L'art islamique et le problème de la périodisation

Mercedes Volait

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2726>

DOI : 10.4000/perspective.2726

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 783-786

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Mercedes Volait, « L'art islamique et le problème de la périodisation », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 25 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2726> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2726>

L'art islamique et le problème de la périodisation

Mercedes Volait

L'on s'accorde à reconnaître que l'histoire de « l'art islamique », comme catégorie disciplinaire et académique, est une construction occidentale du ^{xx}e siècle, fondée en grande partie sur l'idée « d'archéologie arabe », conceptualisée par l'historien et épigraphiste Max van Berchem (1863-1921) au début des années 1890¹, et qui devait conduire à la réalisation du monumental *Corpus Inscriptionum Arabicarum*². Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu avant cela des écrits sur l'art en terre d'islam³ – des exemples sont connus pour ce qui est du ^{xiv}e siècle en Iran⁴ – mais que la discipline, telle qu'elle est organisée aujourd'hui, trouve son origine dans des conceptualisations européennes remontant à la fin du ^{xix}e siècle. Son centre de gravité a longtemps été en terre germanique, autour des figures marquantes de Friedrich Sarre (1865-1945) et d'Ernest Herzfeld (1879-1948). Le premier, qui s'est intéressé au style, à l'iconographie et à la technique des arts de l'Islam dans la tradition développée par Aloïs Riegl, est l'organisateur de l'exposition-fleuve de 1910 à Munich⁵, qui devait faire une si vive impression aux artistes contemporains (Matisse en tête), et dont le centenaire sera fêté l'année prochaine à Munich même. Architecte, historien de l'art et connaisseur des langues orientales, le second a donné une impulsion phénoménale à l'histoire de l'art iranien, qui domine largement le champ, en particulier aux États-Unis⁶. Au Moyen-Orient, la discipline est généralement enseignée dans des départements d'archéologie rattachés aux facultés de lettres, selon un schéma mis en place durant la période coloniale et qui a le plus souvent survécu aux décolonisations sans connaître de mutations majeures. L'enseignement généraliste de l'histoire de l'art est principalement dispensé, quant à lui, dans les cursus de formation aux arts plastiques ou dans les écoles des beaux-arts – autre legs colonial.

Comme ailleurs, la structuration de la discipline prend le relais d'un *connoisseurship* autodidacte, qui s'est successivement attaché à la numismatique musulmane (dès le ^{xviii}e siècle), puis aux stèles épigraphiées (les monuments du duc de Blacas catalogués par Joseph-Toussaint Reinaud, 1828⁷) et à l'architecture, d'Égypte en particulier, révélée à l'Europe par la monumentale *Description de l'Égypte* produite par les savants ayant accompagné la campagne de Bonaparte (1798-1801), ou de l'Alhambra, point de passage obligé du Grand Tour à l'époque romantique⁸. L'ornement géométrique a ensuite sollicité nombre d'amateurs (voir en particulier les travaux de l'architecte Jules Bourgoïn [1838-1908]⁹), de même que l'héraldique (travaux de l'Autrichien Joseph von Karabacek [1845-1918]¹⁰).

Art islamique et chronologie

Comme dans d'autres champs d'études, la discipline s'est développée à travers une multitude d'approches¹¹. Bien que marginale, une perspective universaliste et essentialiste a entrepris de lier art et spiritualité (la mystique soufie, en particulier), entendant faire de cette dernière la clé majeure de lecture de toute manifestation artistique en terre d'islam, au grand dam de ceux, plus nombreux, qui considèrent qu'il y a autant d'islams que d'aires ou de périodes concernées, que l'art y est aussi bien sacré que profane et que de telles généralisations ne reposent pas sur des bases empiriques solides. Un découpage chronologique fondé sur la géographie, qui n'est pas toujours exempt de nationalisme, tend à singulariser un art égyptien, turc¹² ou iranien. La périodisation la plus communément employée repose sur la chronologie des dynasties – les Omeyyades (661-750), les Abbassides (750-1258), les Toulounides (868-905), les Fatimides (909-1048 en Afrique du Nord et 969-1171 en Égypte), les Mamelouks (1250-1517), les Ottomans (1299-1922), etc. – et délimite des espaces-temps qui se veulent plus cohérents que ceux dictés par les frontières géographiques modernes.

Des sous-découpages, pouvant aller jusqu'à règne par règne¹³, à l'instar du système narratif adopté par le grand chroniqueur égyptien Ahmad al-Maqrizi (1364-1422), sont ensuite

opérés. L'importance du patronage dans l'art islamique leur confère une forte légitimité. Les commanditaires ont en effet laissé leur empreinte aussi bien sur les objets d'art (qui portent fréquemment, dans des blasons, les titulatures de sultans ou d'émirs qui les ont fait réaliser, mais aussi les signatures des maîtres-artisans qui les ont créés¹⁴) que sur les monuments (à travers les inscriptions de fondation, qui donnent les noms et les titres du fondateur de l'édifice, qu'il soit religieux ou civil)¹⁵. Si l'histoire de l'art islamique n'a pas eu son Vasari, l'intérêt pour les signatures d'artistes est ancien et des répertoires onomastiques ont été constitués¹⁶, bien que cette branche d'étude demeure encore en friche. Quelques grands noms sont parvenus jusqu'à nous et ont fait l'objet de monographies, comme le peintre persan Behzâd de Hérât, dit Bihzad (1465-1535)¹⁷, ou l'architecte ottoman Sinan¹⁸.

Temps et périodes dans l'art islamique

Au même titre que dans la périodisation des arts européens, on retrouve la notion de cycle de vie, avec début¹⁹, apogée (art fatimide et mamelouk) et déclin (fin de l'empire ottoman, xvii^e et xviii^e siècles). La « bonne époque » – qui est fixée par le regard européen – fluctue avec le temps : pour l'architecte Pascal Coste, auteur d'un atlas des mosquées du Caire publié en 1839²⁰, celle-ci coïncide avec les xiii^e et xiv^e siècles ; un demi-siècle plus tard, c'est l'art mamelouk tardif, et en particulier du règne du sultan Qayt Bay (1468-1496), grand bâtisseur s'il en fut, qui a les faveurs des amateurs. La supposée décadence ottomane est un effet du fort préjugé anti-turc qui imprègne tout le xix^e siècle occidental.

Les phénomènes de rémanence sont au départ importants : la conquête islamique apporte de nouvelles règles et normes, qui se superposent aux cultures locales. Elle cherche à convertir, mais autorise le maintien de religions différentes du moment que la dîme des minoritaires est perçue. L'utilisation de la brique est ainsi une survivance de techniques plus anciennes et non pas un apport nouveau. Il en va de même de formes stylistiques antérieures à l'arrivée de l'islam, comme les *iwans* (des renforcements voûtés ouverts par un grand arc), qui proviennent de l'architecture sassanide.

La prégnance des continuités n'empêche pas les ruptures de se produire. Si la mosquée, par exemple, contient certains éléments fixes (l'orientation vers La Mecque, la *qibla*, matérialisée par un *mihrab* – une niche incurvée –, ou le minaret pour l'appel à la prière), son plan connaît de nombreuses déclinaisons, selon les périodes et les aires. À la mosquée-forteresse à cour (la mosquée d'Ibn Tûlûn, 879), succède par exemple au Caire, au xiv^e siècle, la mosquée-*madrasa* (école), avec plan cruciforme à quatre *iwans*, qui accueillait chacun l'une des quatre écoles juridiques formant l'islam sunnite. La mosquée-*madrasa* peut elle-même être à cour ouverte, ou bien à salle centrale éclairée par un lanterneau. L'ornement lui-même se modifie : il reste certes le plus souvent abstrait, végétal, épigraphique ou pseudo-épigraphique, mais connaît de fortes mutations formelles d'une période à l'autre (comme le montrent par exemple les styles de calligraphie toulounide, fatimide ou mamelouk).

L'art copte constitue dans ce canevas une notion floue et chronologiquement ambiguë. Le copte est à la fois une langue – l'ancien égyptien traduit en alphabet grec –, et une religion (un christianisme monophysite ayant rompu avec l'Église catholique lors du Concile de Calcédoine en 451). On situe communément l'art copte entre le iii^e et le xii^e siècle – bien qu'il y ait toujours des Coptes vivant aujourd'hui en Égypte. La production ultérieure copte rentre dans la catégorie des arts de l'Islam. Des datations plus fines, y compris stylistiques, sont rendues très difficiles par l'absence de documentation.

Les connaissances en art islamique se sont encore constituées par média, selon une hiérarchie qui donne la première place à l'architecture (la narration s'ordonne dans ce cas par typologies d'édifices : la mosquée, le caravansérail, l'habitation, etc.²¹). La périodisation dynastique reste néanmoins dominante : on parlera d'architecture fatimide, ayyoubide ou ottomane. Les arts dits mineurs que constituent les objets d'art (métaux, verrerie, céramiques, boiseries...) ont une place de choix dans l'historiographie de l'art islamique, compte tenu de l'apparition tardive de la peinture de chevalet ou de la sculpture, ou du domaine plus restreint de l'art des miniatures.

L'intérêt porté aux arts décoratifs est d'ailleurs un des apports majeurs de l'Islam à l'histoire globale de l'art.

La recherche s'est plus récemment intéressée aux perspectives interculturelles et aux influences réciproques, à commencer par celles qui lient l'Islam à l'Europe par le biais d'un enracinement commun dans l'Antiquité tardive, se sont poursuivies à la faveur des Croisades, puis ont fleuri à l'époque de la Renaissance (les liens entre Venise et le Moyen-Orient, par exemple²²). L'idée a été avancée que l'art islamique est par définition interculturel²³. La discipline s'ouvre désormais à l'histoire-problème, en envisageant des thématiques qui transcendent les frontières spatiales, temporelles, dynastiques ou disciplinaires. C'est le cas de questions telles que la notion de beauté dans la culture arabe, la signification des « textes publics » livrés par les monuments et les objets²⁴ ou le fameux problème de l'aniconisme, l'une des majeures idées reçues concernant les arts de l'Islam²⁵.

Dans un contexte de sources écrites relativement limitées et d'immenses lacunes documentaires qui livrent plus de questions que de réponses, la relative stabilité de certains aspects formels ou fonctionnels (typologies architecturales comme celle du caravansérail, par exemple, ou importance de l'écrit et de la calligraphie) à travers les âges a conduit une partie de la discipline à construire une approche purement visuelle de son objet, transversalement à toute chronologie ou géographie. L'expression la plus significative de cette perspective a été l'exposition *Cosmophilia*, consacrée à la question classique de l'ornement et construite autour de quatre thèmes décoratifs (figuration, écriture, géométrie, végétation) et de leurs combinaisons²⁶. Pour cette école de pensée, qui domine à ce jour la littérature scientifique et la muséographie, les « véritables » arts de l'Islam se situent entre le VII^e et le XVIII^e siècle, les productions artistiques postérieures à 1800 dans le monde musulman relevant plutôt de l'art contemporain que des arts de l'Islam à proprement parler. Dans ce cas de figure, leur périmètre est défini a priori par la continuité stylistique des critères formels. Pour les détracteurs d'une telle décontextualisation – qui est aussi perçue comme une assignation à la différence –, cette présentation ne rend pas

justice à la création artistique en terre d'Islam, dans la diversité de ses manifestations et de ses déterminants (socio-économiques, techniques...). Elle ignore en particulier les fortes interactions avec d'autres traditions historiques ou culturelles, excluant ainsi un pan entier de l'histoire : les XIX^e et XX^e siècles, marqués par la colonisation et par les multiples formes d'hybridation qui ont découlé de cette nouvelle mise en contact brutale avec l'Occident. Aussi, la peinture moderne égyptienne du premier XX^e siècle, par exemple, n'a-t-elle pas de place dans les manuels d'art islamique, au même titre que la photographie à l'époque des Qajars en Iran (1786-1925), ou encore l'architecture ottomane tardive, sans parler des artistes post-coloniaux circulant dans un monde globalisé et, de façon générale, de toutes les écoles artistiques nées dans le monde musulman après 1800.

Les nouvelles tendances de la recherche appellent donc aujourd'hui à repenser de fond en comble l'étude des arts de l'Islam²⁷, en s'affranchissant des frontières (et des causalités) culturelles et politiques qui lui ont été prescrites jusqu'à présent. Elle appelle de ses vœux une périodisation souple, multiréférentielle et ouverte sur le plan aussi bien chronologique que géographique, pour sortir du carcan étroit dans lequel ces arts ont été enfermés. Ainsi, seraient intégrés les espaces essentiels que constituent les terres d'Islam minoritaire (l'Europe d'aujourd'hui, par exemple) ou ceux que dessinent les circulations diasporiques (tel que l'art des communautés ismaéliennes). L'enjeu, qui dépasse les arts de l'Islam et bouscule les commodités des historiographies nationales, est de taille : il ne s'agit rien moins que de penser et de construire une approche des expressions artistiques multiculturelles ; il est aussi de considérer tout art extra-occidental comme art tout court.

Si l'histoire de l'art islamique a donc connu une carrière propre, liée à sa matérialité et à l'absence relative de textes à son égard, elle partage, on l'a vu, nombre de traits de l'historiographie de l'art occidental. C'est la méconnaissance abyssale qu'on en a en Occident, ainsi que la fortune critique de l'idée de modèles culturels étanches et particularisants, qui ont construit la conception d'une civilisation islamique à la

fois monolithique et distincte de la civilisation européenne. Une façon de définir, par contraste, l'identité de la culture ou de l'art européen, alors que ces deux mondes de tout temps se sont interpénétrés. La périodisation des arts de l'Islam dessine aujourd'hui un clivage majeur au sein de la discipline et le débat engagé pose des questions de fond qui devraient intéresser tout historien de l'art et non plus les seuls spécialistes.

1. « Notes d'archéologie arabe, monuments et inscriptions fatimides », dans *Journal asiatique*, 1891, XVII, 8^e série, p. 411-495.

2. Max van Berchem, *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum*, 3 vol., (Paris/Le Caire, 1^{er} volume paru 1894), Jérusalem, 2001, fac-similé de l'édition de Paris, 1920-1927 (voir le site de la Fondation éponyme : www.maxvanberchem.org/fr/index.cfm)

3. Par convention, l'islam avec minuscule désigne la religion musulmane, et l'Islam avec majuscule la civilisation qui s'est développée dans les territoires soumis à la conquête musulmane, mais ayant maintenu des sociétés multiconfessionnelles et multiethniques.

4. David J. Roxburgh, *Prefacing the Image: the Writing of Art History in 16th c. Iran*, Leyde/Boston, 2001.

5. *Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910*, Friedrich Sarre éd., (cat. expo., Munich, 1910), 3 vol., Munich, 1910.

6. Voir Ann C. Gunter, Stefan R. Hauser éd., *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies, 1900-1950*, Leyde, 2005.

7. Joseph-Toussaint Reinaud, *Description des monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas*, Paris, 1828.

8. *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française...*, Paris, (1809-1828) 1995 ; thématique abordée, pour la plus récente, dans l'exposition : *Bonaparte et l'Égypte : feu et lumières*, Jean-Marcel Humbert éd., (cat. expo., Paris, Institut du monde arabe, 2008/Arras, Musée des beaux-arts, 2009), Paris, 2008.

9. « De l'ornement arabe à la science de la 'Graphique'. Autour de Jules Bourgoïn », journée d'atelier organisée à l'INHA par Jean-Philippe Garric et Mercedes Volait le 7 février 2008 (www.inha.fr/spip.php?article1812).

10. Voir, par exemple, Joseph von Karabacek, « Ein damascenischer Leuchter des XIV. Jahrhunderts », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, I, Stuttgart, 1876, p. 265-283.

11. Pour un panorama critique, voir Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », dans *The Art Bulletin*, mars 2003, 85/1, p. 152-184.

12. Le 13^e congrès international d'art turc s'est tenu à Budapest en 2007. Le prochain est prévu à Paris en 2011.

13. Doris Behrens-Abouseif, *Cairo of the Mamluks: a History of the Architecture and its Culture*, Londres, 2007.

14. Voir, par exemple, Umar Ibn Ibrahim, *Aiguière à décor épigraphique*, verre soufflé dans un moule, Iraq, IX^e-X^e siècle, Paris, Musée du Louvre, signée « Bénédiction à son possesseur/œuvre de Umar Ibn Ibrahim ».

15. Le lecteur peut en voir des illustrations dans Jules Bourgoïn, *Précis de l'art arabe et matériaux pour servir à l'histoire, à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman*, Paris, 1890, ainsi que dans la collection de dessins et de photographies du fonds Doucet (INHA).

16. Leo Ary Mayer, *Islamic Architects and their Works*, Genève, 1956. L'historien égyptien Hassan Abdal-Wahhab a consacré plusieurs articles à la question des signatures d'artistes (travaux en arabe).

17. Michael Barry, *L'art figuratif en Islam médiéval et l'énigme de Behzâd de Hérât, 1465-1535*, Paris, 2004.

18. Gülru Necipoglu, *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*, Londres, 2005.

19. Maurice Lombard, *L'Islam dans sa première grandeur, VIII^e-XI^e siècle*, Paris, 1971.

20. Pascal Coste, *Architecture arabe, ou Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris, 1837-1839.

21. Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, Londres, 1998.

22. Deborah Howard, *Venice & the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*, New Haven/Londres, 2000.

23. Nasser Rabbat, « Toward a Critical Historiography of Islamic Architecture », dans Alice Thomine-Berrada, Barry Bergdoll éd., *Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, (colloque, Paris, 2005), publié en ligne sur le site de l'INHA, 2009 (www.inha.fr/colloques/document.php?id=2068).

24. Irene A. Bierman, *Writing signs : The Fatimid Public Text*, Berkeley, 1998.

25. Pour un état des lieux de la question, voir Silvia Naef, *Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, 2004.

26. *Cosmophilia: Islamic art from the David collection*, Copenhagen, Sheila S. Blair, Jonathan M. Blum, Kjeld von Folsach éd., (cat. expo., Chesnut Hill, McMullen Museum of Art/Chicago, Alfred and David Smart Museum of Art, 2006-2007), Chestnut Hill/Chicago, 2006.

27. Voir Rabbat, (2005) 2009, cité n. 23, et le numéro spécial du journal *Res: Anthropology and Aesthetics*, 43, *Islamic Arts*, printemps 2003.

Mercedes Volait, INVISU, unité n° 3103 (CNRS/INHA) mercedes.volait@inha.fr