

maghrébin du XVIII<sup>e</sup> siècle,<sup>3564</sup> il travailla avec Burckhardt à la préservation de la cité de Fès. Spécialiste de l'architecture marocaine, il a œuvré également dans le cadre de campagnes de protection et de préservation du patrimoine marocain sous l'égide de l'Unesco, dont il fut un conseiller technique en chef entre 1972 et 1980. Il collabora au projet d'une école d'arts et métiers traditionnels à Fès, à la réalisation et publication d'un guide des artisanats marocains, ainsi qu'à la réhabilitation d'architectures de terre du Sud marocain (casbahs, Ksar de Aït Ben Haddou). Hors du Maroc, il travailla à Oman à la restauration de la citadelle de Bahla, à Bahraïn à l'inventaire des sites historiques, et en Ouzbékistan à l'évaluation des monuments de Khiva, Boukhara, Samarkand and Shahrissabz.<sup>3565</sup> Sa vision de l'art islamique, exprimée dans des articles<sup>3566</sup> et un livre de synthèse paru en 1994 (*Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*), est très proche, parfois identique, aux analyses de Burckhardt qu'il côtoya longuement : la géométrie comme image du rayonnement infini de l'Essence divine à travers la multiplicité des plans de l'existence, par exemple, la fonction spirituelle de l'artiste au service de Dieu, ou encore l'art comme souvenir (*dhikr*) du Divin.<sup>3567</sup>

### ***Esquisse d'une réception critique***

Dans le domaine des études islamiques, les travaux de Burckhardt, de Nasr et de leurs héritiers proposèrent des questionnements et des interprétations pour la plupart nouveaux. Certes, Louis Massignon (1883-1962) avait évoqué à quelques reprises la question du sens des arts islamiques,<sup>3568</sup> Corbin avait esquissé dans les années 1960 une signification contemplative de la peinture persane<sup>3569</sup> et, dans les années 1970, Schuyler Cammann, un lecteur de Coomaraswamy, avait écrit sur la symbolique du tapis,<sup>3570</sup> Piranologue Assadullah Souren Melikian-Chirvani sur la symbolique des bronzes<sup>3571</sup> et Alexandre Papadopoulo sur la peinture sur livre.<sup>3572</sup>

<sup>3564</sup> *Le soufi marocain Ahmad ibn 'Ajība et son mi'rāj*, Paris, Vrin, 1990.

<sup>3565</sup> D'après la note biographique de Roger Gaetani, in Jean-Louis Michon, *Introduction to Traditional Islam. Foundations, Art, and Spirituality*, Bloomington, World Wisdom, 2008, p. 155.

<sup>3566</sup> Cf. Bibl. V.1.

<sup>3567</sup> *Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*, p. 63 et 55-56.

<sup>3568</sup> « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », in *Opera minora*, tome III, p. 9-24 ou « Sur l'origine de la miniature persane », in *Opera minora*, tome III, p. 25-27. Cf. Robert Irwin, « Louis Massignon and the Esoteric Interpretation of Islamic Art », in Stephen Vernoit (ed.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections*, London, I. B. Tauris, 2000, p. 163-170. Irwin comment, relativement aux auteurs traditionalistes que nous étudions, plusieurs imprécisions et erreurs : notamment p. 165, sur la filiation des idées entre Guénon, Corbin – qui n'appréciait guère ce dernier –, Burckhardt et Nasr, et p. 166, sur l'intérêt des guénoniens pour Jung, alors que ceux-ci s'opposent en tout point aux thèses du psychanalyste suisse.

<sup>3569</sup> Henry Corbin, *Terre céleste et corps de résurrection*, p. 55-45 et 88-89 et *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron, Présence, 1971, p. 200-202.

<sup>3570</sup> Notamment « Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns », in *Textile Museum Journal*, III, 3, 1972, p. 5-54.

<sup>3571</sup> *Le bronze iranien*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1973 et « Les thèmes ésotériques et les thèmes mystiques dans l'art du bronze iranien », in Seyyed Hossein Nasr (éd.), *Mélanges offerts à Henry Corbin*,

Toutefois, ce sont bel et bien les auteurs « traditionnels » qui, surtout à partir du milieu des années 1970, ont relancé avec force le débat autour de la signification symbolique globale des productions artistiques en terres d'islam. Ils le firent par leurs livres d'abord, mais aussi par leur implication dans une grande exposition consacrée à l'Islam, tenue en 1976 à Londres, dans le cadre du deuxième *Festival of the World of Islam*. Nasr prit une part active à cette manifestation,<sup>3573</sup> mais aussi Burckhardt et Lings, lequel travaillait encore pour le British Museum, et connaissait personnellement le fondateur et directeur de la manifestation, Paul Keeler. Par son ampleur, cette exposition, qui relayait en de nombreux domaines, et notamment celui de l'art, les thèses traditionalistes, contribua largement à faire connaître ces dernières, non seulement chez les spécialistes, mais aussi dans le grand public.<sup>3574</sup>

Cependant, les idées des traditionalistes firent, à cette occasion et dans les décennies suivantes, l'objet de plusieurs critiques fondamentales, que nous voudrions évoquer ici. Il ne saurait être question de livrer une étude détaillée et chronologique de la réception des thèses traditionalistes sur l'art islamique. Ce serait là le thème d'une étude à part entière, partiellement difficile cependant, car si les thèses de Burckhardt ou de Nasr, notamment, ont eu une influence réelle, leur diffusion et leur impact présentent néanmoins, à l'image de l'influence de Guénon dans les milieux intellectuels et universitaires, un aspect souvent discontinu, occasionnel, souterrain et indirect. Ces thèses ont pu donner lieu, dans les cercles universitaires, à des opinions parfois tranchées, les uns voyant là un apport au moins intéressant, sinon pertinent, pour envisager la question du sens possible des arts islamiques, d'autres contestant le fond même de la démarche et de l'interprétation traditionalistes. Cette section n'a pas d'autre but que de poser quelques jalons et quelques éléments d'un débat toujours actuel, et de jeter un éclairage, au moins partiel, sur les tensions interprétatives présentes dans certains secteurs des études contemporaines consacrées aux cultures islamiques.

Dans une contribution à un livre collectif sur l'architecture islamique, Dalu Jones, en 1978, a résumé ainsi la problématique générale des interprétations traditionalistes, sans citer les noms de leurs auteurs :

Les interprétations soufies – principalement par des savants européens – des motifs géométriques reflètent une approche mystique générale de l'art islamique, plutôt qu'une connaissance de textes spécifiques donnant des instructions exactes aux décorateurs des édifices et des objets. Bien qu'une tradition orale existât manifestement, pour autant que nous le sachions, aucune documentation, livre de motifs ou traités théoriques, n'a survécu dans le monde islamique, comme c'est le cas dans le monde européen, hormis quelques exceptions peu caractéristiques

---

Tehran, The Institute of Islamic Studies McGill University, Tehran Branch, 1977, p. 367-406.

<sup>3572</sup> Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'art musulman*.

<sup>3573</sup> Cf. « An Intellectual Autobiography », in Lewis Edwin Hahn, Randall E. Auxier and Lucian W. Stone Jr (eds.), *The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr*, p. 40.

<sup>3574</sup> Le catalogue d'exposition sur l'art islamique est paru sous le titre *The Arts of Islam*, London, Hayward Gallery, 1976.

venant d'Espagne, pour nous dire quels critères esthétiques les constructeurs utilisèrent comme lignes directrices pour décorer les constructions.<sup>3575</sup>

De manière analogue, Oleg Grabar, l'un des principaux historiens de l'art islamique de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, livrait en 1992 cette critique d'ensemble des thèses d'une interprétation métaphysique et soufie des décors géométriques :

[...] tout d'abord, rien ne permet de penser que la communauté musulmane (*ummah*), dans son ensemble, ait vu dans les formes mathématiques un symbole ou une illustration de sa cosmologie. Rien ne prouve non plus que les interprétations actuelles – formulées de manière abstraite – des motifs complexes que l'on découvre sur les murs, les plafonds ou les sols correspondent aux intentions des artistes ou des artisans qui les ont conçus. Enfin, même si les artisans d'une époque donnée sont conscients de la complexité de la technique qu'ils mettent en œuvre dans la composition de leurs décors, il est très rare que cette technique soit accessible à la personne qui les regarde.<sup>3576</sup>

Autrement dit, les critiques portent essentiellement sur le caractère moderne, théorique et dogmatique de l'interprétation traditionaliste de l'art islamique. Tout en ouvrant des perspectives stimulantes sur la symbolique fondatrice de certaines formes artistiques, et en rappelant l'importance du signe et du sens dans l'art, les auteurs, quoique diversement et dans des secteurs différents des cultures islamiques, auraient projeté sur des témoignages choisis de l'art islamique une herméneutique de nature moderne, non dénuée par endroits de pertinence, mais infléchissant néanmoins le contenu des arts vers une explication sélective qui, au besoin, ne fait guère cas des témoignages historiques des arts et de leurs auteurs. Nous allons développer ce point à travers quelques exemples.

Dans un article, Keith Critchlow écrivait être venu à l'islam par Platon, et avoir été ensuite inspiré par Ibn Arabî (qu'il qualifie de « juriste », pour éviter, dit-il, l'emploi du terme de « soufi »), auteur qu'il avait découvert dans le livre d'Ardalan (*The Sense of Unity*). Il ajoute que la position mystique ou contemplative permet de résoudre, en la dépassant, l'opposition entre l'autorité propre de la religion, son orthodoxie, et le discours critique et sceptique propre au discours scientifique.<sup>3577</sup> C'est là le noyau de la perspective traditionnelle exprimée par Guénon : l'ésotérisme ou la gnose se fonde sur une intelligence contemplative et une connaissance qui, par dépassement de la seule rationalité et des limitations inhérentes à la religion, permet de réconcilier les oppositions doctrinales et de se faire l'arbitre suprême des idées, au nom de son enracinement dans l'universel et de son mode de connaissance contemplatif et intuitif. Toutefois, appliqué à l'histoire

---

<sup>3575</sup> In George Michell (ed.), *Architecture of the Islamic World*, London, Thames and Hudson, 1978, p. 174.

<sup>3576</sup> *L'ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, 1996, p. 84.

<sup>3577</sup> « Astronomical and Cosmological Symbolism in Islamic Patterns », in Margaret Bentley Ševčenko (ed.), *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, Cambridge, The Aga Khan Program for Islamic Architecture at Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 1988, p. 47.

de l'art et à l'analyse de ses productions, cette perspective contemplative ou ésotérique prête à débat : sa nature même pose nombre de questions, mais également son emploi et ses résultats dans l'évaluation et l'interprétation des arts, de leur inspiration et de leur contenu. Philosophe et historien de l'islam, Mohammad Arkoun, par exemple, dans le commentaire critique d'un article d'Ardalan, reconnaissait l'importance de la gnose, de l'alchimie, du néoplatonisme, de la théosophie, de la philosophie illuminative, mais exprimait des réserves quant à leur utilisation pour expliquer les édifices islamiques. Tout en jugeant inacceptable d'interpréter ces traditions complexes à travers les paradigmes logiques et rhétoriques de la raison aristotélicienne, ou de notre rationalité moderne et sécularisée, il ajoutait :

Mais il est également dangereux et discutable d'utiliser des références qui sont encore obscures et confuses pour soutenir la notion discutée d'une architecture islamique, ou pour affirmer un impact direct, ou un lien entre ce qui est appelé arbitrairement la spiritualité islamique et une architecture qui ne transmet pas nécessairement à l'esprit de tous les observateurs ou utilisateurs les représentations « spirituelles » visées par des architectes inspirés par leurs paradigmes très subjectifs (je veux dire difficiles à partager).<sup>3578</sup>

La critique d'Arkoun soulève également la question des déterminations culturelles, philosophiques et humaines propres aux traditionalistes. Pour autant que l'on admette une perspective d'interprétation mystique sur l'art islamique, la question est aussi de savoir laquelle, car de même qu'il n'existe pas un seul islam, mais plusieurs formes de vécu et de pensée islamiques, il n'y a pas non plus une seule perspective mystique ou soufie. Aussi, lorsque Michon entend approcher l'art islamique, non à travers une vision analytique ou descriptive, mais en se fondant sur ce qu'il nomme entre guillemets « l'univers spirituel » de l'islam, propre à chaque musulman et au message révélé,<sup>3579</sup> on peut noter que cet univers spirituel est aussi le fruit ou l'expression de multiples interprétations (culturelles) du donné révélé, et qu'il n'existe nulle part un islam normatif ou archétypique pouvant être pris comme base ou comme point de vue pour interpréter globalement les arts de l'islam et forger l'idée quasi platonicienne de l'Art islamique. La perspective soufie ou ésotérique adoptée par nos auteurs appartient pour l'essentiel à la vision doctrinale formulée d'abord par Guénon, puis développée par Schuon et par Burckhardt, et principalement fondée – en ce qui concerne l'islam – sur la doctrine d'Ibn Arabî, et plus largement sur l'herméneutique schématique et simplificatrice que Schuon a livrée du Vedânta. Or, Ibn Arabî, en dépit de son importance, n'est pas représentatif de l'ensemble du soufisme, lequel est veiné de courants extrêmement variés, et le soufisme de Schuon apparaît bien comme la version occidentalisée et universaliste, teintée de platonisme et d'esthétisme, d'un courant

---

<sup>3578</sup> Nader Ardalan, « "Simultaneous Perplexity" : the Paradise Garden as the Quintessential Visual Paradigm of Islamic Architecture and Beyond », in Attilio Petruccioli and Khalil K. Pirani (eds.), *Understanding Islamic Architecture*, London, Routledge, 2003, p. 17.

<sup>3579</sup> *Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*, p. 54.

soufi rattaché à la sphère culturelle maghrébine. Du reste, les auteurs traditionalistes ont été plutôt vagues sur l'articulation entre mystique et art, ou n'ont envisagé cette articulation que d'un point de vue schématique et théorique : en invoquant le caractère initiatique des guildes, mais sans jamais entrer dans le détail, et en estimant que seule la géométrie est susceptible de révéler une connaissance purement métaphysique et un état de contemplation supérieur. Burckhardt écrivait de manière quasi tautologique :

L'art islamique découle du *tawhîd*, de l'assentiment ou de la contemplation de l'Unité divine, et celle-ci se révèle dans le Coran en éclairs soudains et discontinus. Ce sont ces éclairs qui, en se répercutant sur le plan de l'imagination visuelle, se figent en formes cristallines, et ces formes, à leur tour, constituent l'essence même de l'art islamique.<sup>3580</sup>

Or, comment les paroles coraniques, sans indications esthétiques et suggérant ou affirmant l'inexprimable divin, pourraient-elles inspirer l'imagination visuelle ? L'auteur propose un raisonnement en circuit fermé : le Coran inspire – sans que l'on sache comment – des formes cristallines ou géométriques, lesquelles constituent alors – sans que l'on sache pourquoi – l'essence présumée de l'art islamique.

Deux conséquences découlent de cette situation idéologique. D'une part, nos auteurs font volontiers passer leur interprétation soufie particulière pour l'expression du soufisme en soi, à l'image d'un Guénon donnant son interprétation métaphysique comme l'expression quasi impersonnelle d'une tradition primordiale ; d'autre part, et corrélativement, ils projettent sur les œuvres une interprétation qui, quelles que soient sa pertinence philosophique et éventuellement son adéquation, se présente souvent d'abord comme une interprétation moderne, déconnectée du contexte historique et symbolique des œuvres en question. En 1983, Grabar écrivait ainsi du *Art of Islam* de Burckhardt que le livre « laisse subtilement entendre qu'il y a un aspect prescriptif dans la créativité artistique musulmane. La nature de ces prescriptions n'est pas expliquée, mais l'argument – pour prendre un exemple – que la peinture persane, quels que soient ses mérites esthétiques, a finalement échoué, car elle ne correspondait pas à l'idiome prescrit, est un jugement de valeur tiré des préceptes de la foi et non des œuvres d'art. »<sup>3581</sup> L'historien ajoute qu'une telle approche « devient un dogme plutôt qu'une méthodologie ». <sup>3582</sup> Oliver Leaman, qui a co-édité avec Nasr une *History of Islamic Philosophy* (1996), a contesté la thèse d'une influence prépondérante du soufisme sur l'art, et notamment celle d'une perspective mystique musulmane inspirant nécessairement un art abstrait d'arabesques et de géométrie.<sup>3583</sup> Il note, en substance, que l'interprétation soufie de l'ornementation, à savoir que le décor (calligraphie, arabesque, géométrie) renvoie à la Divinité, est à la fois trop large et

---

<sup>3580</sup> « Valeurs pérennes de l'art islamique », in *Miroir de l'Intellect*, p. 83.

<sup>3581</sup> « Reflections on the Study of Islamic Art », in *Muqarnas*, I, 1983, p. 6.

<sup>3582</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3583</sup> *Islamic Aesthetics. An Introduction*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2004, p. 8-11.

trop étroite : trop large, car si l'art peut rappeler Dieu, tout est en fait susceptible de provoquer cette réminiscence, l'art comme la nature, et l'art islamique pas plus qu'un autre art ; et trop étroite, car si l'ornementation islamique possède le privilège de rappeler Dieu, il devrait être possible de trouver dans son style une spécificité unique susceptible de provoquer une remémoration privilégiée du Divin, alors que rien dans son esthétique ne suggère une telle chose.<sup>3584</sup> L'auteur remarque également que, dans nombre de peintures figuratives, « l'œuvre est hautement réaliste et ce réalisme est interprété comme une preuve de son caractère soufi ! »<sup>3585</sup> De fait, Leaman suggère que le réalisme pictural, en particulier dans la tradition persane, peut aussi s'interpréter d'un point de vue soufi ou philosophique comme l'expression d'une continuité mystérieuse entre notre monde et des mondes supérieurs, et comme le miroir d'une perception sachant voir dans le visible une voie et un accès vers d'autres réalités.<sup>3586</sup>

Le parti pris d'une vision surtout épigraphique et géométrique de l'art islamique, au sein duquel l'image n'aurait qu'un rôle confiné et en un sens plus ou moins extérieur à l'esprit de l'islam, imprègne l'ensemble des thèses des auteurs traditionnels, induisant des interprétations sélectives des vestiges historiques. Cette vision, du reste, n'est pas propre aux traditionalistes : ce fut celle de Louis Massignon, orientaliste peu apprécié de Guénon, plus apprécié par Schuon, bien que très exceptionnellement cité par lui, et qui a certainement, *via* Luc Benoit, influencé Burckhardt et Schuon sur la question de l'image figurative en Islam. En effet, dans le texte d'une conférence prononcée en 1921, dont les idées furent reprises par Benoit,<sup>3587</sup> l'orientaliste français affirmait que l'insistance de la théologie musulmane sur la fugacité du monde a nourri un art employant des formes géométriques indéfinies et jamais closes, au sein duquel la miniature, qui « n'est pas un art proprement musulman », est demeurée en islam « une rêverie en marge du texte, quelque chose de suspendu qui n'est pas arrivé à sortir du livre. »<sup>3588</sup> Toutefois, à l'époque où il tenait ces propos, Massignon ignorait l'importance des traditions picturales en Orient, et notamment des peintures murales en Iran et en Asie centrale, dont très peu de vestiges anciens subsistent (fig. 57, 59 et 60), mais dont l'existence est attestée par de nombreux textes et par des peintures sur livres. Or, malgré le progrès des découvertes archéologiques et des études textuelles, les traditionalistes sont volontiers demeurés dans une vision surtout idéologique de l'art islamique. Dans un livre publié en 1994, Michon considère encore, comme Burckhardt, que les fresques des palais omeyyades (fig. 60), de style selon lui hellénistique ou sassanide, constituent comme une exception dans l'art islamique : « cet art de la fresque sera assez vite abandonné et il ne reparaitra guère que sous la forme, très réduite dans son format, de la

---

<sup>3584</sup> *Ibid.*, p. 68-69.

<sup>3585</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>3586</sup> *Ibid.*, p. 165-178.

<sup>3587</sup> Cf. *Art du monde*, p. 173-177. Benoit cite le texte de Massignon dans sa bibliographie (p. 203).

<sup>3588</sup> « Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam », in *Opera minora*, tome III, p. 17.

miniature... ». <sup>3589</sup> Même Nasr, dont l'origine et la culture iraniennes pouvaient le prédisposer à offrir une vue différente sur la question, considère la place de l'image figurative en fonction des critères posés par Burckhardt et par Schuon, et non en fonction d'une analyse des œuvres picturales et des textes persans safavides consacrés à la peinture, comme les préfaces d'album du XVI<sup>e</sup> siècle, révélatrices d'une conception platonicienne et en tous les cas du prestige spirituel de l'art de peindre. <sup>3590</sup> Nasr écrit ainsi que la calligraphie et l'architecture correspondent à « l'initiation sacerdotale » et aux « Grands Mystères », la miniature et d'autres arts de cour à « l'initiation chevaleresque royale » et aux « Petits Mystères ». <sup>3591</sup> En d'autres termes, il interprète la peinture persane au moyen d'une distinction théorisée par Guénon (initiation sacerdotale / initiation royale) et d'une hiérarchie des arts posée par Burckhardt (suprématie de la calligraphie et de l'architecture), <sup>3592</sup> qui réduit dans tous les cas la fonction de l'image à un rôle secondaire, sans qu'il soit tenu compte des images elles-mêmes, des textes qu'elles illustrent, de leur contexte de création, et des affirmations contemporaines des auteurs persans.

Dans d'autres domaines, comme l'interprétation des formes géométriques et des couleurs, les propos et les spéculations des traditionalistes apparaissent bien souvent comme une abstraction culturelle, voire une tour d'ivoire conceptuelle, car volontiers déconnectés de toute contextualisation ou de la simple présence des œuvres. Ainsi, si les artistes ayant illuminé le Coran ont préféré employer la couleur bleue plutôt que le vert dans l'ornementation, c'est, avance Lings, parce que « le texte coranique prend lui-même la place du vert », couleur privilégiée de l'islam et riche en significations paradisiaques et contemplatives. <sup>3593</sup> Toutefois, Lings n'appuie son interprétation sur aucun texte ancien, et inscrit ses propos à l'intérieur d'une herméneutique générale des couleurs qui peut paraître bien moderne et même arbitraire. Dans son livre sur le soufisme, Bakhtiar interprète l'alternance de croix et d'étoiles à huit pointes, une composition décorative fréquente dans la céramique iranienne, comme une représentation symbolique de l'expir divin, autrement dit du Souffle du Miséricordieux par lequel Dieu crée les mondes en les expirant et en les faisant vivre de son Souffle. <sup>3594</sup> Pour W. K. Chorbachi, il ne s'agit là que de la projection d'idées modernes sur une œuvre ancienne. Il n'existe aucun témoignage susceptible de prouver que « de telles interprétations aient pu être données à ces formes d'art quand elles furent créées il y a plusieurs siècles » <sup>3595</sup> : il

---

<sup>3589</sup> *Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*, p. 59.

<sup>3590</sup> Cf. *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qâdi Ahmad, Son of Mîr-Munshî (circa A. H. 1015 / A.D. 1606)* et Wheeler M. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden, Brill, 2001.

<sup>3591</sup> « The World of Imagination in the Persian Miniature », in *Islamic art and Spirituality*, p. 179.

<sup>3592</sup> Pour Guénon, voir notre *Diversité et unité des religions chez René Guénon et Frithjof Schuon*, p. 110-119, et sur Burckhardt, voir *supra* p. 601-612.

<sup>3593</sup> *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, p. 77.

<sup>3594</sup> *Le soufisme. Expressions de la quête mystique*, p. 16.

<sup>3595</sup> « In the Tower of Babel : Beyond Symmetry in Islamic Design », in István Hargittai (ed.), *Symmetry 2. Unifying Human Understanding*, Oxford, Pergamon Press, 1989, p. 760.

est, autrement dit, abusif de faire passer pour une vérité historique une interprétation mystique moderne et nullement fondée par des documents. L'historienne de l'art islamique, par ailleurs artiste céramiste, avait également évoqué de manière critique le livre d'El-Said et Parman sur la construction des motifs géométriques par la division du cercle, notant que certaines démonstrations sont peu convaincantes, et que plusieurs motifs proposés par les auteurs peuvent se construire autrement qu'avec une division du cercle.<sup>3596</sup>

On peut d'ailleurs s'étonner que les auteurs traditionalistes aient peu exploité des documents et écrits anciens sur l'art. Professeur d'art islamique, spécialiste du monde ottoman, Gülru Necipoğlu note que, dans leur *Geometric Concepts in Islamic Art*, El-Said et Parman affirmaient qu'aucun document ancien n'avait survécu pour nous éclairer sur la théorie des figures géométriques du décor : or, c'est inexact, et Necipoğlu mentionne des rouleaux publiés par des savants soviétiques et A. H. Christie, ainsi que des manuels de géométrie pratique étudiés par Franz Woepcke et cités par des auteurs comme Prisse d'Avennes et Albert Gayet, tous ignorés par El-Said et Parman.<sup>3597</sup> Dans un autre domaine, le traité de Qâdi Ahmad sur les peintres et les calligraphes, daté du début du XVII<sup>e</sup> siècle et traduit par Minorsky en 1959, fourmille de notations à caractère symbolique et spirituel sur la calligraphie, mais il est à peine évoqué et utilisé par Nasr et par Lings.<sup>3598</sup> On constate, au contraire, une tendance à faire des textes et des auteurs anciens cités (Ibn Arabî, Rumî, les Ikhwân al-Safâ', etc.) les simples témoins d'une élaboration herméneutique fondée d'abord sur les points de vue de Burckhardt et d'autres. De fait, fréquemment, nos auteurs ne partent pas des témoignages anciens (textuels, artistiques ou autres) pour construire leur interprétation, mais partent des hypothèses ou des axiomes traditionalistes pour délivrer un discours général, au sein duquel les références, sélectives et fragmentaires, à des auteurs anciens semblent n'avoir qu'une valeur d'illustration ou de confirmation d'une perspective préétablie.

Il s'ensuit dès lors, et assez naturellement, une forme de hiatus entre, d'une part la conceptualisation idéale d'un art islamique qui vise à traduire les valeurs du message coranique « sur le plan formel »,<sup>3599</sup> et d'autre part la réalité multiforme et multidimensionnelle des arts nés en terres d'islam. On a ainsi pu reprocher aux auteurs traditionalistes une vision théorique souvent peu concernée par les monuments ou les productions artisanales, ou les envisageant d'une manière « abstraite », globalisante et lointaine. Dans un article de 1976, Grabar note que Ardalan et Burckhardt, « en dépit d'une éloquence considérable et de beaucoup d'observations fascinantes et convaincantes, sont tombés à côté de la question en

---

<sup>3596</sup> Cf. *ibid.*, p. 758-759.

<sup>3597</sup> Cf. Gülru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll : Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, p. 81.

<sup>3598</sup> *Calligraphers and Painters. A Treatise by Qâdi Ahmad, Son of Mîr-Munshî (circa A. H. 1015 / A.D. 1606)*. Cf. Nasr, « The Spiritual Message of Islamic Calligraphy », in *Islamic art and Spirituality*, p. 21 et Lings, *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, p. 101.

<sup>3599</sup> Jean-Louis Michon, *Lumières d'Islam. Institutions, art et spiritualité dans la cité musulmane*, p. 57.

donnant trop d'importance à l'ésotérisme mystique et aux formes vernaculaires définies par l'ethnicité, qui n'ont sans doute pas pu être les seules sources d'inspiration pour des siècles et, plus important, qui dérivent de jugements et d'interprétations de la culture islamique plutôt que d'une analyse de ses monuments. »<sup>3600</sup> Dans cette perspective, on peut se demander, par exemple, quel lien il peut y avoir entre les considérations mathématiques et astronomiques sophistiquées que fait Critchlow, et la géométrie pratique des artisans musulmans, bien moins précise et plus rudimentaire que les mathématiques des savants.<sup>3601</sup> Car si l'importance de la géométrie dans nombre de secteurs de la culture islamique est évidente, on ignore cependant la portée et la nature précise des contacts qui ont effectivement existé entre les artisans et les savants.<sup>3602</sup>

Un article d'Ardalan de 1974 nous semble également révélateur de cette scission ou de cette discontinuité entre une intelligence métaphysique et les témoignages et les acteurs d'une culture qu'elle est censée éclairer. Intitulé « Color in Safavid Architecture : the Poetic Diffusion of Light », cet article s'occupe, non d'histoire de l'art, mais surtout de métaphysique, ainsi que l'affirme l'auteur.<sup>3603</sup> Alors que l'on s'attendrait, au regard du titre de l'article, à une analyse de monuments iraniens inscrits dans une culture – safavide (1501-1722) – donnée, l'auteur entend parler d'idées traditionnelles générales (Réalité divine / univers révélé, la lumière comme symbole de l'Être, les couleurs comme symboles de la Lumière divine, etc.), susceptibles d'éclairer « l'emploi saturé des couleurs dans les expressions créatrices de l'époque safavide. »<sup>3604</sup> Dans ses considérations, Ardalan mélange d'ailleurs des conceptions anciennes, comme les *haft rang* ou « sept couleurs » dont la symbolique notamment astrologique fut illustrée par le roman des *Haft peykar* ou « Sept portraits » de Nezâmi (XII<sup>e</sup> siècle), à la conception très moderne de couleurs opposées et du cercle des couleurs.<sup>3605</sup> Pour l'auteur, la nature a inspiré le lexique des expressions visionnaires, et la doctrine métaphysique de l'unité ultime de toutes choses (*wahdat al-wujud*) a motivé la créativité safavide, contemporaine de l'école philosophique d'Ispahan, dont les penseurs (Mir Dâmâd et Mollâ Sadrâ) ont élaboré une vaste synthèse métaphysique, cosmologique et spirituelle.<sup>3606</sup> Les réalisations de l'ère safavide, « les miniatures héraldiques de Sultan Muhammad, le tapis d'Ardabil, les jardins de Fin et le Hasht Behesht, le Masjid-i Shâh et la cité d'Ispahan », constituent l'expression, à l'image de la nature, de la Vérité et de la voie spirituelle.<sup>3607</sup> Autrement dit, Ardalan plaque des idées métaphysiques sur une réalité safavide considérée de façon vague et générale.

<sup>3600</sup> « An Art of the Object », repris dans *Islamic Art and Beyond*, vol. III, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 14.

<sup>3601</sup> Cf. Critchlow, *Islamic Patterns*, p. 117, 152, 154, 156.

<sup>3602</sup> Cf. Georges Saliba, « Artisans and Mathematicians in Medieval Islam », in *Journal of the American Oriental Society*, CXIX, n° 4, 1999, p. 641-643.

<sup>3603</sup> *Iranian Studies*, VII, n° 1-2, 1974, p. 164.

<sup>3604</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>3605</sup> *Ibid.*, p. 169-171 et 172. De même dans *The Sense of Unity*, p. 47-50.

<sup>3606</sup> *Iranian Studies*, VII, n° 1-2, 1974, p. 173.

<sup>3607</sup> *Ibid.*, p. 174 et 165-166.

Il ne s'interroge guère sur le lien entre la philosophie persane et les arts et les artistes (même s'il évoque les guildes artisanales), entre les couleurs observées dans la nature et leur expression (réaliste, stylisée ?) dans des arts aussi différents que, par exemple, l'architecture et son décor, et la peinture sur livre. C'est seulement à la fin de son article que l'auteur se réfère à des œuvres concrètes, mais à travers une énumération dont le caractère additif enlève toute pertinence à ces références. Car au point de vue des couleurs, quel rapport y a-t-il entre les miniatures de Sultan Mohammad (XVI<sup>e</sup> siècle), employant un spectre de couleurs certes large mais employé déjà en grande partie avant l'époque safavide, la mosquée Royale (Masdjid-i Shâh) d'Ispahan (fig. 49 et 50), avec des dominantes de bleu, de turquoise et de jaune, le palais Hasht Behesht à Ispahan, au décor largement refait sous les Qadjars (XIX<sup>e</sup> siècle), le jardin de Fin à Kâshân, réaménagé au XIX<sup>e</sup> siècle, ou le tapis d'Ardabil de 1539-40 ? Bref, Ardalan juxtapose des considérations sans faire véritablement le lien entre elles : le résultat est un exposé métaphysique, posant comme la définition d'un cadre et d'une perspective herméneutiques, mais sans qu'une seule œuvre safavide soit jamais analysée dans sa réalité symbolique, esthétique, culturelle et historique, et en définitive dans sa réalité concrète. Ardalan, en un sens, explique sans expliquer des monuments qu'il voit sans les regarder. On ne peut alors manquer de songer à Henri Stierlin, dont le livre *Ispahan. Image du paradis* paru en 1976, présente une méthode pour ainsi dire inverse. Inspiré par les travaux de Corbin sur la métaphysique persane (l'iranologue a d'ailleurs préfacé l'ouvrage), et se référant à *The Sense of Unity* d'Ardalan et Bakhtiar, l'historien de l'architecture s'appuie sur une analyse détaillée des édifices d'Ispahan pour en dégager progressivement un sens philosophique et contemplatif.

De Schuon et de Burckhardt, plusieurs auteurs ont par ailleurs hérité une forme d'arabocentrisme, que dénonçait Grabar en parlant de *Art of Islam* de Burckhardt,<sup>3608</sup> et une préférence pour les œuvres du Maroc ou de l'Espagne musulmane, et plus généralement ou plus subtilement, des références esthétiques et culturelles influencées par l'homogénéité et le style conservateur et plus ou moins sobre de la civilisation marocaine. Nous avons déjà relevé plus haut que ce goût pour l'art islamique d'Espagne, et par là même pour ses formes perpétuées au Maroc, fut déjà bien présent au XIX<sup>e</sup> siècle, chez les romantiques,<sup>3609</sup> et que la description des arts islamiques en terme ethnique, perçus comme exprimant un génie spécifiquement arabe, est pareillement un héritage du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément de l'orientalisme français.<sup>3610</sup> Ainsi, Martin Lings accorde une certaine supériorité à l'écriture *maghrebi* (fig. 56), laquelle, comme son nom l'indique, est propre à l'Afrique du Nord.<sup>3611</sup> Nasr a aussi été marqué, intellectuellement et spirituellement, par des séjours au Maroc, en été 1957 et 1958 : c'est durant cette période que « son orientation intellectuelle et philosophique reçut sa formation

<sup>3608</sup> Grabar, « Reflections on the Study of Islamic Art », in *Muqarnas*, I, 1983, p. 6.

<sup>3609</sup> Voir *supra* p. 423-424.

<sup>3610</sup> Voir *supra* p. 591.

<sup>3611</sup> *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, p. 100, note, et aussi p. 204.

finale et durable » et qu'il embrassa le soufisme, à travers une *tariqa* (celle de Schuon) liée au Maghreb et à l'héritage spirituel du maître algérien al-Alawi.<sup>3612</sup> On ne s'étonnera pas dès lors que les références culturelles de Nasr oscillent entre son pays natal et un Maroc posé en modèle spirituel de l'islam par Schuon et Burckhardt : lorsqu'il veut évoquer le vide architectural des mosquées, réceptacle de la présence divine, il évoque les mosquées (sans préciser lesquelles) de « Fez, Ispahan, Mashhad, ou Lahore ».<sup>3613</sup> Cette inclination n'est que naturelle pour certains auteurs plus ou moins liés, sentimentalement, intellectuellement ou même professionnellement, au monde nord-africain, comme Michon, par exemple, qui travailla avec Burckhardt au Maroc dans les années 1970 et mena dans ce pays plusieurs études pour le compte de l'Unesco.

Cet arabocentrisme s'est plus ou moins conjugué avec l'ambition de parler de l'ensemble des arts islamiques, bien que les auteurs traditionalistes n'aient jamais évoqué l'Indonésie, par exemple, ou le monde musulman africain et chinois. Concevant volontiers la société musulmane comme une « structure immuable et adamantine »,<sup>3614</sup> et partant de l'idée d'un art sous-tendu et innervé par la contemplation de l'Un, ils ont tendu à faire des arts islamiques les facettes d'un cristal unique et pérenne, illuminé par une même lumière. Aussi ont-ils considéré la diversité des arts islamiques comme les variations de prescriptions et d'archétypes uniques, de nature unificatrice, émanant de l'essence unifiante de l'islam et, par delà, de l'Unité divine. En cela, d'ailleurs, les traditionalistes ne faisaient que projeter une interprétation métaphysique sur la vision essentialiste de l'art islamique, communément répandue chez les historiens jusque dans les années 1960. En 1962, Georges Marçais, qui fut un spécialiste de l'art du Maghreb, écrivait : « ce qui, plus que toute autre chose, maintient entre les provinces de l'art musulman une unité dont chaque œuvre porte la marque, c'est l'Islam lui-même. Le facteur religieux est de beaucoup le plus efficace et le plus permanent. »<sup>3615</sup> D'une certaine manière, les auteurs traditionalistes n'ont fait que pousser un peu plus loin l'idée selon laquelle les arts de l'islam forment une unité intrinsèquement liée à l'islam et dont les caractères et caractéristiques sont essentiellement déterminés par la religion. Autrement dit, en ce domaine comme dans d'autres, ils n'ont proposé qu'une extrapolation métaphysique de thèses répandues dans l'orientalisme de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas précis, il leur a suffi, si l'on peut dire, d'interpréter l'unité religieuse supposée de l'art islamique comme

---

<sup>3612</sup> « An Intellectual Autobiography », in Lewis Edwin Hahn, Randall E. Auxier and Lucian W. Stone, Jr (eds.), *The Philosophy of Seyyed Hossein Nasr*, p. 27.

<sup>3613</sup> « The Significance of the Void in Islamic Art », in *Islamic Art and Spirituality*, p. 187. Une page plus loin (p. 188), il cite côte à côte, comme exemple d'un art richement ornemental mais spirituellement pauvre, l'art de la Perse Safavide (1501-1722 / fig. 49 et 50) et des Omeyyades d'Andalousie (711-1023 / fig. 35 et 36), sans que l'on discerne bien le rapport entre les deux, situés à des époques et appartenant à des contextes radicalement différents, et aux esthétiques pour le moins distinctes.

<sup>3614</sup> Lings, *La onzième heure*, p. 58.

<sup>3615</sup> *L'art musulman*, Paris, P.U.F., 1962, p. 4.

la manifestation d'un rattachement à l'Unité divine, donnant ainsi un éclat théophanique à l'art islamique.

La thèse de l'homogénéité et de la fixité esthétiques des arts de l'islam a par la suite été contestée par les historiens de l'art et les orientalistes, qui ont opposé à cette idée (ou cet idéal), d'une part l'impossibilité de réduire les cultures musulmanes, de l'Espagne à l'Inde, à un schéma unique ou à un seul dénominateur commun, et d'autre part les changements esthétiques parfois profonds intervenus au cours de l'histoire. Certes, comme le notait en 1961 Janine Sourdel-Thomine, qui enseigna l'art islamique à la Sorbonne, on peut parler aussi bien des « arts de l'Islam » que de « l'art islamique », car les deux approches, mettant en valeur, soit la diversité des manifestations artistiques des peuples composant le monde musulman, soit l'unité des expressions influencées par l'islam, sont pareillement légitimes.<sup>3616</sup> Toutefois, la vision unitariste des auteurs traditionnels a aussi engendré une forme de décontextualisation des œuvres, qui se trouvent privées, à la lumière d'une interprétation « moniste », de leur dynamique historique et de leur symbolique propres. Le procédé herméneutique des traditionalistes, qui font converger les arts islamiques vers un islam archétypique illuminé par l'Un, leur permet en effet de justifier les variations locales de cet art dans un sens également unitariste et transcendantal, c'est-à-dire comme des réfractions de l'Unité divine. Il leur permet également et par là même, sous le couvert d'un sens ultime unificateur de l'art islamique, de se désintéresser des complexités de l'histoire (puisque tout se tient dans la lumière immuable de l'Un), des diversités géographiques et anthropologiques (puisque l'espace de l'islam est comme « condensé » par cette Unité), des questions esthétiques (puisque l'art renvoie, et doit renvoyer, à une réalité transcendante, qui est son essence et sa raison d'être), et finalement du rapport complexe des hommes à la créativité (puisque les hommes, dans la mesure où ils sont vraiment musulmans, ne sont que des serviteurs, et par là des transmetteurs de la lumière divine). Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom notent ainsi que les interprétations universalistes des formes d'art islamique « ont particulièrement attiré les artistes visuels contemporains, qui ont pu adopter librement des concepts et des motifs détachés de leur contexte historique, mais leur valeur est limitée pour les historiens d'art qui veulent comprendre les processus dynamiques de changement et de développement et dont les intérêts et la compétence résident souvent dans des siècles plus anciens. »<sup>3617</sup> Dans un livre consacré aux transformations de l'art musulman oriental aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, Yasser Tabbaa, anthropologue et historien de l'art islamique, écrit, en substance, qu'on ne saurait expliquer les formes calligraphiques et architecturales par l'idée d'un dogme ou d'un système de représentation central embrassant tout<sup>3618</sup> : en

---

<sup>3616</sup> « Islam », in Pierre Devambez (éd.), *Histoire de l'art*, tome I, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1961, p. 933 et 936.

<sup>3617</sup> « The Mirage of Islamic Art : Reflections on the Study of an Unwieldy Field », in *The Art Bulletin*, LXXXI, 1, 2003, p. 158.

<sup>3618</sup> *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, London, I. B. Tauris, 2002, p. 164.

d'autres termes, il ne saurait y avoir un consensus doctrinal islamique unique déterminant de manière uniforme et intégrale les expressions et les créativité artistiques des musulmans, de leur société et de leur civilisation.

Dans cette volonté de dégager une vision philosophique globale de l'art islamique, et notamment de son mode ornemental, les traditionalistes sont aussi largement redevables du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans *L'art arabe* (1893), Albert Gayet écrivait que le Copte, chrétien ou musulman, « éprouve toujours le même dégoût pour l'imitation, le même besoin de sensation, le même attrait vers l'invisible ; il est toujours méditatif et extatique ; il cherche toujours en tout l'image d'une pensée vague et flottante ; il vit toujours d'hallucinations ; en résumé, il est toujours lui. »<sup>3619</sup> De fait, comme plus tard Burckhardt associant les entrelacs et les polygones à une expression métaphysique globale,<sup>3620</sup> Gayet voit dans le réseau des lignes polygonales un labyrinthe dans lequel la pensée erre « sans savoir où se reposer » et revenant toujours, quel que soit son cheminement, « à un point identique à celui dont elle est partie ». La pensée « sent alors l'inéluctabilité des choses et ces lois des devenir éternels qu'avait si bien comprises la vieille Égypte. À chaque pas, cette impression monte vers elle du sol, descend des murs, tombe des voûtes et l'enveloppe de toutes parts. Chaque polygone, chaque arabesque, chaque inscription la lui répète ; et, vaincue, elle se plonge dans ce mysticisme doucement résigné qui de tout temps a été le fond de la croyance orientale. »<sup>3621</sup> On trouve des propos analogues chez Probst-Biraben, initié au soufisme et à plusieurs ordres initiatiques occidentaux, correspondant de Guénon et collaborateur des *Études Traditionnelles*,<sup>3622</sup> et qui écrivit un « Essai de philosophie de l'arabesque », paru dans les Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès des Orientalistes à Alger en 1905. Critiquant Albert Gayet, qui avait selon lui exagéré le symbolisme des entrelacs, Probst-Biraben lui reconnaît néanmoins d'avoir bien saisi la connexion entre l'art et la mystique, désireuse de rattacher les phénomènes sensibles à leur source et unité divines.<sup>3623</sup> Dans son *Art du Monde*, Luc Benoist écrivait dans un sens également analogue que l'arabesque « est la forme d'art la plus proche du rythme pur, celle qui mène le plus directement à l'absorption béatifique » : elle est, ajoute-t-il, « une transcription du *dhikr* mental, un graphique du souffle, où les répétitions et les litanies du temps s'inscrivent pour toujours le long d'une courbe éternisée. »<sup>3624</sup> Burckhardt, puis Nasr, Ardalan, Bakhtiar, El-Said et Parman, Critchlow, n'ont, fondamentalement, fait que reprendre la thèse d'un art ornemental exprimant de manière générale une vision philosophique, métaphysique et soufie de la réalité, mais sans s'interroger sur l'adéquation de cette

---

<sup>3619</sup> *L'art arabe*, p. 60-61.

<sup>3620</sup> Cf. Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré*, p. 148 et *L'art de l'Islam*, p. 120 et 126.

<sup>3621</sup> Albert Gayet, *L'art arabe*, p. 180.

<sup>3622</sup> Cf. Irène Mainguy, « Probst-Biraben (1875-1957), Franc-maçon haut en couleurs, martiniste, théosophe et soufi », in *Renaissance Traditionnelle*, n° 151/152, 2007, p. 260-285.

<sup>3623</sup> Cf. Gülru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll : Geometry and Ornament in Islamic Architecture*, p. 76.

<sup>3624</sup> *Art du monde*, p. 178-179.

thèse avec les œuvres envisagées, et sans différencier ce qui appartient à une herméneutique moderne (en l'occurrence l'interprétation traditionaliste) et les intentions possibles des artisans et de leurs commanditaires. Là aussi, les traditionalistes n'ont fait qu'épurer philosophiquement certaines thèses du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. La mystique quelque peu vague que Gayet voulait percevoir dans les entrelacs est devenu, sous la plume d'un Burckhardt guénonien, « "l'unité du réel" (*wahdat al-wujud*) », <sup>3625</sup> mais sans que la question du sens – éventuel – de l'art islamique soit posée de façon plus précise et pertinente : car au fond, dans les deux cas, les auteurs ont opéré une généralisation philosophique, en postulant une relation entre l'art et la religion, entre une forme esthétique et une vision du monde, entre une interprétation moderne et des œuvres passées, sans que ces diverses relations soient véritablement détaillées, explicitées, contextualisées ou démontrées.

En conclusion, on ne peut que constater que les problématiques liées aux thèses des traditionalistes rejoignent les problèmes de fond posés par la perspective définie ou illustrée par Guénon, Coomaraswamy et Schuon. Dans tous les cas, nous avons affaire à l'ambition d'une démarche universaliste, voulant déployer une approche doctrinale au contenu immuable, mais qui, dans sa formulation et dans son réinvestissement de doctrines uniformément considérées comme « traditionnelles », participe d'une réinterprétation moderne d'idées certes souvent anciennes, mais reprises et revues dans un style de pensée, d'érudition et de sensibilité essentiellement contemporain. Nous avons, d'autre part, affaire à une pensée qui entend mettre au jour le contenu pérenne des œuvres de civilisations anciennes, mais sans le plus souvent se fonder sur ce que ces civilisations avaient exprimé sur elles-mêmes, ou sur la richesse globale de celles-ci, en sorte que le discours traditionaliste se présente volontiers comme un idéal d'herméneutique métaphysique, mais qui n'entretient avec les arts envisagés qu'un rapport souvent lointain, ténu, purement spéculatif, voire imaginaire. Toutefois, en ce qui concerne l'art islamique, les qualités et les limites des thèses de nos auteurs viennent aussi de la nature pionnière de leurs travaux. Burckhardt, depuis ses « Généralités sur l'Art musulman » en 1947, puis Nasr à partir du milieu des années 1960, et enfin leurs héritiers intellectuels comme Ardalan, Bakhtiar, Lings, Critchlow, El-Said et Parman au cours des années 1970, ont été pratiquement les seuls à faire valoir une approche symboliste, et à vouloir rendre compte ou poser la question du sens – auparavant ignoré ou négligé – des arts de l'islam. C'est bien ce que notait Jean-Paul Roux, spécialiste du monde turc, dans un article de 1977 : « le symbole et l'archétype tiennent dans les arts et dans la civilisation de l'Islam une place inversement proportionnelle à celle qu'on a voulu leur donner ». Il renvoyait au livre de Burckhardt, *Art of Islam*, et disait se rencontrer assez souvent avec l'auteur, se plaisant « à reconnaître ce que nous lui devons sur certains points. » <sup>3626</sup> Dans un texte publié en 1979, Grabar, pourtant prudent, sinon critique à l'égard des

---

<sup>3625</sup> Burckhardt, *L'art de l'Islam*, p. 126.

<sup>3626</sup> *Archéologia*, n° 106, mai 1977, p. 20-21.

interprétations philosophiques des arts islamiques, relevait tout de même le caractère « révolutionnaire » du livre d'Ardalan et Bakhtiar, *The Sense of Unity*, une « interprétation brillante et controversée de l'architecture iranienne ».<sup>3627</sup>

Aussi les thèses traditionalistes ont-elles alimenté, parfois discrètement, le débat sur la question des significations des arts islamiques, en donnant lieu à des discussions souvent polarisées. Dans un ouvrage collectif (actes d'un colloque de 1990, à Edinbourg, dédié à l'image et à sa signification dans l'art islamique), Ernst J. Grube, en se référant au livre d'El-Said et de Parman (*Geometric Concepts in Islamic Art*), écrivait que le système géométrique sous-jacent aux motifs décoratifs « nous conduit à une compréhension de la qualité réellement métaphysique, et ultimement religieuse, de nombreuses œuvres d'art islamique. »<sup>3628</sup> Grabar, en revanche, qui a grandement contribué dès les années 1970 à une analyse historico-critique plus précise et détaillée des arts islamiques,<sup>3629</sup> regrette surtout les conséquences selon lui problématiques de la diffusion des thèses traditionalistes. Dans un texte publié en 1988, il revenait sur l'exposition d'art islamique à la Hayward Gallery de Londres, dans le cadre du deuxième *Festival of the World of Islam* (1976). Critique envers l'exposition et son organisation, il déplore que les objets aient été arrangés en fonction des principes exposés notamment par Burckhardt, tels que la prééminence de la calligraphie et de la géométrie. Grabar écrit que l'exposition formulait un message surtout idéologique, contestable, tendant à servir des intérêts financiers et politiques : « l'unité de base de l'art islamique et par extension de la civilisation islamique dans le passé et, idéalement, de la plupart des musulmans aujourd'hui. »<sup>3630</sup> À une époque où le Moyen-Orient se faisait le commanditaire de nombreux projets architecturaux, beaucoup d'historiens, ajoute-t-il, « ont succombé à la tentation de fournir des jugements prescriptifs » sur l'art islamique, et ce en vue de la construction d'édifices importants dans les pays arabes et en Iran. Selon le célèbre archéologue et historien de l'art, dont Burckhardt voulait d'ailleurs contrer l'influence grandissante,<sup>3631</sup> les études de l'art islamique se sont aussi longtemps ressenties des partis pris muséologiques adoptés par ce Festival : « la géométrie et la calligraphie dominant le terrain et l'architecture est plus étudiée qu'aucun autre art, car, même si elle fut peut représentée dans les activités du Festival en 1976, ses implications et ses potentiels financiers comme sa signification sociale lui ont donné une importance indue. »<sup>3632</sup> Et de fait, c'est autour de Grabar, dans le prolongement de ses critiques et de ses prises de position, que plusieurs auteurs ont contesté les interprétations traditionalistes de

---

<sup>3627</sup> « Isfahan as a Mirror of Persian Architecture », in *Islamic Art and Beyond*, vol. 2, p. 280 et 302.

<sup>3628</sup> In Robert Hillenbrand (ed.), *Image and Meaning in Islamic Art*, London, Altajir Trust, 2005, p. 31.

<sup>3629</sup> Notamment par son livre fondateur *La formation de l'art islamique*, publié en 1973.

<sup>3630</sup> « Geometry and Ideology : The Festival of Islam and the Study of Islamic Art », in *Islamic Art and Beyond*, vol. 3, p. 51.

<sup>3631</sup> C'est ce que nous avait confié Stefano Bianca.

<sup>3632</sup> « Geometry and Ideology : The Festival of Islam and the Study of Islamic Art », in *Islamic Art and Beyond*, vol. 3, p. 52.

l'art islamique : Terry Allen, par exemple, dans un essai de 1993,<sup>3633</sup> et Doris Behrens-Abouseif, dans un livre de 1998,<sup>3634</sup> ont voulu réfuter les thèses d'un art arabo-musulman exprimant l'idée d'unité divine (*tawhid*) ou symbolisant une sagesse universelle.

Toutefois, les travaux de nos auteurs, peu discutés en eux-mêmes dans les milieux universitaires, et n'ayant même fait – pour certains – l'objet d'aucun compte rendu,<sup>3635</sup> n'ont guère été suivis d'autres études qui auraient, sur la question de l'architecture, de la calligraphie et du décor, affiné et développé les points de vue exprimés. Les travaux sur la signification des arts islamiques se sont certes développés dans les milieux universitaires, mais au moyen d'une méthodologie et à partir de postulats très différents : chez Melikian-Chirvani, par exemple, qui interprète les œuvres plastiques iraniennes à la lumière des symboles et métaphores employés dans la poésie persane,<sup>3636</sup> chez Johann Christoph Bürgel, qui a fait volontiers des incursions dans la signification mystique des arts visuels,<sup>3637</sup> ou chez Samer Akkach, qui a proposé une vision métaphysique de l'architecture à partir surtout d'Ibn Arabî, mais en se situant en dehors de la perspective traditionaliste, dont il fournit une discussion critique équilibrée, et à laquelle il reconnaît d'avoir apporté une ouverture philosophique intéressante pour l'appréciation et l'interprétation des arts.<sup>3638</sup> Même au sein du courant de pensée traditionnel, l'interprétation de l'art islamique ne s'est pas renouvelée, bien qu'on puisse expliquer le phénomène par des raisons inhérentes à la démarche et aux postulats mêmes de cette pensée : fondée sur l'axiome d'une métaphysique universaliste, par définition inchangeable et intemporelle, cette perspective intellectuelle n'autorise guère de remises en question fondamentales, et se plaît volontiers à réitérer, en des termes différents et parfois à peine nuancés, les opinions et options articulées par les fondateurs. L'exemple de Nasr est, à cet égard, emblématique : malgré sa culture, sa maîtrise de l'arabe et du persan, les moyens universitaires à sa disposition, il n'a nullement renouvelé une approche métaphysique de l'art islamique et s'est contenté de relayer sur un plan académique, et sur un ton de synthèse et d'illustration plus que de recherche et d'interrogation, les thèses élaborées par Burckhardt et par Schuon.

Comme celle de l'art en général, la force des interprétations traditionalistes de l'art islamique a été de replacer la question de l'art dans celle plus vaste et plus

---

<sup>3633</sup> *Imagining Paradise in Islamic Art*, Sebastopol, Solipsist Press, 1993 [publication électronique : <http://www.sonic.net/~tallen/palmtree/ip.html> ; consulté en 2009].

<sup>3634</sup> *Schönheit in der arabischen Kultur*, München, Beck, 1998.

<sup>3635</sup> Cf. Oleg Grabar, « Geometry and Ideology : The Festival of Islam and the Study of Islamic Art », in *Islamic Art and Beyond*, vol. 3, p. 50.

<sup>3636</sup> *Le chant du monde. L'art de l'Iran safaride. 1501-1736*, Paris, Musée du Louvre / Somogy, 2007.

<sup>3637</sup> *The Feather of Simurgh : the « Lâit Magic » of the Arts in Medieval Islam*, New York / London, New York University Press, 1988 et « Mightiness, Ecstasy and Control : Some General Features of Islamic Arts », in Robert Hillenbrand (ed.), *Image and Meaning in Islamic Art*, p. 61-72.

<sup>3638</sup> *Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 9-17.

profonde de la civilisation, de l'homme, du monde et de l'existence, et de fournir à toutes ces interrogations une réponse globale et cohérente, touchant des besoins aussi bien intellectuels que spirituels, et éclairant d'un même souffle le passé et le présent. En réaffirmant une vocation métaphysique ou en tous les cas contemplative des cultures et de leurs acteurs, cette démarche d'interprétation n'a pas enfermé l'art dans une problématique historique, esthétique ou sociologique plus ou moins unilatérale et réductrice, mais, au contraire, elle a tenté de relier l'art à l'ensemble des fondements de la pensée, de l'homme, d'une société et finalement du cosmos. Si l'on a pu observer, tout au long de cette étude, les problématiques posées par cette vision totalisante, force est de reconnaître aussi son pouvoir de suggestion, de questionnement et d'influence. Mais pour en discerner globalement les apports comme les limites, il faut dresser un bilan critique général de la pensée traditionaliste de l'art : ce sera notre conclusion.