La communauté imaginaire

par **Finbarr Barry Flood**

Le XXe siècle a vu l'art islamique admis dans le cercle exclusif des styles historiques, mais le problème de sa classification exacte est loin d'être résolu, ce qu'illustrent les publications européennes et américaines des vingt dernières années. Qui toutes privilégient les œuvres les plus faciles d'accès, au détriment des objets conservés en Iran, en Égypte, en Inde ou dans les républiques d'Asie centrale ; et passent sous silence la production artistique ultérieure au XVIIIe siècle.

Coupe. Céramique à pâte argileuse, décor peint à l'engobe de couleurs sous glaçure incolore. Iran, Nishapour, Xe s. H. 11,5 ; D. 26,5 cm.

Depuis que l'art et l'architecture islamiques sont reconnus comme l'une des subdivisions de l'histoire de l'art, on ne sait toujours pas quelle place leur assigner dans les métarécits de cette discipline. Dans l'*Histoire de l'architecture* de Sir Banister Fletcher (ouvrage publié initialement en 1896), l'architecture « sarrasine » figure parmi les styles non historiques, rameau qui se détache (avec Byzance) du tronc d'un arbre généalogique résolument eurocentrique quelque part entre Rome et le roman.

Problèmes de classification

Si l'on peut dire que le siècle écoulé depuis lors a vu l'art islamique admis (en règle générale) dans le cercle exclusif des styles historiques, le problème de sa classification exacte n'en demeure pas moins d'actualité, attesté par le traitement qui lui est réservé dans les grandes études encyclopédiques. Ainsi, dans la onzième édition de *L'Art à travers les âges* de Helen Gardner (2001), le chapitre sur l'art islamique se place entre Byzance et l'Amérique précolombienne, tandis que le sujet n'est même pas abordé dans la sixième édition de la magistrale *Histoire de l'art* de H. W. Janson, également de 2001. Le lecteur curieux qui, cherchant au moins une trace de la culture islamique dans l'exposé de Janson, consulte l'index, ne trouvera que deux renvois sous la rubrique « Islam » : « art islamique » et « menace pour l'Europe constituée par l'— ». La juxtaposition éveille des résonances d'une actualité troublante, bien que l'Europe en question se révèle être celle des Carolingiens du IXe siècle. Néanmoins, l'opposition Europe /non-Europe qui sert de cadre à cette unique référence à l'Islam reflète le frisson d'altérité qui a été historiquement à la base de la réception et de l'assimilation de l'art islamique.

Ambivalence et flottements

Le problème de la place à assigner à l'art islamique découle, du moins en partie, des singularités de ce terme comme tel, rubrique inventée de toutes pièces pour chapeauter une vaste gamme de production artistique représentée sur tous les continents dans un horizon chronologique qui englobe près de mille quatre cents ans. Pour autant que l'on constate culturellement des recoupements entre les fonctions de l'esthétique et celles du phénomène religieux, la position de l'art islamique est particulièrement épineuse, l'épithète hésitant justement entre identité religieuse et identification culturelle. Il en résulte une ambivalence qui se reflète non seulement dans les longues apologies dont on entoure ce concept, mais aussi dans le flottement entre les classifications dynastiques et les taxinomies axées sur les moyens d'expression considérés, ainsi que dans l'apparition d'études au cadre régi par des critères ethniques ou géographiques.

On retrouve ces particularités dans la foule de nouvelles introductions à l'art et à l'architecture islamiques publiées aux États-Unis et en Europe entre 1991 et 2001. Il s'agit de textes conçus non seulement pour présenter au grand public un panorama chronologique de l'art islamique, mais encore pour servir au premier cycle de l'enseignement supérieur. On est frappé par l'accord que montrent les différents auteurs sur l'aire de répartition, à la fois historique et géographique, des œuvres – objets, manuscrits et monuments – représentées, au point de traiter souvent des mêmes types d'objets, voire des mêmes œuvres concrètes. Le consensus sur les inclusions et exclusions est tel qu'on peut regarder ces tours d'horizon comme constitutifs d'un canon, soit d'une « communauté imaginaire » d'œuvres et de monuments privilégiés, censés définir la norme des objets ressortissant à cette subdivision relativement récente de l'histoire de l'art.

En ce sens, ces ouvrages offrent une image représentative de l'état actuel du domaine, plus d'un siècle après sa naissance au carrefour de la philologie orientaliste, de l'archéologie et de la muséologie, grâce aussi à l'apport des critiques et amateurs éclairés. On y constate ainsi un équilibre relatif entre l'architecture, la peinture et les arts dits « mineurs », tandis que la production artistique d'élite est préférée à la culture matérielle, le cœur géographique de l'Islam avantagé au détriment du Maghreb, de l'Asie orientale et de l'Afrique subsaharienne. Les objets visibles à Londres, à Paris, à New York (ou dans d'autres villes des États-Unis) sont abondamment représentés avec, le cas échéant, quelques compléments en provenance d'Istanbul, de Saint-Pétersbourg ou des collections constituées dernièrement dans les pays du Golfe. En revanche, si des objets conservés à Téhéran, au Caire, à Delhi ou dans les républiques d'Asie centrale sont quelquefois mentionnés en passant, il est très rare de les voir reproduits. En bref, les œuvres reproduites sont les plus facilement accessibles aux spécialistes européens et américains. Comme Michael Camille l'a fait remarquer, le choix des objets mis en valeur est, pour la constitution d'un canon, moins important que leur reproductibilité.

Les XIXe-XXe siècles occultés

Revenant au canon qui nous intéresse, je me bornerai ici à ce qui est sans doute le plus frappant des points communs aux récents ouvrages généraux sur l'art de l'Islam : leur unanimité à exclure de leur cadre tout art produit dans le monde islamique *grosso modo* après l'an 1800.

La plupart des exposés suivent, avec quelques variations mineures, une trajectoire linéaire, retraçant l'histoire de l'art islamique depuis la naissance de l'islam au VIIe siècle, à travers l'essor des premières dynasties et de leurs capitales, Damas et Bagdad, l'effondrement du pouvoir central et l'émergence, au Xe siècle, de centres artistiques régionaux. Après une brève digression traitant de la rivalité entre chiites et sunnites et des croisades du XIe et du XIIe siècle, l'invasion mongole et le pillage de Bagdad en 1258 marquent un tournant dans le récit de l'art islamique : la plupart des cours généraux (et certains ouvrages) accusent là une solution de continuité. Lorsque le récit reprend, au lendemain des dévastations mongoles, les auteurs portent leur attention plutôt sur l'apparition et l'affirmation d'entités régionales et transrégionales en Iran et en Asie centrale. À partir de 1500 (à quelques décennies près), ce sont trois États à base régionale qui dominent – les Ottomans de Turquie, les Séfévides d'Iran et les Moghols de l'Inde. La suite est moins claire.

Bien que l'État moghol perdure jusqu'en 1857 (lorsque le dernier empereur est envoyé en exil en Birmanie à la suite de la révolte des cipayes), et le sultanat ottoman jusqu'en 1922 (date de son abolition dans le cadre des retombées de la Première Guerre mondiale), l'histoire ultérieure de la production artistique moghole et ottomane est passée sous silence. De fait, les histoires de l'art islamique s'achèvent en général bien plus tôt – au XVIIIe siècle sinon, le plus souvent, au XVIIe. On peut dire avec Nasser Rabbat que l'histoire de l'art islamique raconte le développement d'une tradition plus ou moins isolée de pratiques artistiques *« commençant avec la construction de la mosquée du prophète à Médine, vers 620 ap. J.-C., pour s'éteindre, sans qu'on s'explique bien pourquoi, à l'aube de l'ère coloniale, dans les dernières décennies du XVIIIe siècle »*. ●

Astrolabe planisphérique Laiton, incrustations d'argent sur l'araignée (pièce circulaire mobile). Inde, XVIIe s. H. 60 ; D. 52,5 cm.

Finbarr Barry Flood *est professeur à l'Institut des Beaux-Arts, Université de New York*

Extrait de « Making Art History. A changing discipline and its institutions », Routledge, New York-Londres, 2007, chap. II, pp. 31-32

Traduit de l'anglais par Erika Abrams

Carafe de la fin du XIXe s., probablement Bohême, réinterprétation d'une bouteille mamlûk du début du XIVe s. appartenant au baron Gustave de Rothschild.