

L'ORNEMENT DANS LE MIROIR DE L'ISLAM

Pour fermer au moins provisoirement le parcours de ce livre, deux questions vont nous occuper, déjà évoquées dans la première partie: dans quelle mesure l'ornementation en terres d'islam reflète-t-elle certains aspects généraux de l'islam, et pourquoi les auteurs musulmans ont-ils si peu parlé de l'ornementation?

LES ÉCHOS DE L'ISLAM DANS LE DÉCOR

On a remarqué combien il est difficile de relier le décor dit islamique à la religion musulmane. Si les mécènes, les artisans, les utilisateurs de l'ornement étaient musulmans, cela ne nous avance guère sur la relation précise pouvant exister entre la foi musulmane et l'esthétique ornementale. On pourrait néanmoins, avec la prudence qui s'impose, et en jetant un regard rétrospectif sur l'histoire ornementale de l'Islam, dégager des résonances entre les vécus musulmans et certaines pratiques ornementales. Il ne s'agit pas de «démontrer» une influence directe, prégnante et décisive de la spiritualité musulmane sur l'ornement, mais de repérer dans quelle mesure et par quels moyens certains types d'ornement constituent une acoustique appropriée à des thèmes cardinaux de la religion⁶⁹⁹.

699 J'avais également brièvement évoqué «l'islamicité du décor» dans *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 338-340.

ANICONISME ET ÉPIGRAPHIE

On a déjà évoqué les raisons majeures de l'exclusion, dans les arts à caractère spirituel ou rituel, de toute figuration sacrée⁷⁰⁰. On se contentera de redire ici que l'aniconisme de l'islam peut être une expression visible du mystère divin, de l'Impensé et de l'Invisible. Dans le christianisme, la figure du Christ est au centre de l'art: c'est autour d'elle que gravitent les images de la Vierge, des apôtres, des saints, et une foule de symboles, notamment animaliers⁷⁰¹. Le Coran, en revanche, est tout entier fondé sur un Dieu qui s'affirme un, transcendant, invisible, inimaginable, inconnaissable: rien ne peut Le dire, Le visualiser, Le faire voir. Par conséquent, l'absence d'images anthropomorphiques, en particulier dans les mosquées et les corans, respecte cet indicible. Elle empêche également les croyants de fabriquer des imaginaires religieux qui imposeraient une certaine image de Dieu et de la spiritualité, et qui prêteraient par là même et aisément le flanc à la critique, à la caricature ou à la récupération idéologique. Le caractère non-figuratif des décors permet aussi de dissoudre le subjectivisme et le point de vue dramatique et théâtralisateur, que l'on voit par exemple dans la peinture figurative occidentale. Des motifs géométriques et végétaux possèdent une forme d'«objectivité» aniconique, et si leur mise en forme esthétique manifeste l'art d'un artiste et la pensée d'une culture, ils ne valorisent pas ni ne mettent en avant l'individualisme créateur des auteurs ou le subjectivisme des commanditaires du décor.

D'un seul point de vue esthétique, en interdisant la représentation figurative sacrée, l'islam évite aussi le risque d'une décadence stylistique nuisible à la visualité de la religion, et une décadence susceptible de toucher plus facilement la représentation figurative, techniquement difficile, qu'un répertoire ornemental géométrique, relativement plus facile à transmettre et à réaliser. Un polygone ou une fleur mal dessinés ou exécutés sur le mur d'une mosquée n'ont pas de conséquence sur la foi du croyant, alors qu'une figuration sacrale malencontreuse a une influence plus ou moins directe sur la vision religieuse, dans la mesure où cette figuration fait partie de la pratique spirituelle, de la symbolique contemplative et de l'environnement rituel. Par ailleurs, des ornements végétaux ou géométriques ne perturbent pas la conscience du croyant, et ils laissent à chacun le choix de faire attention ou non au décor,

700 Voir plus haut p. 187-197.

701 Cf. Louis Charbonneau-Lassay, *Le bestiaire du Christ: la mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Paris, Albin Michel, 2006.

de l'interpréter ou non. Dans une église, une image du Christ demande à être, sinon regardée, du moins vue et respectée, alors qu'un ornement aniconique, dont l'absence n'est pas susceptible de nuire à la fonction du lieu, offre la liberté d'être soit remarqué soit ignoré. Parallèlement, l'omniprésence de la parole coranique dans le décor traduit la place centrale du Coran, parole divine, dans toutes les activités des musulmans. L'épigraphie coranique, dans les édifices comme sur des objets, constitue l'«ontologie» visuelle de l'esthétique religieuse.

Ce sont là les relations les plus claires et les plus directes que l'on puisse établir entre les décors des musulmans et la religion islamique, bien qu'elles n'aient fait l'objet d'aucune théorisation analytique et systématique avant le XX^e siècle.

POUVOIR INTÉGRATEUR

Pour Ernst Gombrich, le décor exprime un pouvoir de rassemblement et d'unité⁷⁰². Le décor, en effet, encadre, remplit, relie, structure. Au point de vue esthétique, l'ornementation délimite un espace particulier ou privilégié (VIb), elle unifie par des motifs répétés un mur (Xd) ou un objet (LXVIIIg), elle lie par des bandeaux les parties d'une construction (VIId), elle structure les formes et les parties d'un objet (LXXb) ou d'une architecture (VIIIb-c). Par là même, le décor unifie un espace ou des espaces, et donne à un territoire ou à un volume une identité cohérente et reconnaissable. Cette fonction d'unification du décor peut avoir un sens explicite: les Moghols (XXXIX, XLVIII-L) ont repris à leur compte des décors indiens dans les palais et les mosquées, afin d'exprimer visuellement leur domination sur un pays unifié. Au point de vue de l'ensemble du monde musulman, la fonction unificatrice du décor peut correspondre à une caractéristique fondamentale de l'islam: faire des musulmans une communauté de croyants, individuellement responsables devant Dieu de leurs actes et de leurs pensées, mais néanmoins unis dans une communauté (*umma*) de frères, et de ce fait liés entre eux sur un plan moral, social, politique et religieux. Comme l'écrit Louis Gardet, «l'Islam comme religion et communauté est international; il affecte les divergences rencontrées d'un dénominateur commun qui tend sinon à les absorber, du moins à les colorer uniformément⁷⁰³.»

702 Cf. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, p. 7-8.

703 *L'Islam. Religion et communauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, p. 274.

Or, en dépit des variations régionales et historiques, le décor islamique présente suffisamment de principes réguliers pour être presque partout reconnaissable, et identifiable comme une expression d'une société musulmane. Cela est vrai pour ses principes de composition, mêlant indéfiniment la calligraphie, la géométrie et les motifs végétaux; cela est encore plus vrai de l'épigraphie arabe, que l'on retrouve partout, de l'Espagne musulmane à l'Indonésie, des premiers édifices à aujourd'hui⁷⁰⁴. Le monde musulman a été unifié par l'emploi de l'arabe dans les rites, dans les administrations et chez les élites. La langue arabe, et plus largement l'alphabet arabe emprunté par le persan ou le turc, a de fait une fonction fédératrice. Elle assure une unité géographique et culturelle, puisque l'écriture arabe se retrouve dans tous les décors, à toutes les époques, dans tous les milieux. Elle crée ensuite une unité esthétique à travers tous les arts, car l'épigraphie se retrouve sur tous les types d'architecture et d'objets, sur tous les types de matière, et à travers toute forme esthétique. Elle exprime enfin une unité culturelle, puisque pour tous les membres de la communauté musulmane, lettré ou illettré, l'écriture arabe est le véhicule du Coran, et donc le langage et la visualité de la Révélation, des rites, de la spiritualité, de la loi religieuse et de la mystique.

L'esthétique de la répétition est aussi susceptible de refléter l'idéal religieux «égalitaire» de la communauté musulmane. Les croyants sont égaux devant la mort et devant Dieu, et rien – ni race, ni statut social, ni frontière – ne saurait les discriminer au point de vue de la pratique religieuse, en dépit de l'existence de hiérarchies sociales et de territoires politiques. De fait, la répétition régulière des mêmes fleurs, étoiles ou polygones sur un mur ou un objet semble faire écho à ce nivellement des croyants à l'intérieur d'une communauté où nul n'est supérieur à l'autre, si ce n'est sous le rapport intime de la piété. L'alignement des croyants lors des prières collectives illustre bien cet idéal d'une communauté soudée et homogène, en laquelle chaque individu est la partie d'un tout et s'efface dans une soumission collective à Dieu. Par ailleurs, les innombrables motifs centrés (rosaces, médaillons, polygones réguliers: XXXVc-e, LVIIIa-b, LXVIIIi) sont également susceptibles d'offrir une image de la situation des croyants par rapport à Dieu. Fondés sur l'idée d'un centre et d'une circonférence, ces motifs peuvent renvoyer à la géographie sacrée de l'islam (la Kaaba, au centre, entourée par le cercle des pays d'islam: Ic), et par là même à la convergence de tous les croyants, où qu'ils soient, vers

704 Voir plus haut p. 167-186.

La Mecque, et donc symboliquement vers l'unité divine.

Autrement dit, les éléments récurrents du décor, comme certains procédés esthétiques (répétitivité d'atomes décoratifs, motifs centrés) peuvent être vus comme une expression, ou du moins comme un effet ou un reflet, de l'unité et de l'égalité – idéales – de la communauté (*umma*) musulmane.

ESTHÉTIQUE DÉCORATIVE ET ESTHÉTIQUE CORANIQUE

Isma'îl R. et Lois Lamyâ' al Fârûqî ont mis en relation l'esthétique décorative, et l'esthétique modulaire, non-narrative et discontinue du Coran⁷⁰⁵. Comme le Coran, le décor n'est qu'exceptionnellement narratif: il se présente plutôt, à l'image du discours coranique, comme des juxtapositions de thèmes et de motifs. Le décor, comme le livre sacré, se compose de modules plus ou moins indépendants les uns des autres. À l'intérieur des sourates, des groupes de versets traitant de sujets variés peuvent s'enchaîner de manière apparemment discontinue, de même qu'un décor peut juxtaposer des panneaux et des motifs apparemment sans lien entre eux. Enfin, le Coran comprend nombre de répétitions de formules, qui reviennent sans cesse pour renforcer la didactique du message: de même, le décor affectionne la répétition et l'entrelacement des motifs⁷⁰⁶.

L'absence assez généralisée de narrativité dans le décor islamique, hormis certaines représentations de nature dynamique (illustration d'épisodes littéraires, scènes de chasses ou de batailles: XLVIIb, LXIVd/k-l), pourrait aussi s'expliquer par l'allure générale de la piété. G. E. von Grunebaum note qu'il n'y a pas de place, en islam, et à la différence du christianisme, «pour un mythe de chute et de rédemption dont les phases organiseraient la configuration de l'histoire humaine autant que le destin de l'âme individuelle.» «La liturgie chrétienne s'adresse à l'imagination, la liturgie musulmane à la discipline», note-t-il aussi. Il conclut que «l'absence d'une tension dialectique et dans les plans du Seigneur et dans la condition humaine prive la communauté musulmane d'une impulsion vigoureuse vers la création d'un art dramatique⁷⁰⁷.» En un sens, c'est l'emploi décoratif des versets coraniques, les dynamiques si variées de leur mise en scène calligraphique et épigraphique, qui constituent l'art narratif de l'islam. Mais cette dynamique de l'écriture, et

705 Voir plus haut p. 171-172.

706 Cf. *The Cultural Atlas of Islam*, New York / London, Macmillan / Collier Macmillan, 1986, p. 169 et 171.

707 «Idéologie musulmane et esthétique arabe», in *Studia Islamica*, 3, 1955, p. 10-11.

de sa lecture, s'inscrit dans un décor qui ne «raconte» pas une histoire comme une suite d'images, mais s'impose comme un environnement de beauté et de signes, sans dialectique ni tension narratives.

Le Coran peut apparaître comme la source première de ce sens «détemporalisé» des formes. Les versets prêtent au temps une valeur positive, mais le livre sacré aime surtout affirmer l'éternité toute-puissante de Dieu et l'intemporalité de ses vérités manifestées. La succession des jours et des nuits est un signe de Dieu (Coran 3:190), et par là même un symbole à méditer, mais l'existence humaine elle-même n'a qu'une consistance illusoire. Même lorsqu'il mentionne des événements importants, le Coran ne donne aucun repère chronologique et les récits «ne racontent pas une histoire dont le déroulement fasse mieux comprendre la valeur du temps.» Guy Monnot ajoute que le Coran invite les hommes à se souvenir, non du temps passé, mais de vérités permanentes: «le temps des hommes ne semble pas pris en compte. Le Coran baigne tout entier dans une intemporalité didactique⁷⁰⁸.» Cet effacement du temps humain au profit d'un Dieu immuable ne prédispose guère à un art narratif, valorisant les événements et donnant à voir l'œuvre du temps; et les décors, donnant à lire la parole coranique, ou répétant formes géométriques et motifs floraux, semblent bien le miroir et la conséquence d'une sensibilité coranique, pour laquelle rien ne dure, si ce n'est ce que Dieu a révélé, et pour laquelle seuls subsistent, hors du temps, l'action et le verbe de Dieu.

On peut encore aller plus loin dans la relation entre décor et islam, en voyant dans certains procédés ornementaux l'expression plus ou moins indirecte d'une vision monothéiste. Les motifs centrés, innombrables dans les décors (XXIXd-i), peuvent être vus comme autant de schémas symboliques du rapport entre Dieu et les créatures: le centre d'une rosace ou d'une étoile évoque l'Unité divine, et les rayons issus de ce centre la multiplicité des hommes et des mondes jaillis du soleil divin et appelés à retourner vers lui⁷⁰⁹. Pour Michel Cuypers, les procédés courants dans la culture musulmane, et également dans le décor (dialectique d'oppositions à deux termes, répétition du semblable, juxtaposition d'éléments discontinus), tiennent leur racine ultime de la conception religieuse du monde:

708 «Le temps dans le Coran», in Vinciane Pirenne-Delforge et Öhnan Tunca (éds.), *Représentations du temps dans les religions*, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège, 2003, p. 209-217 (citations: p. 217).

709 Cf. Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 72-74.

[...] il y a une opposition ontologique radicale entre Dieu et le créé, opposition commune à toutes les créatures: dans leur évanescence ontologique, toutes font également face à l'Unique Réel qui seul subsiste. [...]. Ce qui a pour conséquence, d'une part, de mettre au premier plan, dans les êtres créés, la *similitude* de leur commune dépendance par rapport à Dieu, chacune répétant pour elle-même une identique relation de dépendance, et d'autre part, de faire passer au second plan l'interdépendance des choses entre elles: pour la conscience musulmane, il importe moins de voir le monde, à la manière des Grecs, comme un cosmos où chaque partie s'intègre selon sa fonction propre dans le grand tout organique du monde, que de voir les éléments de ce monde se juxtaposer pour répéter, chacun pour son compte, une même référence primordiale à Dieu⁷¹⁰.

Les procédés de juxtaposition et de répétition, dans le décor, évoqueraient ainsi la vision musulmane du monde, où tout est conçu comme la réfraction de l'Unité divine⁷¹¹, et où toute chose est nivelée devant la toute-puissance de Dieu.

L'esthétique du décor a-t-elle été influencée par le Coran, et par la vision radicalement monothéiste qu'il déploie au long des versets? Il serait impossible de le démontrer d'un point de vue historique, mais la parenté de procédés décelables dans le Coran et dans de nombreux décors est bien réelle. Cela ne suffit nullement à établir un lien sûr et pertinent entre des formes d'art et la religion musulmane, mais du moins peut-on remarquer que le décor révèle une fois de plus sa potentialité herméneutique, en se révélant en phase avec l'esthétique coranique, et en offrant plus d'une résonance avec une certaine *Weltanschauung* fondée, à divers degrés, par le Coran.

UNIVERSALISATION

L'art chrétien a repris puis transformé graduellement l'héritage artistique de

710 «*Tawhid* et structures spatiales dans la culture islamique», in *Luqmān*, 1, 1984-1985, p. 34.

711 On peut noter à ce sujet que l'esthétique de la répétition, et en particulier celle des formes fermées, favorise une forme de vision unitive, savourant la présence de l'un dans le multiple. La vision précise, rappelle Ernst Gombrich (*The Sense of Order*, p. 96), est inférieure à 1°: le reste du champ visuel, pour l'œil, est indistinct. Or, prenant l'exemple d'un mur couvert de polygones (XVd, XXXIlo), l'angle de vision saisit parfaitement le module décoratif (le polygone), tout en ayant conscience, mais de manière plus diffuse, de la répétition graphique de ce polygone. Peut-on voir dans cette perception comme une pédagogie visuelle: voir l'un dans le multiple, savoir extraire l'un du multiple, prendre et avoir conscience de l'unicité de chaque chose, s'orienter vers l'unité (divine) ou par une unité (la voie spirituelle de chaque être vers Dieu)? Et n'y a-t-il pas aussi dans cette perception comme la possibilité herméneutique d'une intuition existentielle: chacun des motifs décoratifs répétés est en soi unique, tout en étant esthétiquement uni aux autres, de même que chaque être humain est unique, tout en faisant partie d'une humanité une?

l'Antiquité, pour finalement créer un langage nouveau et original⁷¹². De même, si l'art bouddhique a intégré nombre de symboles hindous⁷¹³, il a également donné naissance, avec le développement de la figuration du Bouddha, à des formes symboliques et esthétiques inédites. L'art islamique a suivi un cheminement analogue, en empruntant, pour créer son langage décoratif, à des formes antiques, perses, indiennes, centre-asiatiques, chinoises. Toutefois, l'aniconisme ornemental, et même l'emploi de certains sujets animaliers (combats d'animaux: LXXa), a donné à l'art islamique une allure spécifique. Les thèmes repris par les musulmans ont en effet donné une vie nouvelle à un vocabulaire de motifs d'origine très ancienne, remontant pour nombre d'entre eux au néolithique (LXXIa-d).

Titus Burckhardt estime que l'esprit islamique a une affinité profonde avec les formes archaïques, car «elles correspondent implicitement à son retour conscient vers un ordre primordial des choses, la “religion primordiale”⁷¹⁴.» L'islam s'affirme, selon lui, «à la fois comme la dernière religion révélée», dont les formulations doctrinales et spirituelles s'adressent spécifiquement aux hommes des derniers temps, et «comme un retour à la religion primordiale, laquelle est libre de tout artifice⁷¹⁵.» «C'est cette perspective qui prédisposerait la civilisation islamique à s'intégrer l'héritage de traditions plus anciennes, tout en dépouillant leur legs de son vêtement mythologique et en le revêtant d'expressions plus “abstraites”, plus conformes à sa pure doctrine de l'Unité⁷¹⁶.»

L'hypothèse est aventureuse et historiquement douteuse: il est fortement improbable que des artisans ou leurs commanditaires, consciemment et sciemment, aient emprunté des motifs antiques pour exprimer un retour à une religion primordiale difficile à imaginer. Un aspect me semble néanmoins pouvoir être retenu des propos, d'ailleurs plutôt prudents, de Titus Burckhardt: l'idée d'universalité. La notion de *fiṭra* comme conception religieuse originelle, ou nature innée, est mentionnée ainsi par le Coran: «Acquitte-toi des obligations de la Religion en vrai croyant et selon la nature

712 Cf. André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1979.

713 Cf. Ananda Kentish Coomaraswamy, *Les symboles fondamentaux de l'art bouddhiste*, Milan, Archè, 2005.

714 *Principes et méthodes de l'art sacré*, p. 152-153.

715 Titus Burckhardt, «Valeurs pérennes de l'art islamique», in *Miroir de l'Intellect*, p. 78-79.

716 *Principes et méthodes de l'art sacré*, p. 155.

[*fiṭra*] que Dieu a donnée aux hommes en les créant⁷¹⁷.» Dans les nombreux commentaires de cette notion, la *fiṭra* désigne surtout «l'islam en tant que religion» (*dîn*), écrit Geneviève Gobillot: «les commentateurs ont mentionné également dans cette perspective son identification à la *ṣibgha* (onction divine ou baptême divin), à la *ḥanīfiyya* (monothéisme pur d'Abraham) et au pacte originel conclu entre Dieu et les hommes⁷¹⁸.» La *fiṭra* a donné lieu à deux ensembles d'interprétations: le premier, majoritaire, propre aux juristes et aux théologiens, veut que la nature innée et originelle de l'homme soit synonyme de l'islam, en sorte que les non-musulmans se situent en quelque sorte en dehors de cette nature; un autre ensemble d'interprétations, minoritaire, propre à des philosophes et à des mystiques, «met au contraire l'accent sur l'universalité de cette caractéristique et sur l'égalité qu'elle instaure entre tous les humains, cherchant à établir par là une “fraternité adamique”, fondée sur ce “quelque chose de Dieu qui réside en chaque homme”⁷¹⁹.»

Notion abstraite, d'interprétation variable, la *fiṭra* se laisse difficilement traduire en formes concrètes. On pourrait néanmoins retenir l'idée d'une religion islamique voulant incarner le lien fondateur, originel et intemporel, entre un Dieu unique et une humanité une. En ce cas, la reprise par l'islam d'un langage décoratif «abstrait», présent à la fois dans des civilisations antiques et dans des cultures contemporaines, manifesterait un désir d'universalité, à la fois spatiale et temporelle. Du moins, l'emploi de chapiteaux antiques repris dans les premières mosquées (IIIe, VIe), de motifs chinois dans les décors iraniens (XXXVII), ou des motifs hindous dans les mosquées et palais musulmans de l'Inde (XXIII, XXXIX), pourrait-il être interprété dans ce sens. Car autant un langage figuratif peut exclure (une icône du Christ ne regarde que les chrétiens), autant un langage géométrique ou floral peut être fédératif, inclusif et unificateur, et donc relier à la fois le passé et le présent, et l'espace de l'humanité entière.

Or, c'est bien là un aspect de l'islam que de vouloir embrasser tous les hommes dans la soumission au Dieu unique. Cette propension de l'islam à intégrer dans sa foi tous les peuples, sans distinction de classes, de races ou de castes, a pu se conjuguer avec le désir d'un royaume universel présent

717 Coran 30:30, traduction D. Masson.

718 «Nature innée», in Mohammad Ali Amir-Moezzi (éd.), *Dictionnaire du Coran*, p. 594.

719 *Ibid.*, p. 595. De Geneviève Gobillot également, voir *La fiṭra: la conception originelle, ses interprétations et fonctions chez les penseurs musulmans*, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, 2000.

chez les peuples turco-mongols⁷²⁰. Dans cette perspective, l'emploi d'un décor géométrique et floral d'origines diverses pourrait refléter l'ambition totalisatrice et intégratrice de la foi musulmane, au regard de laquelle toute humanité appartient à Dieu et doit se soumettre (c'est le sens fondamental du mot *islâm*) à Dieu.

L'IMPENSÉ MUSULMAN DE L'ORNEMENT

On pourrait mentionner d'autres analogies entre l'islam et le décor, entre telle démarche spirituelle et tel procédé esthétique par exemple, mais l'on se perdrait rapidement dans des conjectures sans doute séduisantes pour l'herméneute et le philosophe, mais peu utiles pour l'historien. Car dans les sources islamiques à notre disposition, rien ne démontre, n'illustre ou n'exprime clairement les rapprochements que l'on vient de faire. Pourquoi donc les auteurs musulmans n'ont-ils parlé de l'ornementation que d'un point de vue technique, ou en termes d'impressions vagues, n'évoquant que rarement, ou de manière très générale, sa signification? Pourquoi y a-t-il un certain impensé et un non-dit de l'ornementation?

Du parcours de ce livre, on peut esquisser une première raison: la nature même du décor. Même si ce dernier présente des schémas et des thèmes à forte valence symbolique, en recourant à des archétypes géométriques ou des motifs floraux, la variabilité et l'imprévisibilité des modes ornementaux échappent à toute volonté d'explication systématique. Le caractère protéiforme de l'ornementation se laisse difficilement réduire à une grille interprétative systématique, à la différence d'autres domaines du savoir, comme la jurisprudence, les mathématiques ou la géographie, sur lesquels des traités méthodiques ont été écrits.

Cette spécificité du décor se conjugue à une autre donnée: les auteurs musulmans, comme nombre de leurs homologues occidentaux du Moyen Âge⁷²¹, appartenaient à une sphère intellectuelle dans laquelle nos préoccupations analytiques et nos questionnements théoriques n'avaient tout simplement pas leur place. Une telle situation, d'ailleurs, n'est pas propre au monde musulman,

720 Cf. Jean-Paul Roux, «Sacerdoce et empires universels chez les Turco-Mongols», in *Revue de l'histoire des religions*, CCIV, 2, 1987, p. 151-174.

721 Cf. Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, 1998.

mais concerne l'ensemble des civilisations prémodernes. Dans l'Ancien Testament, un chapitre entier de l'Exode (XXXIX) décrit la réalisation des vêtements liturgiques et de leur décor, dont il est dit expressément qu'ils sont faits «comme Yahvé l'avait ordonné à Moïse»⁷²², mais rien n'est dit sur leur sens, alors même qu'il s'agit d'un art sacré *a priori* chargé de symboles. Dans le Moyen Âge chrétien, à l'exception notoire des propos platoniciens de l'abbé Suger ou du *Rationale divinarum officiorum* de Durand de Mende (v. 1230-1296)⁷²³, la plupart des clercs n'ont pas procédé à des conceptualisations esthétiques: ils ont parlé de certaines œuvres culturelles, non sous le rapport de leur signification et de leur symbolisme, mais, comme les savants musulmans, en louant surtout la richesse du matériau, la qualité du travail, l'éclat et la lumière de l'œuvre⁷²⁴.

L'esthétique est une création occidentale du XVIII^e siècle, et son apparition fut permise par le développement rationaliste et non clérical de la philosophie depuis la fin du Moyen Âge. Si certains auteurs musulmans ont développé une véritable pensée esthétique, note Valérie Gonzalez, il s'agit néanmoins d'une «esthétique dans le sens médiéval du terme, c'est-à-dire d'une philosophie du beau nivelée qui n'aborde pas son sujet isolément comme une *epistémé*, mais le mêle à des problématiques plus larges, à caractère divers, ontologique, religieux, éthique etc., une méta-esthétique en somme»⁷²⁵. Dans la littérature arabe, persane ou turque, la description des hommes et des femmes obéit à des codes précis, à des registres métaphoriques très généraux, mais qui ne débouchent jamais sur une évocation précise des êtres⁷²⁶. Dans les *Mille et une Nuits*, une jeune fille a «l'éclat d'une perle, l'arrondi d'une coupole construite», la taille élancée «comme la lettre *alif* [l]⁷²⁷»: la description ne permet guère de se faire une idée précise de la beauté en question, mais elle recourt aux universaux qui habitent aussi le décor – la perle (la lumière), la courbe, l'axialité. Les poètes persans ont aimé décrire des visages en

722 Traduction Bible de Jérusalem.

723 Cf. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduit par Pierre Bourdieu, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 7-65.

724 Cf. Meyer Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», in K. Bharatha Iyer (ed.), *Art and Thought: Issued in Honour of Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of his 70th Birthday*, London, Luzac, 1947, p. 130-150.

725 «Le beau et l'expérience esthétique dans la pensée musulmane du Moyen Âge», in *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Senefiance n°43, 2000, p. 142.

726 Cf. Mohammad Mokri, «Esthétique et lexicque du corps humain dans la littérature classique iranienne (première partie)», in *Journal asiatique*, CCXCI, 1-2, 2003, p. 249-293.

727 «Conte de Qamar az-Zamân, fils du roi Shâhramân», in *Mille et une Nuits*, traduit de l'arabe par André Miquel et Jamel Eddine Bencheikh, tome 1, p. 812.

comparant ses éléments à des lettres: l'œil au *sâd* (س), la bouche au *mim* (م), la boucle de cheveu au *dâl* (د), le sourcil au *nun* (ن)⁷²⁸. Cette manière métaphorique, aux prolongements symboliques multiples, révèle un haut sens plastique et «épigraphique», mais ces portraits en lettres offrent une esthétique d'archétypes, non une analyse de la beauté. Dans cette perspective, le décor ne pouvait faire l'objet d'une étude spécifique et analytique, au sens moderne du terme; et de fait, les rares mentions de décor par des auteurs musulmans se contentent précisément de notations générales sur la technique, le matériau, l'effet produit.

Il en est de même pour le symbolisme. Samer Akkach écrit justement que «les conditions modernes ont introduit une distance théorique entre le symbole et ses référents qui a irréversiblement altéré son efficacité. Ce qui dans un contexte prémoderne était accessible intuitivement est devenu maintenant l'objet d'une compréhension discursive⁷²⁹.» Il n'est donc nullement surprenant, selon lui, de ne trouver aucun texte médiéval sur le symbolisme architectural, car le discours sur le symbolisme que notre modernité a construit, depuis les études du XVIII^e siècle jusqu'aux théories jungiennes et au structuralisme, est plus ou moins étranger à la mentalité prémoderne. Pour Seyyed Hossein Nasr, partisan d'une interprétation soufie et universaliste de l'art islamique, la relation entre l'architecture musulmane et la Révélation islamique n'a pas été évoquée dans les anciens textes, parce qu'il n'y avait alors pas besoin de l'explicitier: c'est seulement aujourd'hui, estime-t-il, alors que beaucoup de choses de la tradition orale sont oubliées et que nombre de musulmans eux-mêmes sont devenus inconscients de cette relation, qu'il est nécessaire de réaffirmer le lien entre l'architecture sacrée de l'islam et la spiritualité islamique⁷³⁰. Cet auteur part du postulat, contestable, qu'il existe une relation explicite entre la religion musulmane et les arts islamiques, mais on peut néanmoins adhérer à l'idée que, dans une société traditionnelle tissée d'un ensemble de rites, de signes et de codes, nul n'aurait senti le besoin de conceptualiser ce que les individus vivent tous les jours.

On peut aussi se demander si l'art pouvait avoir une place dans les différents courants intellectuels du monde musulman, et dans la structure mentale même des intellectuels et spirituels musulmans. Parlant du monde arabe,

728 Cf. Annemarie Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture*, p. 141-142.

729 *Cosmology and Architecture in Premodern Islam. An Architectural Reading of Mystical Ideas*, p. 18.

730 «The Principle of Unity and the Sacred Architecture of Islam», in *Islamic Art and Spirituality*, p. 59.

Doris Behrens-Abouseif relève plusieurs compartimentages et discontinuités à l'intérieur de la pensée musulmane: le bien et le beau sont dissociés dans la culture; la poésie et les arts visuels sont appréciés en eux-mêmes, indépendamment de tout critère religieux ou moral; il y a une discontinuité entre les savants et les artisans, les premiers ayant écrit sur la construction sans être des constructeurs, et les artisans n'étant pas considérés comme des savants⁷³¹. Un mathématicien peut écrire sur le moyen de construire des profils d'arc ou des polygones étoilés, mais rien ne le porte à fournir un discours esthétique ou symboliste sur ces thèmes. Un théologien s'intéresse à des questions apparemment très éloignées de l'art, comme celles des noms de Dieu, du rapport de Dieu à la création, des moyens de connaissance de la Divinité. Le juriste émet des points de droit sur tous les domaines du vécu musulman, collectif et individuel, mais s'il parle de l'art ce n'est pas en esthète, mais pour recommander telle attitude sociale dans l'exercice du métier, la vente des produits ou le comportement de l'artisan⁷³², ou pour poser le principe de telle solution architecturale afin de régler un problème de voisinage dans des espaces publics ou semi-privés⁷³³. Le philosophe serait plus à même de livrer un discours sur l'art, mais les philosophes en terres d'islam n'ont généralement envisagé l'art que comme habileté manuelle⁷³⁴, ou ont livré des discours esthétiques généraux de type (néo)platonicien, qui n'entrent guère dans le détail et l'analyse de la beauté. La mystique, enfin, se concentre essentiellement sur une démarche spirituelle, source de métaphysique et de perception visionnaire, mais qui laisse peu de place à l'art, alors même que le soufisme est susceptible d'inspirer les herméneutiques les plus profondes.

Les conceptions exprimées de l'art, dans la philosophie ou la mystique, n'invitaient donc guère à voir dans les œuvres décoratives l'expression sacrale d'une Idée ou d'un archétype. Pour nombre de savants musulmans, l'art était surtout une question de technique, non d'inspiration, même si des auteurs ont enraciné la créativité artistique et artisanale dans un modèle transcendant. Théologien, juriste et soufi, Ghazâlî a mis en parallèle l'activité créatrice de Dieu et celle de l'homme, sans attribuer une source divine à l'art⁷³⁵. Pour

731 Cf. *Beauty in Arabic Culture*, p. 6-7 et 122.

732 Robert Brunschvig, «Métiers vils en Islam», in *Studia Islamica*, 16, 1962, p. 41-60.

733 Simon O'Meara, «A Legal Aesthetic of Medieval and Pre-modern Arab-muslim Urban Architectural Space», in *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 9, 2009, p. 1-17.

734 Cf. Doris Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic Culture*, p. 107-108.

735 Cf. Doris Behrens-Abouseif, *ibid.*, p. 109.

les Ikhwân al-Safâ' (X^e siècle), le processus artisanal, par lequel l'homme façonne le matériau en fonction de sa pensée, imite le processus cosmogonique de la Nature, de l'Âme et de l'Intellect⁷³⁶. Dans les deux cas, les auteurs reconnaissent une relation prototypique entre la créativité de Dieu et celle de l'homme, mais sans aller jusqu'aux dernières conséquences spéculatives de cette relation. Pousser plus loin l'analogie entre le Créateur et l'homme, c'est en effet prêter une fonction quasiment démiurgique à l'artiste et à l'artisan, et donc le placer sur une forme de piédestal que l'islam réprouve comme une tentative de prométhéisme⁷³⁷.

De manière générale, et nonobstant les tendances individuelles, l'orientation mentale et intellectuelle des théologiens, des juristes ou des philosophes de tendance aristotélicienne, les prédispose peu à développer une imagination «artistique» capable de transposer leurs concepts en formes visuelles. La lecture des écrits théologiques, volontiers austères et sans imagination, suffit à s'en convaincre, même si un théologien ou un juriste pouvait être personnellement sensible à un sens symbolique des formes. Si Panofsky a pu tisser des relations pertinentes entre l'esthétique du gothique et la théologie médiévale (*Architecture gothique et pensée scolastique*, 1951), l'on aurait de la peine à trouver, en Islam, un lien analogue entre les codifications juridiques ou théologiques et les formes esthétiques. La «classicisation» et la régularisation esthétiques des styles et des signes, dans le décor islamique, a été bien plus le fait d'un mécénat aristocratique, de traditions locales et de conjonctions culturelles que d'une influence ou d'une présence juridico-théologiques.

Si la théologie musulmane est peu utile pour comprendre les formes d'art islamiques, certains courants qualifiés de mystiques, de néoplatoniciens ou d'ésotériques, offrent en revanche bien plus d'éléments intégrables à une pratique artisanale ou à un discours sur les formes artistiques. Ainsi, on ne trouverait guère, chez des théologiens comme Ash'ari, matière à penser l'art islamique. En revanche, dans l'encyclopédie ésotérisante et hermétiste des Ikhwân al-Safâ', dans laquelle on trouve également une valorisation de nombreux métiers manuels, les doctrines relatives à la signification des nombres et des figures géométriques peuvent fonder un art géométrique du décor ou au moins inspirer l'herméneutique d'une telle ornementation. C'est également dans la mystique, dans ses poèmes et ses contes, avec

736 Cf. Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwân al-Safâ'*, Paris / Milan, S.É.H.A. / Archè, 1999, p. 300.

737 Voir plus haut p. 117.

leurs richesses de métaphores et de symboles, que l'on trouve ici ou là un imaginaire susceptible d'inspirer des représentations ornementales à valeur symbolique, ou du moins d'éveiller et de structurer une lecture philosophique du décor. Titus Burckhardt ou Seyyed Hossein Nasr ont eu le mérite de souligner l'importance du soufisme et des confréries artisanales à connotation mystique dans les arts visuels, mais sans analyser en détails les relations entre spiritualité et créativité⁷³⁸. Il est certes bien difficile d'établir un lien entre des doctrines mystiques et des décors précis, de relier par exemple le symbolisme des couleurs dans le soufisme et la cosmologie chiite⁷³⁹ et les couleurs de décors iraniens. Un article de Nader Ardalan illustre bien cette difficulté: son étude, «Color in Safavid Architecture: The Poetic Diffusion of Light» (1974), est surtout un exposé général de métaphysique, mais qui n'opère aucun lien historique, concret et explicite, avec des œuvres de l'Iran safavide⁷⁴⁰. Malgré tout, je partage volontiers l'idée que la mystique, plus que d'autres courants, est la plus à même de développer une imagination herméneutique, de visualiser des intuitions métaphysiques et de les transposer en formes, et donc de participer à l'élaboration d'une symbolisation artistique.

Bref, soit par les spécialités intellectuelles des savants, soit par leur horizon et leur fonctionnement psychologiques, soit en raison des caractéristiques plus générales de la philosophie médiévale, soit en raison des contextes socioculturels, l'espace intellectuel musulman était au fond, à quelques exceptions près, peu propice à un discours développé et systématique sur les arts⁷⁴¹. Il n'est pas sans pertinence d'évoquer, dans ce contexte, la question de l'audience. À supposer qu'un savant ait voulu écrire un traité sur l'ornement ou l'architecture, à qui son texte aurait-il été destiné? Sans doute pas aux artisans et maîtres d'œuvre, qui ont privilégié la transmission orale des connaissances et des secrets de métier. Aux classes cultivées? La «culture générale» de ces dernières, l'*adab*, fut centrée dès l'époque omeyyade (661-750) sur la poésie

738 Voir plus haut p. 151-155.

739 Cf. Henry Corbin, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron, Éditions Présence, 1987 et, du même auteur, «Réalisme et symbolisme des couleurs en cosmologie shi'ite», in *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 7-66.

740 Nader Ardalan, «Color in Safavid Architecture: The Poetic Diffusion of Light», in *Iranian Studies*, VII, 1/2, 1974, p. 164-178.

741 On pourrait même se demander si, et dans quelle mesure, la structure, le développement historique et/ou l'usage des langues du monde musulman (principalement l'arabe, le persan et le turc) n'ont pas contribué à l'absence d'un discours sur l'ornement: autrement dit, l'impensé de l'ornement est-il dû, non seulement à l'absence de certains concepts analytiques, mais aussi lié, dans une certaine mesure, à des particularités, orientations ou constructions du langage?

et la littérature (la poésie arabe d'abord, à laquelle s'ajoutèrent, à l'époque abbasside, les traditions littéraires persanes, les fables indiennes, des éléments philosophiques grecs); mais cette culture humaniste, éthique et historique, même en son ouverture intellectuelle et culturelle maximale, ne donnait guère de place aux arts visuels, et elle leur en donna encore moins lorsque l'*adab*, dès l'époque abbasside (750-1258), devint d'une part le savoir propre à telle fonction sociale et administrative et d'autre part se réduisit à la littérature⁷⁴².

Il faut encore ajouter le cas des écrivains et des poètes. Ces derniers ont mentionné des architectures ou des objets, mais évidemment dans le contexte d'une évocation poétique plus ou moins générale et nullement analytique, de surcroît marquée par les codes littéraires de leur milieu et de leur époque, fussent-ils courtois, mystiques ou autres. Des facteurs socioculturels peuvent aussi expliquer l'orientation descriptive de certains textes évoquant les arts. Des écrivains de cour, par exemple, ont pu parler de tel édifice, mais le caractère codifié de leurs écrits et leur propre situation professionnelle leur imposaient plus ou moins de parler de ces réalisations à l'intérieur d'une louange du mécène (souverain, prince, vizir) et de son règne, et non en tant qu'objets artistiques.

L'art est un domaine régi par des traditions – artisanales, corporatives, symboliques, etc. –, mais où règne aussi une liberté de ressenti et d'interprétation. Or, cette liberté appartient à la sphère privée et intime, et celle-ci n'a été que peu exprimée dans le monde musulman: les hagiographies sont nombreuses, mais les biographies et autobiographies sont rares, et celles-ci sont écrites dans un style peu analytique et peu psychologique⁷⁴³. La culture musulmane prémoderne ne connaissait pas, ou connaîtra de manière tardive et relative⁷⁴⁴, ce qui deviendra, dans l'Occident dès la Renaissance, l'une des caractéristiques de la culture: le commentaire et l'appréciation analytiques, subjectifs et personnels, des œuvres et des artistes. On peut d'ailleurs aussi se demander si le silence des auteurs, ou le caractère le plus souvent général, codifié, vague ou poétique de leurs propos sur les arts ou une œuvre, n'a

742 F. Gabrieli, «Adab», in *Encyclopédie de l'Islam*, tome I, p. 180-181.

743 Cf. Giovanna Calasso, «La dimension religieuse individuelle dans les textes musulmans médiévaux, entre hagiographie et littérature de voyages: les larmes, les émotions, l'expérience», in *Studia Islamica*, 91, 2000, p. 39-58 et Hilary Kilpatrick, «Autobiography and Classical Arabic Literature», in *Journal of Arabic Literature*, XXII, 1, 1991, p. 1-20.

744 On peut citer les écrits de l'architecte Sinan (XVI^e siècle): *Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts*, annotés et traduits par Howard Crane et al., Leiden, Brill, 2006.

pas pu être, en certains cas, l'expression d'une prudence idéologique. Une interprétation théologique ou mystique d'un décor, par exemple, aurait pu manifester une orientation idéologique dangereuse dans certains contextes sociopolitiques hostiles à telle herméneutique. Ceci d'autant plus que certaines formes ornementales empruntées par les commanditaires et artisans musulmans à d'autres environnements culturels pouvaient être chargés d'un sens précis, mais éventuellement peu compatibles avec certains contextes d'orthodoxie musulmane. Afficher ouvertement le sens non-islamique (zoroastrien, chamaniste, magique, «païen», etc.) de certains thèmes géométriques, végétaux ou animaliers, pouvait en effet être mal considéré par des instances religieuses, juridiques ou politiques, ou dans un contexte idéologique et social particulier.

L'absence de textes développés et systématiques sur les raisons de l'art et de l'ornement tiendrait également aux modes de transmission traditionnelle – de maître à disciple – de l'artisanat. À propos de la tradition musicale persane, Jean During souligne «l'absence de représentation, de conceptualisation concernant la musique comme art»: «en règle générale, on ne dit jamais pourquoi une mélodie est juste ou belle, pourquoi elle produit un effet, quelle est la nature de cet effet, comment en composer de semblables, etc. La seule méthode est l'imitation; il appartient à chacun d'en découvrir les raisons, le mystère; le maître se tait, c'est la musique seule qui parle⁷⁴⁵.» On pourrait appliquer, *mutatis mutandis*, ces propos aux arts du décor. Les artisans n'avaient, au fond, nul besoin de codifier un sens de leur métier, dans la mesure où ils le vivaient, et où ce sens pouvait aussi constituer un secret – technique ou mystique – du métier, qu'ils ne pouvaient ni n'auraient voulu divulguer. Ils n'étaient pas non plus des philosophes capables d'analyser leur propre rapport aux formes, et ils ne possédaient sans doute pas les outils et les prédispositions intellectuels pour saisir des enjeux conceptuels plutôt abstraits et les exprimer par des techniques décoratives. Par ailleurs, l'apprentissage d'un art passe essentiellement par l'oralité et par l'observation, l'écoute et l'imitation du maître: il n'y a guère de place, dans ce contexte, pour des traités qui auraient par trop conceptualisé une pratique qui se transmet d'abord d'homme à homme, et une transmission qui repose sur une relation vivante, personnalisée et concrète, avec une pratique. Lorsque des artisans ont

745 *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris / Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran, 1989, p. 27.

mis par écrit des éléments de leur métier, c'est soit sous la forme de recueils de dessins techniques (LXc⁷⁴⁶), soit sous la forme de *futuwwat-nâmeḥ* ou *risâla*, qui peuvent contenir quelques allusions symboliques au métier (notamment le «mythe» de sa fondation et transmission), mais qui rappellent surtout des règles de vie spirituelle et éthique⁷⁴⁷.

D'autres arguments pourraient être invoqués pour expliquer le silence ou la parole trop rare des auteurs musulmans sur le décor. Les arts plastiques et la culture visuelle ont-ils été mésestimés ou sous-développés dans les traités en raison d'une complexité de pensée surtout incarnée par la poésie? Cela peut être pertinent pour le monde arabe, mais sans doute un peu moins pour le monde persan, qui a développé une riche tradition figurative et consigné également, sous forme généralement poétique et «mythologique», une véritable philosophie de la peinture et de la calligraphie. On pourrait évoquer également le dédain de classe pour les artisanats, considérés comme inférieurs par des philosophes, des théologiens ou des juristes évoluant dans des milieux bourgeois ou aristocratiques, et qui n'auraient jamais eu l'idée ou pris la peine d'écrire au sujet d'artisans qu'ils ne fréquentaient pas ou que peu.

La structure et l'organisation socioreligieuse a pu également jouer un rôle. Le monde musulman a ses «clercs» – imams, juristes, théologiens, juges, *mollâ* –, mais si certaines figures font plus autorité que d'autres en certains milieux, l'islam n'a pas de pape ou d'autorité religieuse suprême, ni même une organisation cléricale tout à fait comparable à celle que connaît le christianisme catholique ou orthodoxe. Par conséquent, il n'existe pas un islam canonique, fixé par une autorité suprême, et auquel chaque région musulmane obéirait; il n'existe donc pas d'uniformité dans l'herméneutique religieuse, le droit, la théologie, en dépit de principes récurrents et fondateurs en islam. Au point de vue de l'art, cela signifie qu'il ne pouvait y avoir une doctrine centrale et dominante, qui aurait défini les règles de l'art islamique, et qui aurait été adoptée de manière plus ou moins fidèle et uniforme par toutes les régions du monde musulman. Au contraire, l'art s'est globalement développé en dehors des prescriptions religieuses, à l'exception de certains interdits (la figuration de Dieu) plus ou moins nets et sous-entendus, et l'homogénéité

746 Cf. Gülrü Necipoğlu, *The Topkapı Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*.

747 Voir par exemple Morteza Sarraf et Henry Corbin, *Traité des compagnons-chevaliers*, p. 83-108; André Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIII^e siècle*, tome II, Damas, Institut Français de Damas, 1974, p. 538-540; Eugene Schuyler, *Turkistan. Notes of a Journey in Russian Turkistan, Khokand, Bukhara, and Kuldja*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1876, p. 191-194.

des décors islamiques est essentiellement due à la circulation des idées et des hommes, et à la structure traditionnelle et corporatiste de la société, soucieuse de transmettre fidèlement des valeurs et des formes. Dans ce contexte, les discours normatifs et légiférants sur l'art n'avaient sans doute pas lieu d'être, et n'auraient sans doute concerné que certains thèmes et secteurs des arts.

La place marginale prêtée à l'art chez les auteurs musulmans n'est-elle pas aussi la conséquence d'une certaine désacralisation du décor? Ce dernier est volontiers et surtout conçu pour rehausser un objet, un vêtement et un édifice, non pour être l'iconographie du sacré. Même s'il intègre des versets coraniques, l'art du décor n'appartient pas à la sphère religieuse au sens strict: il n'y a pas de prescription cléricale sur l'esthétique, et seule l'interdiction de la figuration sacrée constitue une norme plus ou moins tacite. S'il est la base et la ressource de toute vision herméneutique, le Coran est dépourvu d'indications susceptibles de sacraliser une esthétique donnée ou une pratique artistique, et nul verset n'offre l'équivalent de la description du Temple de Jérusalem dans l'Ancien Testament (1 Rois 6-7). En Islam, seul le Coran est sacré, nul autre objet. On peut considérer la calligraphie et l'enluminure des corans comme un «art sacré», mais cette sacralité est essentiellement le fait de la parole coranique, non de l'art lui-même, en dépit de la spiritualité associée à la calligraphie coranique. Les motifs présents dans le décor, d'autre part, n'ont pas de caractère sacré, hormis les versets du Coran. La géométrie, les fleurs, les arbres, les animaux n'ont pas de connotation religieuse et islamique, même s'ils peuvent être choisis comme symbole religieux ou mystique, et le fait que les mêmes motifs décoratifs puissent se trouver indifféremment dans une mosquée ou dans un palais, montre également qu'ils possèdent une forme de neutralité religieuse ou de perméabilité herméneutique.

Le décor possède de fait un caractère en quelque sorte a-religieux et – par nombre de ses thèmes – une forme d'universalité qui le soustraient aux problématiques théologiques et juridiques et à l'attention de la pensée religieuse. Le décor est-il sacré ou profane, islamique ou non-islamique? La plupart du temps, ni l'un ni l'autre. En fait, seul le contexte, ou les circonstances, ou telle herméneutique, peuvent prêter un caractère sacré à un ornement géométrique ou végétal, en réalité disponible pour des interprétations multiples. Jean During note, à propos de la musique, que «le clivage sacré-profane n'est pas très net dans les cultures musulmanes», et que certaines pièces musicales sont considérées comme sacrées par les uns, profanes par les autres. «On explique

parfois que les airs de ce genre étaient sacrés à l'origine, puis qu'ils sont devenus profanes, avant d'être restaurés dans leur dimension mystique. Dans d'autres cas, on reconnaît qu'il s'agit d'airs de fête, mais on argue que le *jam* (la réunion spirituelle) est aussi une fête. D'ailleurs peu de gens se soucient de l'origine réelle des mélodies; ce qui compte seulement c'est que quelqu'un décrète, d'autorité, qu'il s'agit de ceci ou de cela. Les divergences d'opinions apparaissent non pas comme le résultat d'une exigence de vérité, mais comme des conflits d'autorité, de légitimité⁷⁴⁸.»

Ces propos se rapportent bien à la problématique d'un ornement généralement désengagé de connotations religieuses, mais qui, en fonction des situations, revêt une couleur herméneutique donnée: il acquiert et diffuse une aura sacrée sur un coran, une majesté royale sur un trône, un prestige de beauté sur un objet du quotidien. En même temps, son langage sans frontières permet de multiples usages (les communautés chrétiennes et juives en terres d'islam peuvent ainsi employer les mêmes éléments décoratifs que les musulmans), et il permet aussi des interprétations multiples, individuelles ou collectives, mais qui appartiennent essentiellement au domaine intime et privé. D'un ornement qui ne fait l'objet d'aucune recommandation religieuse et traditionnelle stricte et officielle, chacun est libre d'en voir et d'en comprendre ce qu'il veut. Comme l'eau prenant la couleur de son récipient, le décor peut prendre le sens de qui le regarde, du contexte qu'il sert, du langage que l'on porte sur lui, du lieu, voire du temps qu'on lui destine.

Au sein d'un environnement humain codifié, le décor est comme une politesse qui partout se présente et représente, sans s'imposer ni disposer, et en respectant toujours son hôte et son bénéficiaire. Il est un espace ouvert, ni sacré ni profane, mais pouvant être l'un et / ou l'autre, et par là même accueillant chacun tel qu'il est. Par ses codes et sa traditionnalité, il renvoie à un mode de vie partagé, régulier et ordonné, tout en offrant aussi la liberté intérieure de l'interpréter. Rigoureux, multiple et répétitif, le décor est en même temps ce généreux miroir de beauté et d'universalité permettant, à l'infini, tous les rêves et toutes les contemplations. On doit au génie mystérieux de l'islam la naissance d'un tel langage artistique, fort de son identité mais pouvant s'adresser pareillement aux musulmans et aux non-musulmans, aux anciens

748 «La musique et les rites soufis à l'ère des techniques de reproduction et de la culture de masse», 2001, p. 150-151 (ressource Internet: http://www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_2001_la_musique_et_les_rites_soufis.pdf; consulté en 2011).

comme aux modernes, et donc ouvert au spectre le plus large d'expériences, de créativité et d'interprétations humaines. En cela réside aussi son impensé: comment consigner tout ce qu'un miroir de beauté peut donner, non seulement à notre pensée du jour, mais à nos désirs, nos rêves, nos souvenirs, notre corps, nos espaces, bref à la richesse quotidienne de notre présence au monde?