *Histoire de la philosophie islamique des origines jusqu'à la mort d'Averroès*, vol. I. Paris: Gallimard, 1963.
- Demeulenaere, Pierre. *Une théorie des sentiments esthétiques*, collection Le collège de philosophie. Paris: Grasset, 2001.
- Dold-Samplonius, Yvonne. "How al-Kāshî Measures the Muqarnas: A Second Look," in *Mathematische Probleme im Mittelalter*, éd. Menso Folkerts, 57-90. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1996.
- _____. "Practical Arabic mathematics: Measuring the Muqarnas by al-Kāshî," *Centaurus*, 35 (1992): 193-242.
- During, Jean. "Question de goût. L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam." *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7 (1994): 27-49.
- Ettinghausen, Richard. "Al-Gazzâlî on Beauty." In *Art and Thought. Issued in honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the occasion of his 70th birthday*, ed. K. Bharatha Iyer, 160-67. London: Luzac, 1947.
- Farmer, Henry George. "The music of Islam." In *The New Oxford History of Music*, vol.1, *Ancient and Oriental Music*, éd. Egon Wellesz, 421-77. London: Oxford University Press, 1957.

- Fuentes, Joaquin Lomba. "La beauté objective chez *Ibn Ḥazm*," *Cahiers de civilisation médiévale*, 25 (1964): 1-18.
- Golvin, Lucien. "Quelques réflexions sur la formation de l'esthétique musulmane." In *Mélanges d'Islamologie dédiés à la mémoire de Alfred Bel*, 199-220. Bruxelles-Leiden: Brill, 1974.
- Holod, Renata. "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge." In *Theories and Principles of Design in Architecture of Islamic Societies*, ed. Margaret B. Ševčenko, 1-12. Cambridge: The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1980.
- Gonzalez, Valérie. *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*. London: I.B. Tauris, 2001.
- _____. "Le beau et l'expérience esthétique dans la pensée musulmane du Moyen Âge." In *Le Beau et le laid au Moyen Âge*, 141-52. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2000.
- _____. "Réflexions esthétiques sur l'approche de l'image dans l'art islamique." In *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXXII, 69-78. Paris: CNRS, 1993.
- Grabar, Oleg. *La formation de l'art islamique*. Paris: Flammarion, 2000.
- _____. *L'ornement, formes et fonctions dans l'art islamique*. Paris: Flammarion, 1996.
- Grunebaum, Gustave Edmund Von. *Idéologie musulmane et esthétique*. Paris: La Rose, 1955.
- Hegel, Friedrich. *La raison dans l'histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire*. Traduction par Kostas Papaioannou. Paris: Plon, 1965.
- Hodgson, Marshall G. S., "Islām and Image." *History of Religions*, 3, n°2 (1964): 220-60.
- Ibn Abī Ḥajala, *Diwān aṣ-ṣabāba*, *Recueil de l'amour intense*. éd. M. Zaghloul Sallam. Bayrūt: Munsha'at al-Ma'ārif, 1998.
- Ibn al-Haytham, *Kitāb al-manāẓir, Al-Maqālāt I, II, III*, éd. Abd al-Hamid Sabra, t.II. Al-Kuwayt: al-Majlis al-Waṭnī li ath-thaqāfa wa al-funūn wa al-ādāb, 1983.
- Ibn 'Arabī, *Al-Futūhāt al-Makkiyya* (Révélations mecquoises), vol. II. Bayrūt: Dār Ṣādir, s.d.
- Ibn Ḥazm, *Kitāb al-'akḥlaq wa-ssiyar ou risāla fi mudāwāt an-nufūs wa-tahdīb al-'awlāq wa-z-zuhd*, Introduction et édition critique par Eva Riad. University Uppsala: Studia Semitica Upsaliensia, 1980.
- Ibn Rushd, *Commentaire moyen à la Rhétorique d'Aristote*, édition critique di texte arabe et traduction française par Maroun Aouad. Paris: J.Vrin, 2002.
- _____. *Talkhīs kitāb al-ḥis wa al-maḥsūs li aristū*, éd. Abderrahmane Badawi. al-Kuwayt-Bayrūt: Dār al-Qalam, 1980.
- Ibn Sīnā, *Kitāb an-naġāt fī al-ḥikma al-manṭiqiyya wa aṭ-ṭab'īyya wa al-ilāhiyya*, éd. Majid Fajr. Bayrūt: Dār al-āfāq al-jadīda, 1985.
- Kahwaji, Samer. "'Ilm al-Djamāl." In *Encyclopédie de l'Islam*, vol. II, 1162-63. Leiden-Paris: Maisonneuve, 1971.
- Laibi, Shaker. *Soufisme et art visuel*. Paris: l'Harmattan, 1998.
- Lu, Peter. J. and Paul, J. Steinhardt, "Decagonal and quasi-Crystalline Tilings in Medieval Islamic Architecture." *Science*, 315 (2007): 1106-10.
- Makovicky, Emil and Milota Makovicky, "Arabic geometric Patterns-A Treasury for Crystallographic Teaching." *Neues Jahrbuch für Mineralogie* (1977): 58-68.
- Marçais, Georges. *L'art musulman*. Paris: Quadrige-PUF, 1962.
- Massignon, Louis. "Les méthodes de réalisations artistique des peuples de l'Islam." In *Opéra Minora III*, Textes recueillis, classés et présentés avec une bibliographie par Y. Moubarac, 11-24. Bayrūt: Dār al-Ma'ārif, 1963.
- Nasr, Seyyed Hossein. "La vision du sens spirituel de l'art islamique chez Titus Ibrahim Burckhardt." In *Sagesse et splendeur des arts islamiques, Hommage à Titus Burckhardt*, 61-73. Marrakech: Al-Qubba Zarqa, 2000.

- Necipoglu, Gulru. *The Topkapi Scroll. Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.
- Özdural, Alpay. "Mathematics and Arts: Connections between Theory and Practice in the Medieval Islamic World." *Historia Mathematica*, 27 (2000): 171-201.
- Panofsky, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels*. Paris: Gallimard, 1969.
- Papadopoulo, Alexandre. "Esthétique de l'art musulman." *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 3 (1973): 681-710.
- Pellat, Charles. "Gahiziana 1: Le *Kitâb al-Tabassur bi-l-tigâra* attribué à Gahiz." *Arabica*, I, fasc.2 (1954): 153-65.
- Puerta Vilchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético. Al-Andalus y la estética árabe*. Madrid: Akal, 1997.
- Sabra, Abdelhamid. *The Optics of Ibn al-Haytham, Books I-III: One Direct Vision*, vol. I. London: Warburg Institute, 1989.
- Shiloah, Amnon. "Notions d'esthétique dans les traités arabes sur la musique." *Cahiers d'ethnomusicologie*, 7 (1994): 51-8.
- Watenpugh, Heghnar. "Art et architecture islamiques: des catégories fluctuantes." *Perspective*, 1 (2009): 91-8.
- Woepcke, Franz. "Analyse et extrait d'un recueil de constructions géométriques par Abouïl Wafâ." *Journal asiatique*, 5 (1855): 309-59.

ملخص: حفريات في جمالية الفن الإسلامي في العصور الوسطى

على الرغم من أن الإنتاج الفني هو أحد المظاهر البليغة للحضارة الإسلامية، إلا أن بعض المؤرخين ما يزالون يراوحون في فكرة الغياب التام لنظرية الجماليات في الإسلام الكلاسيكي. هذه المقالة هي محاولة منهجية لمعالجة قضية الفن الإسلامي من خلال النصوص الأدبية والصوفية والفلسفية والعلمية الوسيطية. كما أنه محاولة للملازمة العلاقة بين الفن والبنية العقائدية للإسلام بينما يدقق في الجانب الأنطولوجي والتاريخي. ثم إنه من خلال عدة مواضيع، يقصد هذا العمل أيضا إلى فهم مصادر الإلهام والتميز في هذا الفن، وشرح خصوصياته سيما ما يتعلق بجماليات التصاوير والمنمنمات.

الكلمات المفتاحية: فن، إسلام، جمالية، ابن حزم، ابن رشد، ابن الهيثم، ابن عربي، منمنمات، الكعبة.

Résumé: Pour une archéologie de l'esthétique de l'art musulman médiéval

Bien que la production artistique représente une des manifestations éloquentes de la civilisation islamique, certains historiens campent encore sur l'idée d'une absence totale d'une théorie de l'esthétique en islam classique. Cet article est une tentative systémique d'aborder la question de l'art musulman à travers les textes littéraires, mystiques, philosophiques et scientifiques de l'époque médiévale. La réflexion porte ensuite sur la relation de l'art avec la structure dogmatique propre à l'islam tout en scrutant son aspect ontologique et historique. A travers plusieurs thèmes, ce travail essaie aussi de comprendre les sources d'inspiration de cet art, et d'expliquer ses particularités notamment en ce qui concerne l'esthétique picturale.

Mots-clés: Art, islam, Esthétique, Ibn Ḥazm, Ibn Rushd, Ibn al-Haytham, Ibn 'Arabī, miniatures, Mecque.

Abstract: For an archeology of the aesthetics of medieval Muslim art

Although artistic production is one of the eloquent manifestations of Islamic civilization, some historians still reject the idea of a total absence of a theory of aesthetics in classical Islam. This paper is a systematic attempt to study the issue of Muslim art through the literary, mystical, philosophical and scientific texts of medieval times. The reflection then touches on the relation of art with the dogmatic structure proper to Islam while scrutinizing its ontological and historical aspect. Through several themes, this work also tries to understand the sources of inspiration of this art, and to explain its peculiarities, especially as regards the pictorial aesthetics.

Keywords: Art, Islam, Aesthetics, Ibn Rushd, Ibn al-Haytham, Ibn ‘Arabī, miniatures, Mecca.

Resumen: Para una arqueología de la estética del arte musulmán medieval

Aunque la producción artística es una de las manifestaciones elocuentes de la civilización islámica, algunos historiadores siguen criticando la idea de una total ausencia de una teoría de la estética en el Islam clásico. Este artículo es un intento sistemático de abordar el tema del arte musulmán a través de los textos literarios, místicos, filosóficos y científicos de la época medieval. La reflexión aborda entonces la relación del arte con la estructura dogmática propia del islamismo, a la vez que examina su aspecto ontológico e histórico. A través de varios temas, este trabajo también intenta comprender las fuentes de inspiración de este arte, y explicar sus peculiaridades en particular en lo referente a la estética pictórica.

Palabras-clave: Arte, Islam, Estética, Ibn Rushd, Ibn al-Haytham, Ibn ‘Arabī, miniaturas, La Meca.