

LA NATURE DANS L'ESTHÉTIQUE ARABO-ISLAMIQUE

Taufik Chérif
Tunis, Tunisie

Le thème de la nature figure, me semble-t-il, parmi les traits fondamentaux permettant une meilleure compréhension de l'expérience artistique musulmane, que ce soit en peinture ou en architecture ou même dans des arts considérés habituellement comme mineurs mais qui ne le sont pas réellement: ainsi les miniatures des Maquamets, les travaux de calligraphie, de céramique, de tapisserie ou d'incrustation sur cuivre, d'enluminures, des stucs en pierre ou en bois ou enfin en métaux (et ce bien sûr durant une longue période qui va jusqu'à la fin du XVII^e siècle).

Cette expérience artistique se lie évidemment à l'expérience spirituelle, religieuse et philosophique au sein de la civilisation arabo-islamique (sans oublier les différentes influences qu'elle a subies de l'extérieur, comme celles de Byzance ou de l'Inde, ou de l'intérieur, comme celles des Ottomans ou des Seldjoukides entre autres).

Mais les motifs d'origine naturelle, végétale ou florale, et aussi les figures représentant des animaux et des êtres humains, témoignent, selon les différentes études d'esthétique et d'histoire de l'art, d'un paradoxe qui a besoin d'être levé. D'un côté, préjuge-t-on, la nature est traitée négativement soit par l'ignorance de la perspective soit sous l'angle de la fameuse interdiction de figurer des êtres vivants, de l'autre la nature est appréhendée positivement certes, mais dans le sens restrictif d'une simple transformation d'abstraction et d'ornementation décorative.

Or, si nous nous libérons de ces interprétations réductrices et péjoratives et si nous abordons de plus près la façon de représenter les éléments naturels – car la vraie question, comme on le sait déjà¹, n'est pas de se demander «qu'est-ce que cela représente?» mais «comment cela est-il représenté?», c'est-à-dire dans le sens d'une approche poétique qui cherche à cerner surtout le côté du «faire» de l'œuvre, ses modalités de production d'un point de vue technique –, alors nous pourrions peut-être saisir ce qu'Alexandre Papadopoulo appelle une véritable révolution esthétique où

l'on assiste à une extraordinaire explosion d'art véritablement *musulman*, c'est-à-dire d'un art qui, non pas seulement par l'absence de figures d'êtres vivants ni par la présence de sujets relatifs à la religion nouvelle mais par sa texture même, dans son *monde autonome*, par la conception des formes et de leurs rapports, par la composition d'ensemble des œuvres, par les conventions utilisées en peinture pour figurer l'espace et le temps, les êtres vivants et surtout l'homme, mais

¹ A. Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*, Paris, Mazenod, 1976, p. 22.

aussi le réel dans son ensemble, entretient des rapports définis et stables avec les prescriptions de la théologie et avec l'ensemble de la philosophie et de la vision musulmane du monde².

Cette révolution esthétique bien avant l'apparition de l'art moderne, consiste dans le «refus de la mimésis comme Idéal de l'art», ce qui nous permet aussi de saisir toute la profondeur de ce penchant pour le formel, l'abstrait et le fantastique avec ses multiples arrière-plans spirituels (religieux ou philosophiques) et bien évidemment symboliques et imaginaires.

En effet, si la proscription des images a poussé les artistes, comme le croient certains, à éviter l'imitation de la nature, cette proscription doit être entendue dans un sens bien réduit, car d'un point de vue strictement théologique, ce qui prédomine, c'est le fait d'éviter les figures d'êtres vivants et non leur interdiction, d'autant plus que le texte coranique ne comporte pas vraiment d'interdiction, mais concerne uniquement «les idoles» utilisées par les païens comme «objets de culte». Dans le verset 5.92: «Ô Croyants, le vin, les idoles (*al-ansab*) et les flèches divinatoires sont une abomination, œuvres de Satan; évitez-les et vous prospérerez heureux.» Dans le verset 6.74, Abraham reproche à son père Azar d'adorer des idoles (*al-asnam*): «Je te vois, ainsi que ton peuple, dans l'erreur manifeste.» Enfin, au verset 22.31, Mohamed recommande d'éviter l'impureté des *awtan*.

De plus, les proscriptions qui auraient influencé les artistes, même si elles existent dans les hadiths³, ne frappent que les figures animales et humaines. Elles sont insuffisantes pour expliquer à elles seules l'essence de l'art arabo-islamique.

Mais, du fait que l'Islam est un monothéisme unitaire absolu, Dieu seul est créateur, il ne peut donc avoir ni associé, ni imitateur. Tout ce qui risquerait d'induire l'idolâtrie est proscriit, c'est pourquoi certains vont jusqu'à dire qu'on ne trouve pas un véritable iconoclasme mais un certain aniconisme, c'est-à-dire, comme l'explique Oleg Grabar, «le rejet de l'idée même que l'on puisse représenter des valeurs spirituelles de la doctrine religieuse à travers les formes visuelles»⁴.

Pourtant, cet aniconisme est lui-même à nuancer. Les artistes l'ont vite dépassé du fait que la tradition a elle-même hésité sur la proscription des images en admettant que des représentations puissent se réaliser dans certains lieux, au début dans des endroits profanes puis même dans des mosquées (comme on le remarque dans le détail d'un carreau de faïence de la

² *Ibid.*, p. 28.

³ A. Papadopoulo précise que ces hadiths sont à nuancer: «Les anges n'entreront pas dans une maison où se trouve un chien ni dans celle où se trouvent des images» (al-Bouhari). «Au jour de la résurrection, le plus terrible des châtements sera infligé au peintre qui aura imité les êtres créés par Dieu: il leur dira alors: "Donnez la vie à ces créations"» (al-Bouhari). De même Ibn Hanbal: «Ceux qu'Allah punira le plus sévèrement le jour du jugement, ce sera les peintres qui imitent sa création.» *Ibid.*, p. 53.

⁴ Oleg Grabar, *Histoire de l'art: L'art chrétien et l'art musulman du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Larousse, 1988, p. 49.

mosquée du Shah à Ispahan, orné non seulement de motifs d'origine végétale et florale, mais également de figures animales et d'oiseaux et ailleurs de gazelles qui habitent aussi ce paradis des croyants que constitue la mosquée), et cela bien qu'il semble étrange que le monde islamique tolère de telles images et de surcroît dans une mosquée.

Mais sans trop souligner la question des interdits, qui est devenue un leitmotiv dans les recherches en ce domaine, que ce soit concernant le Coran ou le Hadith, nous nous proposons d'aborder quelques aspects de l'art musulman pour montrer que même si les artistes semblent souvent se conformer à cet esprit théologique pour des raisons conjoncturelles certaines, leur art se distingue par des procédés formels qui méritent d'être soulignés.

Leur principe fondateur est l'«autonomie» puisque la nature, avec ses différentes composantes (végétale, animale et humaine), exécutée par les artistes est indépendante de la nature naturelle et de ses lois concrètes. Et même si elle découle d'une certaine orientation, elle témoigne malgré tout d'une expérience artistique qui cherche à sauvegarder la liberté de l'acte créateur. Cette autonomie se manifeste de différentes façons que nous pouvons ramener à trois: le non-respect du visible, l'invraisemblance et l'ambiguïté.

Ce non-respect du visible se manifeste tant au niveau des couleurs qui se font artificielles qu'au niveau des lumières qui ne respectent plus les écarts spatiaux. Ainsi «les couleurs des animaux seront souvent des plus extravagantes: des chevaux ou chameaux roses, bleu ciel, violets, pourpres, jaunes»⁵. Les artistes sont allés jusqu'à décorer le corps d'un cheval par des fleurs tel un tissu fleuri, ils «s'amuse à décorer la cuisse d'un chameau d'arabesques et transformer sa queue en spirale à rebroussements».

Ce non-respect du visible développe un principe appelé «principe d'invraisemblance», puisque les artistes ne s'intéressent plus directement aux éléments naturels (animaux ou végétaux), mais cherchent à leur donner des formes et des couleurs extravagantes ayant une existence plausible et par conséquent originale. Les formes et les couleurs deviennent par conséquent elles-mêmes sources de beauté.

Même les calligraphies sortent de leur rôle habituel d'écriture et sont souvent imagées de formes d'origine florale ou animale, elles se muent en dessin ou en composition de formes figuratives. Le calligraphe associe par exemple des visages ou des corps à l'agencement des lettres, un lion est ainsi entièrement figuré par des lettres. Tel par exemple le texte qui contient des éloges à l'imam Ali, souvent appelé le «Lion de Dieu».

Aussi dans les miniatures, ou même dans les tapisseries, la nature est-elle toujours présente. On y développe des éléments paysagers tels que des formes de montagnes et de nuages, des animaux qu'on trouve dans la miniature de Maqamet de l'Ecole de Bagdad, œuvre peinte par Yahya Ibn El Wasiti en 1237 à Hariri⁶.

⁵ A. Papadopoulo, *op. cit.*, p. 113.

⁶ La vision eschatologique d'un paradis de jardins influencera aussi l'architecture, où la décoration des palais à partir de motifs floraux et géométriques est d'une richesse manifeste.

Or, ces miniatures, qui s'inspirent des styles irano-mongols, peuvent représenter des scènes de vie et fournissent de précieux renseignements sur les mœurs tout en appliquant aussi le principe d'autonomie, non cette fois par l'extravagance des éléments représentés ou par leur invraisemblance mais par leur nature paradoxale, puisque d'un côté les figures des personnes représentées sont identiques et par conséquent impersonnelles, de l'autre les scènes sont douées de vie grâce au mouvement provoqué par ce qu'on appelle la fameuse spirale qui sert à construire le «microcosme de l'œuvre comme Dieu a construit le macrocosme», par l'homme et pour lui en suivant les cercles des cieux qui se rétrécissent jusqu'à la terre; or ce mouvement est une spirale. La signification ésotérique de celle-ci est qu'«elle symbolise "le mouvement hélicoïdal" [...] qui descend de Dieu à l'âme et qui remonte de l'âme à Dieu, schéma repris par les mystiques musulmans»⁷.

Aussi, il importe de rappeler que le principe d'autonomie est encore respecté d'une manière moins manifeste par la symétrie des compositions géométriques où «l'utilisation du module comme élément de base dans l'organisation des espaces plastiques, présente, dit-on, des possibilités multiples et sans fin»⁸, et où ces modules dérivent souvent d'une stylisation de formes végétales (fleurons, palmettes, pommes de pin, etc.).

Or, si les musulmans ont poussé à un tel point la construction géométrique en renonçant à la figuration directe,

ils ont pourtant créé une sorte de cosmos où l'abstrait est doué de ce paradoxal attribut, le mouvement. Si l'œil fixe un temps ce décor, il voit tourner les cercles, les polygones, les polylobes enlacés, comme les fantômes d'une nuit fiévreuse, tandis que les rosaces minuscules, les fleurons, les spirales qui occupent, isolés, les interstices, se refusent à cette danse⁹.

Ainsi l'expérience artistique abstraite et géométrique doit se situer dans une tradition d'inspiration platonicienne des Idées-Nombres.

C'est ce qui explique aussi que le décor d'origine végétale, le rinceau hellénistique, devient de plus en plus abstrait et se confond avec la spirale mathématique. Evolution très profonde et bien platonicienne puisqu'elle fait apparaître les Formes mathématiques qui sous-tendent la nature végétale. On verra que la peinture figurative, elle aussi, se trouve sous-tendue par des Formes mathématiques et précisément par la spirale et sa variante l'arabesque¹⁰.

⁷ A. Papadopoulo, *op. cit.*, p. 102.

⁸ Rachid Fakhfakh, «Carré magique, magie du carré», dans: *Le module dans les arts plastiques*, Tunis, 1988, p. 29.

⁹ Gaston Wiet, *Les mosquées du Caire*, Paris, E. Leroux, 1932, p. 212.

¹⁰ A. Papadopoulo, *op. cit.*, p. 40-41.

Mais en associant des réseaux de carrés et des réseaux de trigones, à l'aide de courbes simples et du mélange courbes-lignes droites, les artistes obtiennent des figures et définissent de magnifiques motifs qui peuvent se répéter à l'infini et couvrir toute sorte de surfaces ou de formes, parfois un mur entier.

Or, dans cette fonction de couverture et de revêtement, on voit que le décor musulman se caractérise par sa planéité, «ce serait aussi une volonté de cacher, d'occulter la matière, la forme»¹¹.

On a pu dire aussi, avec Louis Massignon, que l'ouverture des formes, leur instabilité et par conséquent le refus de la perfection qui en découle, se fondent sur la cosmologie atomiste des acharites: le monde des choses étant, d'après cette doctrine, «forme d'atomes que Dieu fait et défait selon sa volonté. A cette conception de Dieu et de la création, devait correspondre une théorie physique de l'univers que les acharites sont allés chercher dans l'atomisme de Démocrite et d'Epicure»¹², lequel leur paraissait s'adapter à la toute-puissance de Dieu et à l'occasionalisme qui en résultait selon eux.

En conclusion, nous pouvons dire que la nature est un sujet exceptionnellement mais paradoxalement privilégié pour témoigner d'une esthétique spécifique où art, théologie et philosophie s'associent en de nombreuses combinaisons. La nature a donné aux artistes la chance de la création et aux philosophes un certain nombre d'énoncés qui, même s'ils sont difficiles à cerner à cause de leur diversité, sont propres à constituer une véritable esthétique connue sous l'appellation «esthétique de l'autonomie». C'est dire que par-delà la proscription théologique de la figuration, des thèmes figuratifs d'une richesse inouïe semblent constituer des essais de représentation d'une vision du monde sans pour autant abandonner l'orientation dominante de l'abstraction et du formalisme. Aussi, il sera intéressant de retrouver ces idéaux dans des textes philosophiques comme ceux des rationalistes (moutazillites) ou des mystiques (soufis)¹³.

En effet, les traits fondamentaux indiqués ci-dessus se rapprochent d'une façon parfois surprenante de l'orientation philosophique, ouvrant par conséquent la voie au rapport entre art et vérité intérieure d'une pensée de l'interprétation (le *ta'wil*) et de l'abstraction (le *tanzih*). Or, par ces questions, les écoles et les doctrines se distinguent ou quelquefois cohabitent dans le même discours¹⁴.

¹¹ Ali Louati, «Quelques réflexions sur le concept d'espace esthétique», dans *Le module dans les arts plastiques*, op. cit., p. 17.

¹² L. Massignon, commenté par Ali Louati, *ibid.*

¹³ Ce qui pourrait constituer l'objet de toute une étude.

¹⁴ Tel est le cas du discours des soufis, où il n'y a pas de séparation nette entre le sacré et le profane.