

VALENCES SYMBOLIQUES ET POTENTIALITÉS HERMÉNEUTIQUES

LA VALENCE SYMBOLIQUE DU DÉCOR

Il est des éléments d'un décor qui sont plus ou moins explicitement des symboles ou des allégories, comme par exemple les emblèmes royaux (images courtoises, métaphores animalières ou astrologiques du roi) ou les versets coraniques. Le décor a aussi une signification ou une intentionalité symboliques plus ou moins explicites, lorsqu'une inscription sur un objet constitue une herméneutique de sa fonction ou de sa spécificité: un poème inscrit sur un chandelier, et évoquant un sens mystique de la flamme⁶¹⁰, projette sur l'objet une vision spirituelle, et c'est en quelque sorte au spectateur / utilisateur de l'objet de savourer l'herméneutique de la lumière proposée par le poème. Dans la plupart des cas, toutefois, le décor offre un monde graphique et matériel qui peut être perçu ou non comme un symbole ou une métaphore, en fonction du milieu culturel et de la personnalité même du spectateur, et ce, quelles qu'aient été les intentions originelles du commanditaire ou de l'auteur de l'ornement.

Pour le théologien et soufi Ghazâlî (1058-1111), la poésie est comparable

610 Voir plus haut p. 173.

à un miroir, dans lequel chacun peut percevoir son propre état d'âme: «Il n'est pas nécessaire qu'il [l'auditeur] respecte l'intention mise par le poète dans les mots, car toute parole est diverse, et chaque auditeur en tire ce qu'il peut⁶¹¹.» Ces propos pourraient s'appliquer également au décor visuel. Ce dernier a pu naître d'une intention précise, mais l'ornementation géométrique ou végétale forme quoi qu'il en soit un langage perméable à des interprétations de nature et de portée variables. Qu'un artiste décore consciemment un plat avec un motif solaire afin de graver dans le métal un emblème de la gloire royale, ou qu'un artisan décore une porte de ce même motif mais sans conscience d'une quelconque signification, le motif solaire possède néanmoins ce que l'on peut appeler une «valence» symbolique. J'entends par là la capacité que détiennent des éléments matériels, thématiques et esthétiques d'un décor pour attirer des interprétations et pour susciter des relations herméneutiques dans tel milieu social, culturel, religieux.

Prenons l'exemple des motifs végétaux. Rien ne prouve historiquement, ou de manière définitive et décisive, qu'ils symbolisent le paradis: ils peuvent évoquer aussi bien l'idée de force, de prospérité, de croissance, d'abondance, entendus à différents niveaux et en des contextes différents (agricole, pastoral, aristocratique, royal, militaire, mystique). En même temps, la question peut se poser différemment: il s'agit alors moins de savoir si les musulmans ont vu ou compris, partout et toujours, les éléments végétaux comme un signe de paradis, ce que l'on ne saura en fait jamais, mais bien plutôt de constater la potentialité herméneutique d'un décor pour des populations familières d'oasis, imprégnées des descriptions coraniques des jardins du paradis, et héritières de multiples traditions préislamiques relatives à l'agriculture, au monde végétal et aux cycles naturels. C'est un fait que l'islam, depuis le décor du Dôme du Rocher de Jérusalem (IIc/d) jusqu'aux décors traditionnels iraniens contemporains (XXXVIh), a fait un usage abondant et régulier de cette ornementation, et que celle-ci, loin de constituer un élément secondaire comme par exemple dans l'art chrétien médiéval, est devenue centrale et prédominante (LXIII).

Par conséquent, au lieu d'enfermer le décor dans des significations immobiles – «la végétation dans l'ornementation islamique symbolise le paradis» –, ou dans des alternatives figées – le décor symbolise ou ne symbolise pas –, on peut également mettre en valeur le potentiel signifiant ou les ressources

611 Cité par Nasrollah Pourjavady, *Mélanges littéraires et mystiques*, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 1998, p. 83.

sémantiques des schèmes ornementaux. En employant avec une régularité et une stylisation significatives des motifs végétaux, l'ornementation islamique a élevé au rang de paradigme esthétique un signe à forte potentialité symbolique. Le décor végétal est ainsi, moins un symbole qui se donne pour tel, que le déploiement d'une valence symbolique, la mise en forme d'une disponibilité herméneutique. La présence multiple de décors végétaux définit un climat, une esthétique ou une présence que chacun peut voir en symboles, en fonction de son orientation culturelle et individuelle. Dans le miroir des éléments végétaux ainsi mis en valeur, chacun peut reconnaître ce qu'il peut ou désire interpréter, en fonction de sa sphère herméneutique. Devant le décor d'arabesques de son palais, un roi peut voir le reflet d'un jardin d'Éden, le signe de sa puissance et de la prospérité de son royaume. Devant les mêmes arabesques, un soufi peut voir l'expression non-signifiante d'un luxe ou l'image stylisée d'une présence divine vivifiante. Dans la grande mosquée de Damas, par exemple, des mosaïques byzantines représentant des constructions, de la végétation et des cours d'eau (IIIa-c), ont été interprétées de deux manières: soit comme une représentation des régions unifiées sous la domination omeyyade (660-750), soit comme une évocation des édifices, jardins et rivières paradisiaques dont parlent le Coran et les hadiths⁶¹². D'un point de vue historique, aucune interprétation ne saurait être tout à fait assurée, et en tous les cas toutes deux sont possibles simultanément; mais la force parlante du décor est néanmoins de proposer des motifs pouvant résonner sur plusieurs plans herméneutiques, d'évoquer la terre comme le ciel, le présent terrestre comme une présence paradisiaque, un espace politico-religieux autant qu'un «lieu» édénique.

Prenons également l'exemple de la géométrie: celle-ci est partout, depuis le décor des céramiques néolithiques jusqu'au design industriel moderne. Mais là encore, la spécificité de l'art islamique est d'avoir rendu la géométrie particulièrement visible, de l'avoir mise en décor d'une manière non moins unique: non seulement comme monde structurant (symétrie, modules, rythmes réguliers, répétitions, etc.), mais également par l'usage de polygones réguliers ou de constructions géométriques indéfiniment répétées. L'absence de statuaire et la relative rareté des peintures murales, presque toujours intérieures (IVf-g, XLVIIb-e, LXIV), a renforcé cette visibilité de la géométrie. Un temple hindou et une cathédrale gothique sont fondés tout autant sur des

612 Cf. Finbarr Barry Flood, *The Great Mosque of Damascus: Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture*, p. 15-35.

canevas et des modules géométriques, mais leur décor figuratif peut masquer en partie ou relativement la lisibilité géométrique de l'ensemble, alors que la sobriété, la planéité, la rigueur décoratives des édifices islamiques, sans parler de l'esthétique géométrisante des ornements, font apparaître la géométrie sous un jour particulièrement saillant. Dans la construction même des édifices, le terreau culturel musulman a ainsi imposé une forte stylisation géométrique des lignes et des volumes. Notons, pour exemples, le contraste entre les mosquées mogholes de l'Inde, aux lignes et décors épurés (LI), et les temples hindous ou jaïns (LXXIIIb), aux structures hérissées de sculptures, ou la différence entre la basilique Sainte-Sophie, qui déploie «un espace interne aux limites indéfinies» (LXXIIId), et les mosquées ottomanes de Sinan à Istanbul et Edirne, qui «font au contraire penser à un espace cristallin, dur et limpide⁶¹³» (XLc-d/o).

Comme dans le cas des motifs végétaux, la géométrie n'est évidemment pas musulmane; et le développement historique de décors géométriques de plus en plus élaborés est plus lié au développement des sciences qu'à l'épanouissement de la religion. Or, quel que soit son contexte créateur, le monde géométrique offert par l'ornementation, avec ses symétries, ses polygones et ses rythmes, constitue également un miroir susceptible d'être interprété à différents niveaux. Pour un souverain, la géométrie d'un décor peut refléter l'ordre du royaume, et donc sa bonne gouvernance, selon une symbolique qui s'est exprimée, à une échelle bien plus grande qu'un décor, dans certains urbanismes de l'Inde moghole. Dans l'organisation de certaines villes, écrit Attilio Petruccioli, «la symétrie bilatérale et l'axialité orthogonale» répondent à «un appel à l'«ordre»» et véhiculent bien le «message de l'absolutisme du pouvoir⁶¹⁴.» Pour des courants philosophiques ou mystiques à tendances néoplatoniciennes et pythagoriciennes, la géométrie constitue une voie royale pour comprendre le monde et approcher l'ordre divin: chez les Ikhwân al-Safâ', par exemple, dont les épîtres écrites au X^e siècle sont pénétrées de symbolisme géométrique, d'origine notamment pythagoricienne⁶¹⁵.

613 Ulya Vogt-Göknil, *Turquie ottomane*, traduit par Marie-Claire Thiébaud, Fribourg, Office du Livre, 1965, p. 94.

614 «The Process Evolved by Control Systems of Urban Design in the Mogul Epoch in India: The Case of Fatehpur Sikri», in *Environmental Design. Journal of the Islamic Environmental Design Research Centre*, 0, 1984, p. 27.

615 Cf. Yves Marquet, *Les «Frères de la pureté» pythagoriciens de l'Islam. La marque du pythagorisme dans la rédaction des Épîtres des Iḥwān aş-Şafâ'*.

Par conséquent, le décor se définit moins comme un ensemble de symboles affirmés et voyants, que comme une ouverture sémantique, un horizon de contemplations, un miroir d'herméneutiques. C'est sans doute plutôt dans sa capacité à proposer et moduler des figures universelles ou génériques, à installer des esthétiques aux ressorts signifiants (répétitivité, cyclicité, symétrie, hiérarchisation, etc.), que réside au fond son «symbolisme». Les décors végétaux et géométriques sont moins des langages fixant des significations que des modes musicaux dont les harmoniques sont entendues différemment par chacun. Ils sont des bouquets de thèmes, offerts à tous, et en lesquels chacun cueille ce qu'il peut y voir, ressentir, comprendre.

Au sein des décors, les motifs et leur expression plastique possèdent évidemment une valence symbolique plus ou moins forte. Tous les ornements n'ont pas un même degré de signification ou de possibilité de sens, et n'apportent pas la même potentialité herméneutique sur les objets ou les constructions qu'ils ornent. Par ailleurs, la valence symbolique change aussi en fonction des contextes herméneutiques: un même motif sera riche de sens pour telle population ou tel milieu, alors que pour d'autres il revêtira une signification restreinte, et pour d'autres encore se réduira à un élément «décoratif» au sens élémentaire du terme. Il est également des thèmes qui ont une diffusion plus limitée, et donc une valeur herméneutique plus réduite ou conditionnelle: des motifs animaliers des mondes turcs et persans, par exemple, appartenaient à des sphères herméneutiques chamanique, zoroastrienne, royale préislamique, plus ou moins oubliées et modifiées par les milieux qui ont favorisé la reprise ornementale de ces thèmes à l'époque musulmane.

Il serait bien hasardeux et illusoire d'établir une hiérarchie dans les valences symboliques, tant les variables herméneutiques sont nombreuses. On peut néanmoins distinguer des motifs primordiaux comme les figures géométriques régulières (cercle, carré, croix, étoiles, etc.), ou des thèmes floraux (lotus, vignes, palmettes, etc.) ayant une forme de prééminence. Les «universaux», évoqués dans le chapitre précédent, sont des schèmes au pouvoir herméneutique multiforme: la lumière, l'axialité, le tissage peuvent être signifiants dans des contextes et dans des perspectives politiques aussi bien que soufis, sociaux autant que culturels. On a déjà évoqué à plusieurs reprises les motifs géométriques centrés – rosaces, rosettes, *shamse* ou médaillons (XXIXd-i, XXXVc-e, LXVf-g, LXVIIIi) – qui peuvent faire l'objet d'une interprétation analogue à celle que l'on ferait d'un mandala: le

centre représente l'unité ou l'essence divine, la périphérie du motif le cosmos ou telle réalité contingente⁶¹⁶. Dans ce cas-là, on peut parler d'une forte valence symbolique de ces motifs, dans la mesure où ils sont susceptibles de recevoir des interprétations multiples et répandues dans l'ensemble du monde musulman. Tout musulman peut y voir une illustration de la Kaaba entourée des pays d'islam, comme le suggèrent des représentations géographiques, où l'on imagine la Kaaba entourée par des pays s'épanouissant en un cercle divisé en plusieurs secteurs (Ic)⁶¹⁷. Un soufi ou un philosophe peut interpréter une rosace (XXIXh, XXXVd) comme une représentation de l'univers, avec une hiérarchie de mondes entourant, telle une corolle, le Centre divin. Dans les motifs étoilés à six ou douze pointes, un astronome / astrologue peut voir une allusion au soleil au centre du ciel, entouré des six autres planètes ou des douze signes zodiacaux (LXVIII m).

Les motifs circulaires ou solaires peuvent renvoyer à d'autres interprétations et emplois. Depuis le XIII^e siècle, des concepts musicaux (rythmes, modes, notes), parfois associés à des concepts cosmologiques, sont représentés dans des diagrammes circulaires⁶¹⁸. De nombreux philosophes et mystiques, comme Ibn Arabi⁶¹⁹ ou Haydar Âmolî (LXVI)⁶²⁰, ont recouru à des schémas en forme de cercle, de rosace ou de motifs radiaux et solaires, pour condenser un enseignement métaphysique (la relation de l'Un et du multiple), cosmologique (la hiérarchie concentrique des mondes), ou spirituel (les prophètes, les Imams chiites ou les religions comme autant de rayons convergeant vers le centre). Rien ne montre, historiquement, que ces schémas symboliques aient pu inspirer des motifs ornementaux: toutefois, ces derniers pouvaient constituer le support de lectures herméneutiques en diagrammes, et l'on peut même imaginer que des motifs circulaires et solaires, vus dans des décors, aient pu inspirer des représentations symboliques chez tel mystique ou tel philosophe.

Les motifs centrés ne sont donc pas tant des motifs situés dans une zone indéfinie entre le symbolique et le décoratif que les médiateurs potentiels ou

616 Voir plus haut p. 131-133.

617 Cf. D. A. King, «Makka», in *Encyclopédie de l'Islam*, tome VI, p. 164-170.

618 Cf. Owen Wright, «The Sight of Sound», in *Muqarnas*, XXI, 2004, p. 361-365.

619 Cf. William C. Chittick, *The Self-Disclosure of God. Principles of Ibn al-'Arabi's Cosmology*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 227-233; Ibn 'Arabi, *De la mort à la Résurrection*, traduit de l'arabe par Maurice Gloton, Beyrouth, Albouraq, 2009, p. 91-99; Muhyi-d-dîn Ibn 'Arabi, *La sagesse des prophètes*, traduit de l'arabe par Titus Burckhardt, p. 120.

620 Cf. Henry Corbin: *Le paradoxe du monothéisme*, Paris, L'Herne, 1981, p. 33-49; *Temple et contemplation*, Paris, Flammarion, 1980, p. 132-141; *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, tome III, Paris, Gallimard, 1972, p. 206-207.

les figures ouvertes d'une intelligence herméneutique. Ils sont des miroirs structurés et directifs, dans lesquels chacun peut trouver et lire les formes et les signes de sa vision du monde. Comme le rappelle justement David Brett, nous ne croyons pas seulement ce que nous voyons, nous voyons aussi ce que nous croyons⁶²¹. On peut croire que le décor n'est qu'un simple embellissement, et ne le voir que comme cela, mais on peut également le voir en fonction d'une foi et d'une culture et, en le voyant ainsi, faire du décor le miroir «actif» et l'enjeu symbolique d'une conscience. Les motifs ornementaux, leurs couleurs et leur stylisation, de même que les procédés du décor (symétrie, répétition, alternance, nombres, etc.), sont des schèmes graphiques qui peuvent devenir des symboles, c'est-à-dire des opérateurs sémantiques, dans la perception religieuse, philosophique ou culturelle de telle personne ou de tel groupe. Cette perception, qui interprète les images et réalités du monde en fonction de sa *Weltanschauung*, c'est précisément l'herméneutique: une capacité d'interprétation qui se nourrit de formes et de signes – religieux, naturels, culturels ou artistiques –, et qui, en les interprétant, actualise leurs potentialités de sens. L'herméneutique est le catalyseur qui transforme un ornement en symbole, une fleur en intuition mystique, un rinceau en rythme cosmique, une rosace en «mandala», une épigraphie en interprétation, un matériau en métaphore.

L'HERMÉNEUTIQUE

Dans le monde musulman, l'herméneutique constituait une démarche fondamentale, présente surtout dans la philosophie d'inspiration néoplatonicienne, les milieux mystiques et la théosophie chiite, mais également dans des secteurs culturels (musique, poésie) plus ou moins imprégnés de tendances symbolistes et de thèmes mystiques.

L'herméneutique (en arabe: *ta'wîl*) est la recherche et la saisie du sens profond, caché et intime, du Coran, du cosmos, de l'Homme. Elle «consiste, dit Henry Corbin, à “reconduire” une chose à sa source, son *asl*, son archétype, à la reconduire par conséquent du plan de l'apparence, du phénomène, de l'exotérique (*zâhir*), au plan du caché, de l'invisible, de l'ésotérique (*bâtin*)⁶²².»

621 *Rethinking Decoration. Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, p. 51.

622 *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Paris, Buchet / Chastel, 1985, p. 118-119.

En Islam, le premier domaine où elle s'exerce est le Coran lui-même, la parole divine révélée sous forme de livre au Prophète Muhammad. En effet, les versets coraniques sont des signes⁶²³, sujets à interprétations multiples. Selon des hadiths, le Coran possède, au-delà de la signification littérale des versets, sept sens superposés: il a «une apparence extérieure et une profondeur cachée, un sens exotérique et un sens ésotérique; à son tour ce sens ésotérique recèle un sens ésotérique (cette profondeur a une profondeur, à l'image des Sphères célestes emboîtées les unes dans les autres); ainsi de suite, jusqu'à sept sens ésotériques (sept profondeurs de profondeur cachée)⁶²⁴.»

Le Coran lui-même évoque à maintes reprises une forme d'intelligence (*'aql*) que l'on peut qualifier d'«herméneutique». Cette intelligence a pour vocation de déchiffrer les signes de Dieu dans la création. Elle n'est pas seulement une faculté rationnelle, mais une intellectualité capable de s'exercer sur plusieurs plans, rationnel autant que contemplatif. Le terme de «*'aql*» ne se trouve pas dans le Coran, écrit Mohammad Ali Amir-Moezzi, mais «la seule forme simple *'aqala/ya'qilu* y figure plus de 50 fois où elle est employée dans les mêmes syntagmes de structure syntaxique et stylistique que les verbes *tafakkara* (réfléchir aux Signes – *âyât* – de Dieu, les retenir, les méditer), *tadhakkara* (remémorer, se souvenir de Dieu), *sha'ara* (saisir par intuition le sens des Signes de Dieu), *faqiha* (comprendre, saisir surtout la Parole de Dieu) et enfin *'alima* (connaître, savoir discerner les Signes de Dieu)⁶²⁵.» Par conséquent, si l'exégèse (en arabe: *tafsir*) examine et explicite le sens littéral du texte sacré, l'herméneutique est la recherche des sens spirituels ou mystiques.

Au-delà du Coran, ce sont tous les textes à caractère spirituel ou mystique, mais aussi toutes les réalités de la nature et de l'homme, qui peuvent faire l'objet d'une herméneutique plus ou moins approfondie. Certains auteurs ont eux-mêmes revendiqué, pour leurs œuvres, des sens cachés à décrypter. Nezâmi (XII^e siècle), par exemple, auteur de romans versifiés qui comptent parmi les plus subtils et sophistiqués de la littérature persane, avertissait le lecteur, dans l'un de ses chefs-d'œuvre (*Les sept Portraits*), qu'il y a dans ses récits des sens cachés:

623 Cf. Angelika Neuwirth, «Verse(s)», in Jane Dammen McAuliffe, (ed.), *Encyclopaedia of the Qur'ân*, vol. 5, Leiden, Brill, 2006, p. 419-423.

624 Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986, p. 28-29.

625 *Le guide divin dans le shi'isme originel. Aux sources de l'ésotérisme en islam*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 17.

Et tout ce dont les sept trésors de mystère
 j'ai, de long en large, orné à foison,
 c'est dans le but que l'œil, par l'ornement,
 en l'abondance trouve l'agrément.
 Ce que tu vois sur ce vaste établi et pour quoi
 j'ai rendu l'œil et l'oreille impatients,
 ce sont les beautés aux yeux bridés du sens,
 dont le visage est voilé aux yeux étroits.
 Chaque beauté est un trésor scellé,
 une clé d'or dessous les boucles enfouie.
 Celui qui ouvre cette mine, trouve de l'or – que dis-je!
 des perles il trouve celui qui ouvre cette porte⁶²⁶.

Si pour les musulmans l'herméneutique est possible, c'est que les choses elles-mêmes sont des signes dont il faut déchiffrer le message. Le Coran affirme que la nature⁶²⁷, les miracles⁶²⁸, les événements⁶²⁹, le récit des miracles⁶³⁰, les versets mêmes du Coran⁶³¹, constituent des signes (*āyât*) de Dieu, c'est-à-dire des réalités signifiantes qui s'adressent à la compréhension des hommes et par la médiation desquels ceux-ci peuvent comprendre le monde, la spiritualité ou les attributs divins. Pour le Coran, le cosmos est ainsi un recueil de signes symboliques, puisque tout a été créé par l'Intelligence divine⁶³². La géométrie, de même, a une charge symbolique: le Coran évoque à plusieurs reprises un ordre mesuré et précis de l'univers⁶³³, même s'il ne dit rien sur la géométrie en elle-même, et l'islam a par ailleurs hérité très largement des conceptions platoniciennes et pythagoriciennes. Au point de vue musulman, les réalités naturelles et le Coran contiennent donc plus que ce qu'ils montrent, et ils

626 *Les sept portraits*, traduit du persan par Isabelle de Gastines, p. 336.

627 Coran 30:20-22; 12:105; etc.

628 Coran 43:47; 3:49; 13:38; 26:154.

629 Coran 3:123.

630 Coran 2:252; 5:75; 12:7; 15:75; 34:19.

631 Coran 6:124; 28:87; 3:108; etc.

632 On verra, dans le *Dictionnaire du Coran* édité par Mohammad Ali Amir-Moezzi, les articles «Air et vents» (Heidi Toelle, p. 33-34), «Animaux» (François Déroche, p. 53-55), «Ciel» (Heidi Toelle, p. 165-167), «Couleurs» (Yves Porter, p. 191-193), «Création» (Khashayar Azmoudeh, p. 193-196), «Étoile» (Denis Gril, p. 281-283), «Nature» (Heidi Toelle, p. 589-591), «Oiseaux» (Yves Porter, p. 612-614), «Terre» (Heidi Toelle, p. 867-868), «Végétaux» (Heidi Toelle, p. 899-900).

633 Voir Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 367-368.

peuvent être interprétés «objectivement», à l'intérieur de telle méthode et de telle perspective herméneutiques (théologique, mystique, philosophique, royale, politique, magique, tribale, corporatiste ou autre).

Pour notre culture occidentale, agnostique et laïque, il s'agit là certes de positions philosophiques relatives, qui prêtent à débat et qui reposent sur une foi perçue comme subjective. Mais il est vrai que depuis le XVII^e siècle, la philosophie occidentale, dans ses courants dominants, a progressivement marginalisé ou abandonné une pratique de l'herméneutique spirituelle et métaphysique, parallèlement à la perte d'un certain sens du symbole, comme a pu le montrer, en un livre engagé, l'universitaire et philosophe Jean Borella (né en 1930)⁶³⁴. Toutefois, pour les musulmans contemporains des décors, et qui ne connaissaient ni Kant, ni Nietzsche, ni Freud, ni Derrida, c'est, à divers degrés bien sûr, l'*habitus* social, le Coran, le climat religieux, un héritage culturel, tel courant intellectuel ou mystique, qui formaient leur «sphère herméneutique», c'est-à-dire le contexte intellectuel et spirituel par lequel ils voyaient le monde et interprétaient ce qu'ils pouvaient y voir.

Pour un musulman prémoderne, les réalités naturelles ou artistiques pouvaient ainsi revêtir le statut de symbole, et être interprétées à différents niveaux. Cela est manifeste dans le soufisme, pour lequel toute réalité existante peut être vue et comprise comme un symbole de mondes invisibles ou d'aspects divins. C'est ce qu'écrit notamment Ghazâlî, à qui l'on doit une forme de réconciliation et de synthèse de la théologie et du soufisme:

La Miséricorde divine a fait qu'il y ait une relation d'homologie entre le monde visible et celui du Royaume céleste. En conséquence, il n'y a aucune chose du premier qui ne soit un symbole [*mithâl*] de quelque chose du second. Il se peut qu'une seule et même chose soit le symbole de plusieurs choses du monde du *Malakût*, et inversement une chose unique du *Malakût* [le Royaume céleste] peut être représentée par plusieurs symboles du monde visible. Une chose est le symbole d'une autre si elle la représente en vertu d'une certaine similitude et si elle lui correspond en vertu d'une certaine corrélation. Énumérer ces symboles nécessiterait l'étude exhaustive de tous les êtres se trouvant dans les deux mondes⁶³⁵.

634 Dans *La crise du symbolisme religieux*, Paris, L'Harmattan, 2008.

635 *Le tabernacle des lumières. Michkât Al-Anwâr*, traduit de l'arabe par Roger Deladrière, Paris, Seuil, 1981, p. 65-66.

Pour qu'un élément visuel puisse parler comme un symbole, il faut bien sûr que le spectateur ait des prédispositions à voir le monde comme un univers symbolique. La capacité de percevoir les formes comme des symboles, de les interpréter dans un sens symbolique, dépend donc des prédispositions herméneutiques des individus, des groupes sociaux, des cultures, voire des époques. Pour un soufi, tout est symbole, car la mystique se caractérise par la conscience aigüe que le monde, jailli de la Beauté divine, est un miroir du Créateur, et donc que tout peut faire signe. Pour un théologien ou un juriste, ce seront surtout les versets coraniques, les événements de la vie du Prophète ou certains phénomènes naturels qui auront valeur de symboles. Pour beaucoup, sans culture lettrée développée ni foi très profonde ni intuition mystique, seuls quelques éléments saillants seront perçus comme des symboles, comme par exemple le jardin symbole de paradis.

Ainsi, le monde iranien, qui a vu fleurir une mystique poétique et philosophique unique dans le monde musulman, possède une sensibilité herméneutique particulièrement vive, manifeste en plusieurs domaines. Alors que les poètes arabes font des comparaisons poétiques explicites, les poètes persans affectionnent les expressions métaphoriques⁶³⁶. L'épanouissement historique de la littérature persane se caractérise également par une importance croissante donnée aux métaphores et allégories à connotations mystiques et philosophiques⁶³⁷. Terre de carrefour, de brassage et de synthèse, l'Iran a été aussi le terreau d'une tradition philosophique riche et diversifiée, à la croisée de l'héritage grec, du soufisme, de la théologie et de l'ésotérisme chiites, et du mazdéisme⁶³⁸. Il n'est donc pas étonnant que le monde iranien ait produit le plus d'éléments esthétiques, iconographiques, épigraphiques ou documentaires suggérant une symbolique des arts ou invitant à une perception mystique de la beauté. Les nombreuses notations symboliques, dans la poésie mystique aussi bien que dans les poèmes de cour et les romans versifiés⁶³⁹, ont ainsi pu actualiser, chez un public varié, une certaine disposition herméneutique, autrement dit une orientation de pensée interprétant volontiers les formes visuelles dans un sens métaphorique, allégorique ou symbolique.

636 Cf. Ali Asghar Seyed-Gohrab, «Introduction: Persian Rhetorical Figures», in A. A. Seyed-Gohrab (ed.), *Metaphor and Imagery in Persian Poetry*, p. 1-13.

637 Cf. J. T. P. de Bruijn, *Persian Sufi Poetry. An Introduction to the Mystical Use of Classical Poems*, Richmond, Curzon, 1997.

638 Cf. Henry Corbin, *En Islam iranien*, 4 tomes, Paris, Gallimard, 1971-1972.

639 Comme l'ont bien montré les études d'Assadullah Sourén Melikian-Chirvani (bibliographie II.4.; III.3.2.; III.5.2.; III.5.3.; III.5.6.).

Cette question de la sensibilité herméneutique est aussi centrale pour saisir les enjeux et le fond des débats actuels autour des arts islamiques. Les analyses philosophiques d'auteurs comme Titus Burckhardt, Seyyed Hossein Nasr, Nader Ardalan, Isma'il R. et Lois Lamyâ' al Fârûqî s'inscrivent fondamentalement dans une démarche herméneutique. Tous ont proposé des interprétations métaphysiques et spirituelles modernes de l'ornementation, sans tenir compte des documents en fonction d'une méthode historico-critique, mais en s'inspirant néanmoins de certains modes de pensée, d'interprétation et de symbolisation islamiques. Les interprétations du tapis oriental par Schuyler Camman, à travers la symbolique notamment chinoise (par exemple le médaillon central comme «Porte du Soleil»)⁶⁴⁰, ou la relation qu'établit l'iranologue Henry Corbin (1903-1978) entre les formes évidées dans le stuc du palais Ali Qâpu (XLVIIj) et certains thèmes fondamentaux de la philosophie persane (réflexion dans un miroir, monde imaginal, épiphanie)⁶⁴¹, participent également d'une démarche herméneutique. En effet, ces interprétations tentent de rapprocher des formulations esthétiques et des formulations symboliques, mais ces rapprochements, d'un point de vue historique, ne sont nullement étayés ou confirmés par des textes et documents. Nombre d'études à caractère universitaire sont également plus proches d'une herméneutique que de l'étude historico-critique, car même si elles confrontent les œuvres avec leur contexte, elles proposent en réalité une interprétation qui déborde très largement de ce qu'il est possible de dire à partir du seul matériau archéologique et documentaire. Les interprétations que Gülru Necipoğlu fait de l'esthétique oblique de Samarra («*bevelled style*»: VIIIId), en y voyant le miroir de la théologie mutazilite⁶⁴², relève pour l'essentiel d'une démarche herméneutique, car aucun témoignage historique en notre possession ne (dé)montre une relation entre style décoratif et perspective théologique. Autrement dit, de nombreuses interprétations modernes des arts islamiques constituent, moins la mise à jour des herméneutiques et symbolismes anciens et historiques de ces arts, qu'une herméneutique contemporaine, à la croisée des sciences humaines et de la philosophie.

La capacité herméneutique est évidemment solidaire de la personnalité intellectuelle des auteurs, de leur parcours et de leur situation sociale et

640 Voir notamment «Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns», in *Textile Museum Journal*, III, 3, 1972, p. 5-54. Voir bibliographie III.5.4.

641 *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, tome 1, Paris, Gallimard, 1971, p. xxi.

642 Voir plus haut p. 156.

historique. La chose est évidente pour le monde musulman prémoderne, où la culture et la spiritualité ambiantes prédisposaient à développer une intelligence herméneutique; elle l'est également en ce qui concerne les interprétations modernes du décor musulman, où les débats s'enracinent dans des visions du monde et des profils biographiques souvent radicalement opposés. Les auteurs ayant promu une interprétation métaphysique des arts islamiques, à savoir essentiellement le courant traditionaliste d'un Titus Burckhardt et d'un Seyyed Hossein Nasr, n'ont guère caché leur appartenance intellectuelle au soufisme: un soufisme occidentalisé, épris d'une métaphysique rigoureuse et fortement charpentée, et nourri d'auteurs historiques comme Ibn Arabî, maître connu pour ses vastes synthèses métaphysiques et initiatiques. À l'opposé, les auteurs qui ont refusé ou fortement critiqué ces interprétations ont une formation universitaire et scientifique. Archéologues, historiens, orientalistes, anthropologues, ils sont, de par leur formation académique et plus ou moins leur inclination personnelle, peu portés à des considérations mystiques, et peu sensibles également à la symbolique des formes et à des questions philosophiques situées en dehors de leurs territoires et de leurs méthodologies.

Cette situation idéologique suffit à nous rappeler que la perception et l'analyse des œuvres ne peut se faire dans une atmosphère «sous vide», c'est-à-dire désengagée des facteurs humains, quelle que soit la rigueur des méthodes et des savoirs. Les interprétations modernes du décor, qu'elles soient métaphysiques ou démythificatrices, sont pareillement tissées d'histoire et nourries de la subjectivité des interprètes. Si des historiens modernes peuvent réduire l'ornement à une question de plaisir visuel, c'est aussi parce que le développement des sciences occidentales a permis de penser les réalités du passé dans une perspective «agnostique» ou «profane». Toutefois, on peut poser la question du degré de pertinence d'une telle perspective, lorsqu'il s'agit d'imaginer la place des arts dans des sociétés prémodernes encore largement veinées de sacré, de rites et de spiritualité, et qui n'avaient pas connu un «désenchantement» du monde. Inversement, en voulant réaffirmer une valeur métaphysique de l'ornement, des auteurs comme Titus Burckhardt ou Seyyed Hossein Nasr sont aussi les héritiers de courants de pensée modernes: principalement de l'intérêt pour l'Orient, le symbolisme et l'herméneutique, né dans le sillage du romantisme, de l'orientalisme, de l'occultisme et du postimpressionisme des XIX^e-XX^e siècles⁶⁴³. Ces auteurs

643 Voir Patrick Ringgenberg, *Les théories de l'art dans la pensée traditionnelle*.

ont voulu conceptualiser un sens anhistorique et immuable du décor, mais en projetant, sur les vestiges que l'archéologie et l'histoire de l'art modernes avaient préalablement mis en évidence, des analyses philosophiques aux perceptions et parfois aux argumentaires tout aussi modernes.

En posant le problème sous l'angle des possibilités herméneutiques des décors, on ne résout pas la question du sens historique des ornements, en définitive plus ou moins insoluble dans l'état de nos connaissances. Du moins, peut-on mieux mesurer l'intelligibilité ou les ressources structurelles du décor, et peut-on aussi comprendre, en partie du moins, la vitalité imaginaire ou la force suggestive des traditions décoratives. Constater que des motifs ressemblent à des mandalas⁶⁴⁴, que les motifs et couleurs d'un décor font écho à des thèmes littéraires⁶⁴⁵, que l'esthétique ornementale évoque certains procédés de composition du Coran⁶⁴⁶, ne permet pas de savoir si ces décors étaient effectivement conçus comme un schéma cosmologique, comme le miroir d'une culture littéraire, comme l'expression d'une spiritualité coranique. En revanche, mettre en relation des esthétiques, thèmes et dynamiques du décor avec des *Weltanschauung* musulmanes, permet de rattacher le décor à un environnement culturel, à des *habitus*, à des paradigmes symboliques. Par là même, c'est mettre en évidence ce que le décor peut avoir comme charge symbolique potentielle, comme disponibilité de sens, et donc comme intelligibilité pour des consciences musulmanes: autrement dit, c'est dégager, évaluer, ou au moins entrevoir, la valence symbolique du décor à l'intérieur de son acoustique culturelle, de sa *sphère herméneutique*.

LES SPHÈRES HERMÉNEUTIQUES

On pourrait qualifier de *sphère herméneutique* la vision du monde cohérente et homogène partagée par un ensemble humain plus ou moins important, et qui détermine la vision en symboles: culture, traditions poétiques, société, corporation, classe sociale, courant de pensée, etc. Cette *Weltanschauung* fonde et nourrit les interprétations du monde, tout en constituant le paradigme permettant aux individus de se situer par rapport aux autres et

644 Voir plus haut p. 131-133.

645 Voir plus haut p. 163.

646 Voir plus loin p. 265-267.

à leur environnement. L'islam (ou plutôt: les «islams») constitue la sphère herméneutique de l'ensemble du monde musulman, mais ce monde est divisé ou subdivisé en plusieurs autres sphères correspondant à tel milieu culturel, tel courant mystique, telle élite dirigeante, telle secte, telle population, telle région ou telle ville.

Par conséquent, il y a des sphères herméneutiques plus ou moins vastes, profondes et durables; il y a aussi des sphères à l'intérieur des sphères, et des sphères qui peuvent se toucher, se recouper, se superposer ou s'entrelacer. Un milieu royal et aristocratique peut participer de plusieurs sphères: l'islam peut constituer la culture herméneutique générale, conditionnée par la présence de telle tendance religieuse ou mystique (sunnisme / chiisme, écoles de droit, courants théologiques, confrérie mystique), et des traditions variées (arabes, turques, persanes, mongoles, berbères, etc.), de même que des figures gravitant dans la cour (philosophes, soufis, savants), peuvent apporter d'autres perceptions du monde, et par là même d'autres perspectives d'interprétation, qui s'agrègent, se superposent, voire se substituent ici ou là à la sphère herméneutique dominante.

À l'intérieur d'une sphère herméneutique donnée, les formes artistiques ou naturelles seront ainsi perçues selon des perspectives, à des degrés et selon des modalités différents. Schématiquement et de manière théorique, on pourrait appeler *perspective herméneutique* le cadre idéologique général de l'interprétation (mystique, théologique, hermétique, cosmologique, royal, magique, sunnite, chiite, etc.); *degré* ou *niveau herméneutique* le plan de réalité et de perception (matériel, historique, politique, psychologique, spirituel, cosmologique, métaphysique) sur lequel se déploie cette interprétation; et *variables herméneutiques* les déclinaisons et variations culturelles, religieuses et intellectuelles, propres aux individus, aux groupes, aux lieux et aux temps, et qui colorent de nuances la perspective et les degrés herméneutiques de l'interprétation. Une perspective herméneutique royale peut ainsi interpréter les ornements sur un plan politico-historique (fonction historique et destin du souverain) ou cosmologique (la royauté comme symbole, idéal et figure cosmique), et selon les modalités propres à la personnalité du roi et au contexte de son règne. Une perspective mystique peut interpréter un signe à différents niveaux (initiaticque, anthropologique, cosmologique, métaphysique, etc.) et selon différents modes, en fonction des doctrines, des intentions, des situations, ou encore de la conscience et de la biographie de l'herméneute.

La lumière pourra ainsi être vue de manière générale comme une expression ou un reflet de la lumière divine, conformément au Coran (24:35), mais chaque milieu socio-culturel peut percevoir la lumière sous une modalité symbolique et selon une expérience herméneutique particulière. Le soleil peut être symbole de la lumière divine, comme dans le soufisme, mais il peut être aussi une image du Prophète Muhammad, messenger solaire de la lumière coranique, ou une allégorie du roi, soleil du royaume⁶⁴⁷. Par sa flamme, le chandelier peut être l'image «vive» de la lumière divine ou du feu d'amour autour desquels tournent les âmes-papillons, et la chandelle constitue également une allégorie de l'amoureux qui se consume⁶⁴⁸. Dans un autre registre, le chandelier peut renvoyer à une symbolique royale⁶⁴⁹. Le lion⁶⁵⁰ (XXXVf, LXVIIh) peut être une image allégorique du souverain, de sa force lumineuse (solaire) et victorieuse, et il est associé au calife et Imam Ali⁶⁵¹. Il est un signe zodiacal, et symbolise de fait un ensemble d'attributs et de qualités astrologiques⁶⁵². Il peut aussi être vu sous un angle mystique, comme le suggère une vision de Ruzbehân Baqlî Shirâzî (1128-1209): le mystique persan raconte avoir vu «un lion jaune immense et remarquable de majesté» dévorer «tous les prophètes, les envoyés et les saints», et cette image signifie, selon Ruzbehân, «la fureur de l'unification» divine, qui absorbe tout⁶⁵³.

Un même motif peut donc se trouver intégré à plusieurs sphères herméneutiques plus ou moins étendues et plus ou moins mouvantes. Le jardin, par exemple, est pour tout musulman l'image du paradis, puisque le Coran associe étroitement jardin et paradis⁶⁵⁴. Cette sphère herméneutique est, si l'on peut dire, de taille maximale et de durée permanente, dans la mesure où l'idée de jardin paradisiaque appartient à un bagage religieux commun, et où l'association du jardin et d'une réalité édénique était déjà avant l'islam, et notamment dans l'Iran antique, fortement présente. D'autres sphères herméneutiques collectives, moins étendues et plus ou moins variables ou

647 Voir plus haut p. 144.

648 Voir plus haut p. 173.

649 Voir plus haut p. 219.

650 H. Kindermann, «Al-Asad», in *Encyclopédie de l'Islam*, tome I, p. 702-704.

651 On verra, sur la représentation d'Ali sous la forme d'un lion, les articles de Thierry Zarcone, Raya Shani, Pedram Khosronejad et Fahmida Suleman, dans Pedram Khosronejad (ed.), *The Art and Material Culture of Iranian Shi'ism. Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, London, I. B. Tauris, 2012.

652 Anna Caiozzo, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, voir les références dans l'index.

653 *Le dévoilement des secrets. Journal spirituel*, II, § 45, traduit de l'arabe par Paul Ballanfat, Paris, Seuil, 1996, p. 175.

654 Cf. L. Gardet, «Djanna», in *Encyclopédie de l'Islam*, tome II, p. 459-464.

temporaires, peuvent se superposer à cette sphère: interprétations culturelles (propres à tel corpus local de traditions, de littératures orales ou écrites, de contes, de mythes, de pratiques, de vécus), théologico-spirituelles (le jardin comme image de la grâce divine ou du pouvoir d'un saint), politiques (le jardin comme image de l'action bénéfique du souverain), mystique (le jardin conçu comme le reflet d'une union à Dieu qui transcende les jouissances des paradis-jardins), messianique (le jardin comme promesse d'une restauration du monde), eschatologique (le jardin comme image de la «résurrection» des morts: Coran 7:57). À l'intérieur de ces diverses sphères ou registres herméneutiques se placent les interprétations que chaque individu peut posséder du jardin. Ces interprétations individuelles se situent à la croisée de l'influence de telle ou telle sphère herméneutique, et des capacités herméneutiques propres à la biographie et à l'idiosyncrasie des individus.

De tout cela, il résulte que plus riche sera le contexte herméneutique, plus grande et plus riche aussi sera la possibilité de voir les éléments du décor comme les supports d'une vision du monde. La démarche herméneutique, en effet, ne voit que ce que son ouverture intellectuelle, ses prédispositions, sa culture peuvent saisir. Dans un contexte mystique soucieux du sens du cosmos, le décor pourra apparaître comme autant de miroirs symboliques des qualités et de la présence divines, alors que dans un contexte culturel et religieux peu intéressé par les formes artistiques, le décor sera vu surtout comme un agrément superficiel et superfétatoire, voire comme une beauté ambiguë. Il n'existe pas de sens exclusif, et la force du décor islamique est de constituer le miroir thématiquement directif d'une herméneutique large. Le décor végétal d'un palais, par exemple, peut évoquer des promesses paradisiaques pour un souverain soucieux de sa finalité eschatologique, ou faire allusion à la grâce divine par laquelle le souverain détient son pouvoir et agit bénéfiquement et justement sur le monde, ou évoquer la vitalité (politique, culturelle, sexuelle, etc.) du roi et la prospérité de son règne, ou encore dresser l'écrin brillant des plaisirs et des réjouissances.

La coexistence de sphères herméneutiques diversifiées, correspondant à des groupes sociaux et intellectuels plus ou moins cloisonnés, a pour conséquence la fragmentation et l'autonomisation des herméneutiques. Un palais, pour reprendre cet exemple, peut être le lieu d'interprétations plus ou moins variables, hétérogènes et indépendantes les unes des autres. Le commanditaire royal – ou son entourage – pouvait interpréter le palais sous l'angle de son

pouvoir, de son règne, de sa fortune, de son idéal de mécénat, ou d'une certaine volonté d'emprise sur l'espace, le temps, une ville, une population. L'architecte et les auteurs du décor pouvaient détenir une interprétation spécifique des formes et motifs employés, relativement à leur tradition de métier, sans que cette interprétation entretienne forcément un rapport avec le contenu royal de l'édifice et les intentions du commanditaire. La cour royale et les visiteurs du palais pouvaient chacun avoir une vision spécifique de l'architecture et du décor, sans forcément comprendre, participer ou adhérer à l'idéologie royale plus ou moins exprimée dans l'ordre et le choix des motifs, et sans forcément connaître, s'il y en avait, les interprétations appartenant aux constructeurs. Enfin, le palais pouvait être également vu comme une simple manifestation de beauté et de puissance, dépourvue de programme symbolique détaillé ou cohérent, et comme seule production circonstancielle de la richesse et de l'autorité royales.

La notion de sphère herméneutique concerne également le contexte même de l'ornementation. Une caractéristique du décor islamique est que l'on peut trouver partout le même type d'ornement: les mêmes étoiles ou les mêmes arabesques peuvent se voir aussi bien dans une mosquée qu'un caravansérail, un mausolée ou une fontaine. Pourtant, dans la plupart des cas, l'emplacement du décor oriente le regard que l'on peut porter sur le revêtement ornemental. Selon le contexte, la fonction, l'espace ou même l'histoire de l'édifice ou de l'objet, un même thème décoratif prendra un sens plus ou moins spécifique et conditionné. Dans un mausolée, par exemple, le décor végétal peut renvoyer aux paradis posthumes, décrits comme des jardins par le Coran (47:15 et 55:46-76) et les hadiths, et il peut aussi évoquer la grâce terrestre vivante, présente et efficiente, d'un saint, puisque, selon des conceptions musulmanes, le tombeau d'un saint irradie de sa spiritualité. Dans un palais, en revanche, un décor de fleurs et d'arabesques offre une vision de beauté, d'abondance, de vitalité, qui fournit un miroir festif aux fêtes et cérémonies de cour, et qui peut aussi constituer comme le miroir politique de l'abondance d'un royaume, dans la mesure où le bon souverain, par la justice, ordonne et fait fructifier son royaume à l'image d'un jardin bien entretenu et bien fourni⁶⁵⁵.

Les motifs du décor constituent donc des signes malléables,

655 Sur le jardin comme image de la bonne gouvernance, voir notamment D. Fairchild Ruggles, *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2000.

herméneutiquement mouvants, que le contexte, temporel ou spatial, va éclairer d'une certaine perspective et d'un certain registre. Un thème végétal dans un mihrab (XIIIg-h, XVIIIb) pourra exprimer plutôt l'idée du paradis promis aux croyants faisant leur prière⁶⁵⁶, alors qu'un thème analogue sur un coffret à bijoux ou à parfums (LXX) évoquera en revanche les plaisirs et la féminité, comme l'attestent d'ailleurs, dans l'Espagne musulmane, des poèmes inscrits sur des objets en ivoire ou évoquant ces derniers⁶⁵⁷. Dans la madrasa Ben Youssef à Marrakech (XVI^e siècle), les étoiles en zelliges qui tapissent les murs inférieurs de la cour (XLIIb) ont une fonction et une sémantique sans doute différentes des étoiles en bois qui couvrent la coupole d'entrée (XLIc), lesquelles évoquent certainement, en cet endroit, la voûte céleste. Des décors ne prennent aussi leur sens plénier, ou ne suscitent des interrelations symboliques, que dans un contexte herméneutique précis. Une grande partie des chandeliers ottomans du XVI^e-XVII^e siècle adopte en leur sommet la forme d'une tulipe⁶⁵⁸. Or, la tulipe, dans le monde ottoman, a pu être interprétée comme une allusion à la divinité, le mot pour tulipe (*lâleh*, d'origine persane) étant l'anagramme de Allâh⁶⁵⁹. Dès lors, le sommet du chandelier en forme de tulipe peut évoquer, dans les milieux notamment soufis conscients de l'anagramme, la présence divine, laquelle renvoie à la flamme, image de la lumière de Dieu.

Cette mobilité herméneutique des motifs n'est pas propre aux arts d'Islam, elle fut aussi caractéristique de certains aspects de l'art notamment byzantin. «La plupart des images tirées de l'histoire naturelle qui apparaissent dans le premier art byzantin n'étaient pas comme les signaux du trafic routier modernes, avec des messages nécessairement fixés et invariables, mais [...] ressemblaient plus à des métaphores. Les significations d'une image donnée, un aigle par exemple, ou un poisson, pouvaient être nuancées ou même complètement modifiées en fonction du contexte fourni par une œuvre d'art donnée, tout comme les mots dans le langage peuvent changer de signification dans différentes situations⁶⁶⁰.» Se demandant quelle était la signification des

656 Cf. Raya Shani, «Paradise Glimpsed by the Muslim Believer at Prayer», in Robert Hillenbrand (ed.), *Image and Meaning in Islamic Art*, p. 109-128.

657 Francesco Prado-Vilar, «Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from al-Andalus», in *Muqarnas*, XIV, 1997, p. 20-21.

658 Cf. *The Anatolian Civilisations. Istanbul May 22 – October 30, 1983*, vol. 3, Istanbul, Turkish Ministry of Culture and Tourism, 1983, p. 256-257.

659 Cf. Nurhan Atasoy / Julian Raby, *Iznik*, London, Alexandra Press, 1989, p. 223.

660 Henry Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, University Park / Lon-

couleurs dans l'art byzantin, Liz James remarque aussi que les mots désignant les couleurs étaient imprécis, et conclut que «le symbolisme dépendait plutôt du contexte⁶⁶¹.» Les couleurs individuelles ne signifiaient pas quelque chose de précis: le bleu n'était pas l'équivalent de la divinité, même s'il s'agissait de la couleur de la Vierge, couleur qui, dans cet exemple, renvoyait au divin, mais qui, dans un autre contexte, signifiait autre chose.

Pour autant, la relation que l'herméneutique musulmane peut avoir avec le décor n'est nullement arbitraire ou fantaisiste. Il est évident que l'on peut interpréter n'importe quoi dans n'importe quel sens. Il suffit de prendre l'exemple de certains décors occidentaux contemporains, dans l'architecture civile ou sur les vêtements. Des plages ou des lignes de couleurs disposées sans autre ordre que l'inspiration subjective de l'artiste ou du «*designer*», peuvent être interprétées n'importe comment par n'importe qui. Abstraction faite de l'intention de l'auteur, que ce dernier peut partager ou non, leur apparence, le plus souvent, ne peut guère exprimer une doctrine énonçable et accessible. Par ailleurs, dans le contexte de la société occidentale moderne, dans laquelle coexistent et se mélangent les courants de pensée les plus variés, elles éveillent des sentiments et des compréhensions essentiellement subjectifs, aussi divers et particuliers que les consciences et les contextes.

La situation des arts islamiques est différente. D'une part, parce que les sociétés musulmanes qui ont produit et perpétué les décors présentaient, sans être aucunement uniformes, une certaine homogénéité religieuse et culturelle, veinée et animée d'une multitude de courants intellectuels et spirituels (jurisprudence, théologie, soufisme, philosophie) plus ou moins différenciés, mais néanmoins délimités et identifiables. D'autre part, parce que le décor islamique, au long des siècles, offre une régularité significative de thèmes, de principes et d'opérations esthétiques. Même s'il ne délivre pas de signification ou de message explicites, ce décor offre néanmoins un ethos, une rigueur ou une constance radicalement opposés au subjectivisme de certains décors modernes ou d'œuvres occidentales contemporaines étiquetées comme «abstraites». Dans ce contexte, les interprétations du décor possédaient une intelligibilité et un enracinement, dans la mesure même où elles naissaient de l'interaction entre les cohérences multiples de l'ornementation et la palette des *habitus* culturels et religieux.

don, The Pennsylvania State University Press, 1987, p. 8.

661 *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 139.

L'ACUITÉ HERMÉNEUTIQUE

Le décor islamique ne répond sans doute qu'exceptionnellement à une cohérence symbolique rigoureuse, au nom de laquelle l'ensemble, mais aussi chaque détail, et le rapport de chaque détail au tout et aux autres éléments, offriraient autant de significations homogènes et unifiantes. La plupart des décors, en fait, présentent un assemblage polyphonique ou une combinatoire de motifs et de matériaux, aux statuts divers. Le propre du décor est d'échapper à tout réductionnisme, dans la mesure où il vit de variations illimitées à l'intérieur d'un champ esthétique plus ou moins délimité: vouloir chercher un sens à toutes les variables serait vain, et dans la plupart des cas, c'est l'imprégnation générale du décor qui fait surtout sens et impression.

Un mandala tibétain peut se décrypter pratiquement dans ses moindres figures, détails et couleurs, non seulement en raison des représentations figuratives, mais parce qu'il traduit un univers symbolique et métaphysique explicité dans des traités et des manuels⁶⁶². Un motif en terres d'islam présentant une configuration graphique analogue n'offre au regard herméneutique que sa structure fondamentale (un centre enveloppé d'une circonférence), mais ni les formes plutôt végétales ou plutôt géométriques, ni la disposition de celles-ci, ni les couleurs employées ne peuvent faire l'objet d'interprétations précises ou assurées. Dans des tapis de chasse iraniens (LXVIIIh), les différents motifs (combats d'animaux, chasse, motifs floraux, personnages se faisant face autour d'un arbre) peuvent s'interpréter individuellement comme des motifs royaux, la structure (centre et bordure) comme un schéma de l'univers ou du royaume, mais on se risquerait difficilement à aller beaucoup plus loin dans l'herméneutique en voulant analyser les couleurs, la mise en place des éléments, le rapport entre chaque figure, le sens de la répétition des motifs⁶⁶³. Le tapis est plutôt la juxtaposition thématiquement convergente de motifs royaux et paradisiaques, mais dont les interrelations, la mise en scène, les proportions géométriques et les détails iconographiques ne possèdent pas tous, au même degré, la même cohérence signifiante ou la même portée symbolique.

Dans le mausolée du Taj Mahal, le décor est essentiellement composé de motifs floraux, dont la diversité évoque la richesse des jardins du paradis, et de

662 Voir par exemple D. et J. Jackson, *La peinture tibétaine*, traduit de l'anglais par Gloria Raad, Paris, Peuples du Monde, 1990 et *Traité du maṇḍala. Tantra de Kālachakra*, traduit du sanscrit par Sofia Stril-Rever, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

663 Voir Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 252.

versets coraniques, qui parlent du devenir posthume et du paradis⁶⁶⁴. Le décor instaure donc un climat paradisiaque général, renforcé par l'emploi, pour la construction, du marbre blanc, qui évoque la pureté et la lumière d'un monde céleste. Maintenant, faut-il, au sein de ce décor, interpréter individuellement chaque plante représentée ou chaque détail géométrique (XLVIIIe), faut-il attribuer un sens précis à chaque pierre semi-précieuse utilisée pour composer en *pietra dura* certains motifs floraux (XLVIII f), ou faut-il considérer seulement le climat d'ensemble généré par le décor, et qui donne un sens paradisiaque diffus au monument?

La géométrisation du décor invite volontiers à des spéculations sur le symbolisme des nombres – les sept arcatures au-dessus du mihrab de la mosquée de Cordoue (Vb), par exemple, se rapportent-elles aux sept cieux dont parle le Coran (23:17) ou aux sept circumambulations rituelles autour de la Kaaba? –, mais l'absence de documents historiques contextuels interdit toute interprétation assurée, ou favorise les spéculations les plus hasardeuses. Alexandre Papadopoulo (*L'Islam et l'art musulman*, 1976, p. 62-63) avait voulu voir dans des ornements en mosaïque (IIc/d) du Dôme du Rocher à Jérusalem (II) une prédilection pour les nombres 3, 4, 8, 12, et par là même des intentions chrétiennes sous-jacentes. Toutefois, comme le remarque Lucien Golvin, on peut dénombrer dans un motif de vase coiffé d'un bouquet «3 pastilles de nacre, puis 2, 2, 8, 8, 2, 8, 7, 1, 13, 3, 8, 10», autrement dit une série de nombres irréductible à toute interprétation précise et pertinente⁶⁶⁵.

On a aussi pu se demander dans quelle mesure l'art des Fatimides, cette dynastie royale rattachée au chiisme ismaélien et qui régna en Égypte entre 969 et 1171, était justement «chiite», autrement dit exprimait des doctrines propres à ce courant spirituel et intellectuel. La réponse est malaisée, comme le remarque Jonathan Bloom, car il est difficile ou même impossible de dégager des décors un sens spécifiquement chiite, et les ornements peuvent s'interpréter dans des sens tout à fait différents: des étoiles à sept pointes sur le cénotaphe d'al-Husayn au Caire (XII^e siècle) peuvent peut-être faire référence aux sept Imams reconnus par les Ismaéliens, mais des étoiles à six ou huit pointes dans d'autres décors n'ont pas cette signification et semblent surtout

664 Voir *ibid.*, p. 319-328.

665 «L'Islam et l'art musulman d'après un livre récent», in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 25, 1978, p. 153.

là pour le plaisir des yeux⁶⁶⁶.

Au sein de certains décors, on devine une intention symbolique ponctuelle, mais qui paraît isolée par rapport au reste du dispositif ornemental. Dans un mausolée timouride du Shâh-i Zinda à Samarkand (XXXIIg), le centre de la coupole porte un motif composé d'un cercle entouré de six autres cercles; le cercle central contient la même structure d'un petit cercle entouré de six cercles⁶⁶⁷. Au centre de la coupole, ce motif peut renvoyer au motif largement attesté du soleil entouré des six autres planètes (LXVIe), interprétation astrologique qui conviendrait bien à l'emplacement du décor. Mais comment alors interpréter la présence de ce motif dans chacun des huit (une allusion aux huit paradis, aux huit sphères célestes?) panneaux qui ornent le galbe de la coupole?

Les coupoles ou les voûtes de *muqarnas* évoquent certainement la voûte céleste, comme l'attestent des étoiles peintes ou en céramique dans plusieurs exemples (LIIe, LIIIc)⁶⁶⁸, et comme l'indiquent plusieurs sources historiques. Un auteur byzantin du XII^e-XIII^e siècle, évoquant une voûte de *muqarnas*, parle du plafond comme d'un ciel et des *muqarnas* rehaussés d'or comme produisant l'effet «d'un arc-en-ciel»⁶⁶⁹. Au XIV^e siècle, le poète persan Hâfez parle «de ce Plafond aux sombres stalactites [*saqf-e muqarnas*]» pour évoquer le ciel des planètes et des astres⁶⁷⁰. Toutefois, si dans une coupole, ou dans le creux d'un portail, ces alvéoles géométriques peuvent constituer comme une évocation d'un monde céleste et stellaire, dans les trompes d'angle des salles à coupole (VIIb, LXb), dans certains arcs (XLIIb) et angles (LIXh), ils semblent surtout avoir une fonction visuelle, voire un rôle indiciel relatif à une esthétique dynastique ou locale, mais sans posséder la signification possible ou la fonction évocatrice qu'ils détiennent lorsqu'ils tapissent le creux des coupoles.

666 Cf. Jonathan M. Bloom, *Arts of the City Victorious: Islamic Art and Architecture in Fatimid North Africa and Egypt*, p. 7. Des auteurs ont aussi tenté de déceler un symbolisme numérogique dans les mausolées iraniens dédiés aux descendants des Imams chiites – les Imâmzâdehs (LVIII d) –, mais aucun lien pertinent n'a pu être établi entre les formes architecturales (le nombre de côtés de l'édifice ou le nombre de pans des dômes pyramidaux, par exemple) et les croyances chiites (Parvîz Varjâvand, «Emâmzâda», in *Encyclopaedia Iranica*, vol. VIII, p. 400).

667 Voir Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 95.

668 Voir *ibid.*, p. 104-105.

669 Nikolaos Mesarites (1201), cité par Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, p. 229.

670 Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, traduit du persan par Charles-Henri de Fouchécour, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 926 (*ghazal* 366, *beyt* 10).

De ces divers exemples, on peut notamment déduire que la signification potentielle ou affirmée du décor se situe sur un certain plan ou dans une seule perspective, à l'exclusion plus ou moins des autres: ici, c'est surtout la structure du décor qui fait sens (une composition en cercle ou en rosace, la cyclicité ou la hiérarchisation des motifs), non les motifs, l'écriture ou les couleurs qui composent l'ensemble; là, c'est au contraire le motif qui fait sens (tel animal héraldique), non son emplacement ou son esthétique; là, c'est la tonalité générale – géométrique ou florale – du décor qui suggère une modalité symbolique, non le détail de ses motifs; là, c'est le matériau, doté d'un prestige ou d'une valeur particuliers, qui constitue l'étoffe signifiante ou le prétexte herméneutique du décor; là encore, c'est la technique employée ou l'esthétique qui orientent le sens des motifs, que ce soit l'idée de brillance donnée par l'émaillage ou des matières lumineuses, le jeu de vides et de pleins des ajours, ou la valeur culturelle et sociale attribuée à certains dessins et procédés de fabrication.

C'est ainsi la sphère herméneutique qui triera ce qu'il faut voir dans tel décor, qui détachera dans une composition polyphonique tel effet ou tel motif, qui retiendra de la richesse décorative d'un mur ou d'un objet un aspect particulier – une formule calligraphiée, le jeu de symétrie, une fleur, la luminosité, la répétition. Selon le milieu culturel et social, les individus seront ainsi amenés à être attentifs plutôt aux motifs stellaires, ou au caractère végétal de l'ornementation, ou à tout autre élément thématique, esthétique et matériel du décor. La sphère herméneutique n'est donc pas seulement la capacité d'interpréter les formes ornementales dans un sens religieux, mystique, politique ou autre: elle est aussi la capacité de s'intéresser à ces formes comme supports symboliques, et de les investir d'une charge herméneutique plus ou moins «objective» (relativement à telle ambiance culturelle) ou «subjective» (relativement à telle appréciation individuelle).

Le rôle de l'herméneutique est donc aussi de voir sur quel plan, selon quel angle, en quels termes, à quelles conditions, le décor peut signifier. Ce que j'ai appelé «l'acuité herméneutique» est la capacité d'extraire, dans la complexité d'un décor, les éléments pouvant faire sens à l'intérieur d'une sphère intellectuelle et spirituelle donnée. En restant à un point de vue très général, on pourrait énumérer un certain nombre de *déclencheurs herméneutiques* du décor, autrement dit des éléments formels définis qui, diversement, éveillent une interprétation, un mode de lecture, une identification symbolique.

Provoquant comme une réaction «(al)chimique», ils motivent, encadrent, orientent, précisent l'herméneutique, partielle ou globale, d'un décor. Les uns et les autres peuvent se combiner, en sorte que leur différenciation ci-dessous sert surtout à mettre en valeur des saisies, des processus ou des opportunités herméneutiques. Ces déclencheurs herméneutiques ne sont pas réservés aux spectateurs du décor, ils constituent également les ressources ou les ressorts, conscients ou non, d'une inspiration chez les artisans et / ou les commanditaires. En vivant dans un réseau vivant de signes et de «stimuli» religieux et culturels, les créateurs des décors sont également, consciemment ou non, ouverts à des intuitions herméneutiques, les conduisant à produire des arrangements ornementaux faisant sens dans leur sphère culturelle.

- Thèmes: l'identification de tel motif géométrique, végétal, épigraphique ou figuratif, est le déclencheur herméneutique premier, qu'enrichiront encore, diversement, l'arrangement, l'esthétique, la technique ou le matériau mêmes de ces motifs.
- Forme: des formes plus ou moins typées d'objets (coupes, chandeliers, etc.) ou d'architectures (coupole, voûte, portail, mihrab, minbar, etc.) mettent en situation le décor, voire le «scénographient». En fonction de la valeur culturelle des formes, qu'il s'agisse d'une coupole ou d'une aiguière, le décor fera l'objet d'une interprétation différenciée, relative à son déploiement sur une forme plastique donnée.
- Position ou situation: un motif géométrique, végétal, épigraphique ou figuratif prend sens à tel endroit dans un édifice ou sur un objet, en sorte que c'est le lieu, le site ou l'emplacement, qui contribue à produire une conscience herméneutique.
- Fonction: la fonction d'un objet ou d'un élément architectural influe sur le décor et son interprétation. On pourra considérer différemment un décor végétal selon qu'il se trouve sur une lampe qui chasse la nuit, sur une coupe contenant de la boisson ou de la nourriture, sur la poignée d'une épée destinée à la guerre, sur un lutrin portant le Coran ou sur un plumier contenant les instruments du calligraphe.

- **Style:** les manières de styliser des motifs ou le choix des styles calligraphiques peuvent influencer la perception herméneutique, dans la mesure même où ces stylisations impriment aux motifs une lecture du monde et des signes, expriment une habitude culturelle de voir, diffusent un *habitus* artistique et social, soutiennent une idée politique, renvoient à un héritage ou à un paradigme.
- **Couleurs:** liées à des éléments naturels, à des attitudes sociales, à des concepts (culturels, religieux, politiques, mystiques, etc.), les couleurs employées dans le décor peuvent inspirer l'herméneutique, soit de manière diffuse (une couleur de fond comme le turquoise ou le bleu oriente l'herméneutique vers une interprétation «céleste» ou de bon augure⁶⁷¹), soit de manière précise (une couleur donnée, liée à tel motif, renvoie à une notion déterminée, par exemple politique, astrologique ou religieuse).
- **Organisation et structure:** une disposition spécifique du décor ou un élément organisateur saillant (linéarité, composition en cercle, symétrie, hiérarchie, juxtaposition, grille, inscription, etc.) structure, au sens littéral du terme, la perception herméneutique, soit que la structure (par exemple en mandala⁶⁷²) soit considérée en elle-même, soit qu'elle coordonne l'interprétation des motifs structurés.
- **Nombre:** les nombres présents dans le décor, que ce soit dans les formes géométriques (la croix et le carré renvoient au quatre), dans les motifs (une étoile à six, huit ou douze pointes) ou dans l'organisation du décor (tel nombre de panneaux ou de subdivisions, des motifs répétés x fois), peuvent correspondre à une symbolique des nombres plus ou moins générale ou spécifique.
- **Répétition:** l'acte esthétique de répéter un élément (géométrique,

671 Voir plus haut p. 114 et 163.

672 Voir plus haut p. 131-133 et 210-211.

végétal, épigraphique, figuratif) est un procédé quantitatif, mais qui peut ouvrir sur une perception qualitative: la multiplicité devient symbole d'abondance, de force, d'infinité, de rayonnement, etc.⁶⁷³

- Dynamique: les rythmes et la cinétique des décors et des motifs déterminent leur saisie et leur ressenti herméneutiques, dans la mesure où les rythmes spatiaux des ornements agissent comme une pulsation musicale, inspirent une interprétation modale⁶⁷⁴, renvoient à des rythmes sociaux, rituels ou spirituels (la répétition des noms divins peut évoquer le *dhikr*⁶⁷⁵), reflètent une manière de concevoir et vivre le temps⁶⁷⁶.
- Technique: qu'il s'agisse du processus de fabrication des céramiques, au symbolisme potentiellement alchimique⁶⁷⁷, ou du nouage et du tissage⁶⁷⁸, la technique employée peut être un indicateur herméneutique, indépendamment même de la forme, de la fonction et des motifs de l'objet décoré, et dans la mesure même où la technique véhicule un imaginaire symbolique ou métaphorique.
- Matière: les matériaux utilisés (argile, émail, métal, marbre, perle, ivoire, etc.) ont souvent une valeur signifiante en terre d'islam⁶⁷⁹, si bien que la matière même du décor est susceptible de nourrir l'herméneutique⁶⁸⁰.
- Association d'idées: la juxtaposition de deux ou plusieurs motifs, esthétiques, techniques ou matériaux, quelle que soit leur liaison ornementale, peut révéler des interactions symboliques, des proximités ou des convergences de sens⁶⁸¹.

673 Voir plus haut p. 103-105.

674 Voir plus haut p. 85.

675 Voir plus haut p. 104.

676 Voir plus haut p. 89-93.

677 Voir Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 345-346.

678 Voir plus haut p. 221-224.

679 Voir Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 341-346.

680 Voir plus haut p. 31, 176 et 216.

681 Voir plus haut p. 95-96, 174 (madrasa Sultan Hassan), 175-176 (coupe et ciseaux), 217 (lampe).

La signification du décor naît ainsi de la rencontre entre les potentialités symboliques des formes et le spectre d'un regard herméneutique. Prenons l'exemple des décors d'étoiles dans les coupoles (XXId, XXIXd, LVIIIb). Le premier degré du décor est une évocation de la voûte céleste: les étoiles peintes ou en céramique renvoient aux étoiles qui brillent dans le ciel nocturne. Si la composition de ce décor recourt à des types d'étoiles géométriques dotées d'un certain sens pour les artisans ou les commanditaires⁶⁸², ou si la structure du décor en appelle à une numérogie aux connotations cosmologiques évidentes (sept rangs d'étoiles évoquent les sept sphères célestes, un cercle de douze étoiles évoque les douze signes zodiacaux), le décor devient plus qu'*évocatoire*: il exprime comme une esquisse de cosmologie, sans doute limitée et fragmentaire, mais néanmoins parlante pour une conscience nourrie de notions astrologiques et cosmologiques⁶⁸³. D'autre part, les profondeurs des visions du monde permettent de lire le décor en fonction de différents degrés herméneutiques. Un décor d'étoiles dans une coupole peut ainsi être interprété comme une référence aux astres mentionnés par le Coran, notamment considérés comme une présence protectrice et de bon augure⁶⁸⁴, comme une figure de l'univers dominé par la lumière solaire d'un souverain cosmocrator⁶⁸⁵, comme l'expression d'une cosmologie initiatique (la hiérarchie des planètes symbolisant une hiérarchie d'états spirituels⁶⁸⁶), comme l'image d'un jardin céleste (en vertu de l'association d'idées, fréquente en poésie, entre les étoiles et les fleurs⁶⁸⁷), ou comme le support d'une vision spirituelle et métaphysique, puisque les étoiles, le soleil et la lune sont volontiers utilisés comme symboles chez des philosophes ou des mystiques, d'ailleurs ponctuellement inspirés par des idées pythagoriciennes⁶⁸⁸.

682 Des maîtres artisans iraniens contemporains appellent ainsi des compositions avec des étoiles à douze et six pointes «douze et six cieux», et les compositions avec des étoiles à douze et huit pointes «douze et huit cieux» (cf. Gülrü Necipoğlu, *The Topkapı Scroll*, p. 118).

683 Cf. A. Heinen, «Sama'», in *Encyclopédie de l'Islam*, tome VIII, p. 1049-1052.

684 Cf. Coran 13:2; 15:16; 16:16; 25:61; 37:6-7; 41:12; 67:5; 71:15-16. Les «étoiles assurent la protection des cieux contre la pénétration des forces inférieures et sont les gardiens de la lumière céleste contre les être ténébreux» (Denis Gril, «Étoile», in Mohammad Ali Amir-Moezzi (éd.), *Dictionnaire du Coran*, p. 281).

685 Voir plus haut p. 144 et 219-220.

686 Par exemple dans le roman *Haft Peykar* de Nezâmi (XII^e siècle), remarquablement traduit et annoté par Michael Barry (*Le pavillon des sept princesses*, Paris, Gallimard, 2000).

687 Cf. Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 99.

688 Rûmî écrit par exemple: «Et des âmes pures semblables aux étoiles parvient continuellement un secours aux étoiles du ciel. / L'aspect extérieur de ces étoiles nous gouverne, mais notre essence intérieure est devenue la maîtresse des cieux.» (*Mathnawî*, IV, 519-520, traduit du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, p. 866). Voir également Geneviève Gobillot, «Quelques stéréotypes cosmologiques d'origine pythagoricienne chez les penseurs musulmans au Moyen Âge (I) et (II)», in *Revue de l'histoire des religions*, CCXIX, 1 et 2, 2002, p. 55-87 et p. 161-192.

L'herméneutique peut également déborder du sens clairement voulu ou orienté d'un décor, d'une forme ou d'une esthétique, voire même les «universaliser». Sur les pièces de monnaie fatimides, les inscriptions sont disposées en cercles concentriques (LXVIIg), et cette disposition graphique pouvait avoir un sens symbolique précis pour la doctrine ismaélienne des Fatimides⁶⁸⁹. Mais par-delà l'interprétation spécifique que les souverains et fidèles ismaéliens pouvaient prêter à cette mise en scène de l'écriture, la structure en cercles concentriques a une forte valence symbolique, car la cosmologie musulmane représente l'univers comme une hiérarchie concentrique de mondes, du point de l'Unité divine au cercle de la terre⁶⁹⁰. L'herméneutique peut également voir partout des traces de sa vision du monde, même dans des formes dépourvues d'intentionnalité symbolique ou décorative. Le privilège de l'herméneutique est d'avoir l'initiative du sens: *a priori* toute forme peut susciter des interprétations, la saisie d'une signification, la construction d'un sens. Il est ainsi des coupoles en briques, dont le décor n'est que le produit de la technique employée pour leur construction, à savoir la pose de briques en cercles concentriques (XIII). Parler, dans ce cas, de «décor» peut même être un abus de langage, car il n'est pas certain que les constructeurs et maçons aient eu une telle intention esthétique et ornementale. Pourtant, ces cercles concentriques de briques, entourant parfois un oculus laissant passer la lumière du jour, ne sont pas sans évoquer une cosmologie, pour laquelle l'univers entier est une hiérarchie concentrique de mondes, et le domaine céleste – dont la coupole est l'image en réduction – une superposition et un emboîtement de sphères planétaires⁶⁹¹.

Il est également des cas où l'herméneutique du décor peut reconnaître comme une unité signifiante d'un objet ou d'un ensemble architectural, sans qu'il soit toujours possible de savoir si elle résulte d'une intention consciente ou d'un climat créatif, culturel et herméneutique particulier, lequel peut susciter des décors signifiants de manière plus ou moins non-consciente. Si l'on tient compte de quatre éléments: 1° le matériau, 2° la forme de l'objet ou de l'architecture, 3° la fonction de l'objet ou de l'architecture 4° le décor, on peut distinguer différents degrés de convergence ou d'homogénéité symboliques:

689 Cf. Irene Bierman, *Writing Signs. The Fatimid Public Text*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 62-70.

690 Cf. Patrick Ringgenberg, *L'univers symbolique des arts islamiques*, p. 59-79.

691 Voir par exemple Paul Kraus, *Jābir ibn Ḥayyān. Contribution à l'histoire des idées scientifiques dans l'islam*, Paris, Les Belles lettres, 1986, p. 139-147.

- Il y a convergence plénière ou cohérence herméneutique, lorsque les quatre sont en harmonie: par exemple des lampes de mosquée en verre portant le verset coranique (24:35) de la lumière (LXIXc). Dans ce cas, la transparence du matériau – le verre –, la forme circulaire et plus ou moins hémisphérique de l'objet – évoquant la circularité du soleil ou des astres –, la fonction de l'objet – éclairer un intérieur de mosquée –, le décor épigraphique – le verset de la lumière – créent un objet à la symbolique cohérente⁶⁹²: la lampe, brillant comme un astre au-dessus des fidèles, est le reflet de la lumière divine, faisant rayonner la clarté de la parole coranique, à l'intérieur d'un espace spécialement dédié à la prière et à la méditation du Coran.
- Il y a convergence moyenne, lorsque des étoiles (XXId, LVIIIb) ou un zodiaque (IVf) peints dans des coupes, ou des motifs astrologiques peints ou gravés dans une coupe (LXVIe), évoquent le monde céleste. Le décor, de caractère stellaire et astrologique, correspond à la coupole ou à la coupe, images en réduction du ciel, mais le matériau (briques, céramique ou métal), n'a que peu de rapport avec cette signification cosmologique. La fonction des coupes n'a également qu'un rapport lointain avec cette signification céleste, à moins de considérer le contenu des coupes (nourriture ou boisson) comme la métaphore d'un don céleste.
- Il n'y a pas de convergence ou de correspondance, lorsque le décor n'a pas de rapport avec le matériau, la forme ou la fonction de l'objet ou de l'architecture: c'est le cas de nombreux décors, dans lesquels des motifs peuvent migrer d'une technique et d'une pratique à l'autre, des thèmes d'origines diverses s'agrègent à telle modalité décorative, et où aucune règle canonique ne régit strictement les signes de l'ornementation et l'ornementique des signes.

On pourrait encore différencier des degrés de convergence dans les

692 Dans le «verset de la lumière» (Coran 24:35), la lumière divine est comparée à une lampe, placée dans une niche, et dont le verre est pareil à une étoile brillante et étincelante.

éléments du décor (couleurs, thèmes, structure, inscription, etc.), définir des modes de convergence selon les contextes – religieux, royal, privé, mystique, etc. – de l’ornementation. Toutefois, ce serait chercher une systématisation à laquelle le décor échappe, et une telle approche ne serait pertinente que pour des séries délimitées d’objets ou des types circonscrits de décors architecturaux. Car le décor est aussi comme un océan, délimité par un rivage, mais toujours en mouvement, toujours changeant. Il faudrait également plusieurs volumes pour étudier, du point de vue historique et philosophique, les registres herméneutiques de la pensée et de la culture en terres d’islam, afin de différencier les différents régimes des signes, les corrélés avec des contextes historiques, culturels et religieux, et examiner les relations possibles entre ces données et les arts⁶⁹³. Car en effet, l’herméneutique, comme l’ornement, a une histoire: l’interprétation des arts est solidaire d’un moment culturel et historique, car elle dépend de la capacité herméneutique des individus et des groupes, nécessairement variable au cours des temps.

HISTOIRE ET ÉVEILS HERMÉNEUTIQUES

On peut douter que les premières générations de musulmans aient pu avoir un regard herméneutique développé sur l’art. Les conquérants musulmans ont d’abord dû organiser un nouveau monde, et rien ou presque, dans le Coran, les hadiths ou les traditions poétiques d’alors, ne fournissait d’éléments d’appréciation, esthétiques ou symboliques, des formes d’arts qu’ils trouvaient dans les territoires devenus musulmans, et dont ils s’inspiraient pour créer les premières mosquées ou les premiers palais. Par ailleurs, les techniques et les motifs décoratifs employés dans les premières décennies de l’Islam étaient des héritages ou des prolongements des arts préislamiques, perses, byzantins ou antiques: ils n’avaient, de ce fait, pas de contenu «islamique», et seules des

693 Il faudrait par exemple distinguer entre les registres symbolique, métaphorique et allégorique des signes: comment qualifier les régimes de sens d’un lion, sachant qu’il peut exprimer un signe zodiacal, renvoyer à la lumière solaire (et, par là, à de multiples connexions), personnifier le calife et Imam Ali, allégoriser l’idéal royal? Ananda K. Coomaraswamy est au cœur de cette problématique, en écrivant que «les ailes sont des symboles quand elles “signifient” l’indépendance angélique du mouvement local, mais des “signes” quand elles désignent un aviateur.» (*La transformation de la nature en art*, traduit de l’anglais par Jean Poncet et Xavier Mignon, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1994, p. 132). À moins qu’une indication épigraphique, esthétique ou contextuelle n’oriente le sens, c’est la perspective herméneutique de tel individu ou de tel groupe qui déterminera le régime de signification, et qui donc fera d’un lion telle référence au roi, à Ali, au soleil, à toute idée ou valeur.