

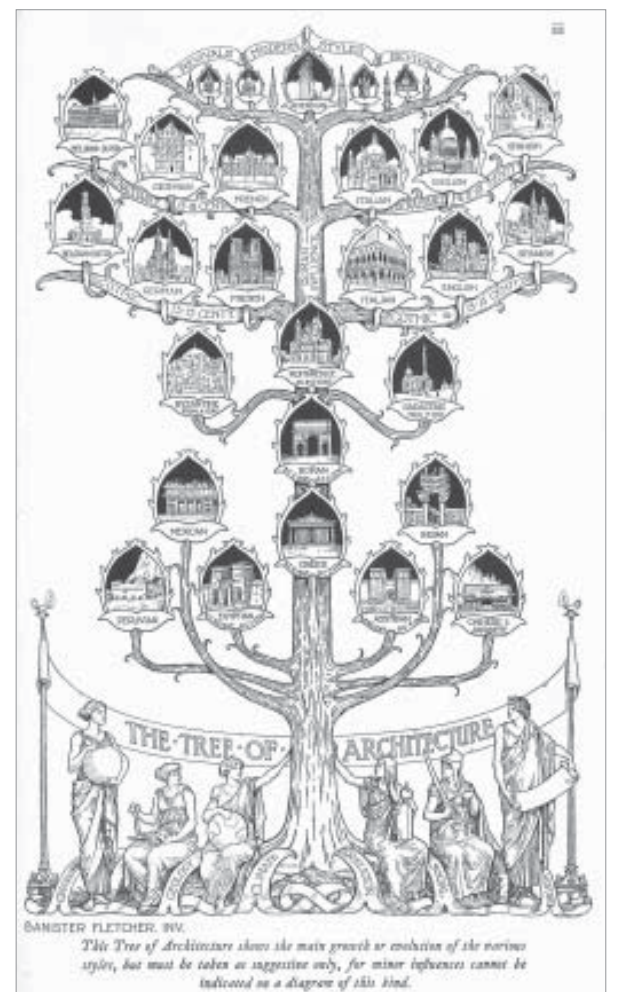
Art et architecture islamiques : des catégories fluctuantes

Heghnar Watenpaugh

Dans « The Map of Art History »¹, Robert Nelson a montré combien les classifications utilisées en histoire de l'art sont intimement liées à la propre et complexe historiographie de la discipline, et à ses modes de production de connaissances. La nature intrinsèquement contingente et quelque peu arbitraire de la majorité des catégories utilisées – certaines divisions reposent sur le style, comme dans le « gothique », d'autres sur la technique, comme dans « l'histoire de la photographie », ou sur des considérations religieuses, comme dans « le premier âge de la chrétienté », « Byzance », ou « l'islam »... – résulte en grande partie des concepts et des hiérarchies générées par le milieu universitaire occidental. L'art islamique, conçu comme partie de l'histoire générale de l'art ou comme champ d'étude particulier, fournit un exemple notable de ce phénomène. S'il existe de nombreux travaux sur la définition, l'historiographie et l'état actuel des connaissances sur l'art islamique², on s'est moins interrogé sur les présupposés qui sous-tendent cette catégorie et les implications de son usage en histoire de l'art.

Dans la carte de l'histoire de l'art traditionnelle, l'art et l'architecture islamiques sont compris entre 622 après J.-C. – l'an I du calendrier musulman – et le XVII^e siècle (moment où commence le prétendu déclin de l'art islamique), alors que la religion islamique continue d'être pratiquée. Comme d'autres catégories artistiques telles que l'art romain ou l'art italien de la Renaissance, l'art islamique est représenté, dans le panorama général de l'histoire de l'art, par des chefs-d'œuvre et son récit se fonde sur l'évolution des formes à travers le temps. De manière significative, la volonté de lui trouver une place dans ce panorama a pour effet d'en faire une catégorie à part, reconnaissable visuellement comme distincte et cohérente. Ces dernières années, un intérêt renouvelé pour l'art islamique a suscité la publication de synthèses sur ce sujet, intégrées à de plus larges collections de manuels, dans lesquels la catégorie « islamique » se voit accorder une place au même titre que les autres³. Les idées répandues sur l'art islamique y sont nuancées et certains remettent en cause le XVII^e siècle comme limite chronologique. Toutefois, ces synthèses tendent à exclure l'art islamique du déroulement de la « véritable » histoire de l'art. On doit y voir un modèle commun qui tend à marginaliser l'histoire des territoires non-occidentaux, placés en dehors de la séquence téléologique, complète, linéaire, chronologique et rationnelle de l'histoire de l'art dominante. Ainsi, dans le célèbre « arbre de l'architecture » de Banister Fletcher⁴ (schéma reproduit dans un manuel diffusé depuis le XIX^e siècle ; fig. 1), les traditions non-occidentales – dont le style « sarrasin » (l'équivalent d'« islamique ») – appelées « styles anhistoriques », occupent des branches terminales, tandis que le tronc et les branches en pleine croissance sont réservés aux styles occidentaux ou « historiques », lesquels conduisent inévitablement à l'époque contemporaine en Occident. On admet donc que l'art islamique

1. « L'arbre de l'architecture », frontispice de Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method for the Student, Craftsman, and Amateur*, Londres, (1896) 1950.



est un champ à part entière, sans être pour autant égal à l'art occidental. Bien sûr, la discipline a connu des évolutions depuis que l'« arbre de l'architecture » a fait sa première apparition, mais la catégorie « art et architecture islamique » persiste et suscite même des études toujours plus nombreuses et variées.

Dans un système de classification, toute catégorie est reliée aux autres. Parmi les spécialités en histoire de l'art, l'art islamique s'apparente aux catégories religieuses dénommées, « paléochrétienne » ou « byzantine », mais il recouvre des étendues spatiales et temporelles bien plus importantes. À la différence de ces dernières, l'art islamique a eu tendance à se développer géographiquement, avec l'extension de la religion islamique à un grand nombre de pays (l'Indonésie et l'Asie centrale, longtemps considérées comme des « périphéries », de même que la diaspora musulmane en Europe et en Amérique), et ses limites temporelles vont désormais jusqu'à l'époque actuelle, alors que de nouveaux médias entrent en considération (photographie, cinéma, architecture vernaculaire). L'art et l'architecture islamiques constituent désormais un domaine d'étude qui risque fort de devenir une carte de Borges, si vaste et difficile à manier qu'il semble ne former plus qu'un avec le territoire qu'il est supposé représenter. Comment un spécialiste seul peut-il être à son aise dans un corpus si vaste et si divers ? C'est bien sûr impossible ! Dans la pratique, la plupart des chercheurs concentrent leurs travaux sur une question spécifique (je travaille, par exemple, sur l'urbanisme ottoman, notamment en Syrie), même s'ils sont capables d'enseigner des cours généraux sur les « canons » de l'art et de l'architecture islamiques. Surtout, alors que le champ d'application de la catégorie « islamique » ne cesse de croître, l'état des connaissances sur l'architecture islamique est en réalité très inégal. Certaines époques, certains lieux (par exemple, l'architecture ottomane d'Istanbul, ou l'architecture omeyyade ; fig. 2) sont relativement bien connus mais souffrent encore de lacunes flagrantes. Pendant des décennies, les spécialistes occidentaux savaient très peu de choses sur l'architecture islamique de l'Afghanistan ou des pays de l'Asie centrale alors rattachés à l'Union soviétique. En outre, l'état des connaissances sur l'architecture islamique n'est pas proportionnel à la réalité démographique : le plus peuplé des états musulmans, l'Indonésie est également celui dont nous savons le moins sur la production artistique. Même là où il y a une activité architecturale qui se définit explicitement comme islamique (citons, par exemple, la construction de mosquées contemporaines dans le golfe Persique), la connaissance de son histoire locale reste minimale : c'est le cas en Malaisie, aux États-Unis et dans le Golfe Persique. En d'autres termes, histoire et pratiques de l'architecture islamique

2. Le dôme du Rocher à Jérusalem, le plus ancien édifice musulman encore existant, achevé en 691.



sont déconnectées l'une de l'autre. Ce fait est – en partie – imputable aux origines de ce domaine d'étude et à l'attention concentrée initialement sur les « terres islamiques centrales ». Mais cela n'explique pas tout.

D'où vient ce terme « islamique » dans le contexte de l'histoire de l'art ? En raison, d'une part, de l'émergence de l'histoire de l'art comme mode distinct de connaissance et, d'autre part, de l'essor de l'Occident, avec le développement du colonialisme, de la modernité, et de l'affirmation fondamentale du droit de l'Occident à connaître et représenter le présent et l'histoire des autres sociétés⁵. Avant que le terme « islamique » ne fût tombé dans l'usage courant, des catégories vaguement « ethniques » prédominaient dans les débats sur ce même corpus, en particulier dans les travaux rédigés en français. Puisque ceux-ci

eurent tendance, au XIX^e siècle, à lier production visuelle et identité ethnique, l'architecture égyptienne postérieure à la conquête musulmane – domaine dans lequel la science française était à la pointe – fut définie comme « arabe ». Cette catégorie fut délimitée par ce qu'elle n'était pas, à savoir « l'art persan » ou « l'art turc », deux locutions couramment employées dans l'historiographie française vers la même époque. Toutefois, il ne s'agit pas de dire que ce discours portait un regard laïque sur « l'art arabe ». Au contraire, il confia à l'Islam, au côté du climat et de la race, un rôle essentiel et déterminant dans cette tradition visuelle. Prisse d'Avennes décrit la culture visuelle du Caire comme étant « engendrée par le Coran »⁶ et pour Viollet-le-Duc : « on s'accorde à donner le nom d'art arabe' à l'art qui s'est répandu dans ces pays dans les milieux de races diverses, à travers les conquêtes de l'Islam, de l'Asie à l'Espagne... »⁷. Cette définition volontaire et arbitraire impose un nom ethnique unique à un éventail de productions visuelles qui sont le fruit de groupes sociaux disparates unifiés par la seule religion et par quelques similitudes formelles.

L'emploi de l'adjectif « islamique » pour se référer à l'art et à l'architecture se répandit dans les usages à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Il fut d'abord introduit par les auteurs anglophones, qui employèrent une catégorie d'inflexion britannique et d'essence religieuse, « Mahoméтан », et plus tard, vers l'époque de la Première Guerre mondiale, « islamique ». Cette terminologie, qui s'est forgée dans le contexte de l'Inde, où les Britanniques utilisaient des termes religieux pour désigner les catégories architecturales, est ainsi intimement liée à l'élaboration des frontières coloniales⁸. Les origines mêmes du terme reflètent son implication dans les rapports de pouvoir entre la science occidentale (non exclusivement pratiquée par les acteurs occidentaux) et son objet d'étude. Il n'est dès lors pas très étonnant que les régions les mieux étudiées soient celles qui ont subi avec la plus grande intensité le colonialisme ou les incursions occidentales, en premier lieu l'Égypte, dès l'expédition napoléonienne de 1798. L'Iran fait ici figure d'exception : jamais colonisé, ce pays fut néanmoins impliqué dans les intrigues politiques internationales, et son art, en particulier la peinture persane, constitue une branche centrale et très prestigieuse de l'art islamique (fig. 3). À l'aube du XX^e siècle, la catégorie « art islamique » et les caractéristiques visuelles jugées les plus typiques – l'ornement, l'arabesque – furent au cœur de la façon dont les plus éminents fondateurs de l'histoire de l'art théorisèrent la discipline. Aloïs Riegl s'intéressa à ce qu'il crut être la position médiatrice de l'art islamique envers d'autres catégories de la culture visuelle, à la fois dans le temps et dans l'espace⁹.

Une fois popularisée, la dénomination « islamique » perdura, en dépit du fait que presque chaque étude qui traite de ce sujet en démontre la nature pesante et inefficace. Considérons à présent la sémiotique de ce mot. Cette catégorie est en apparence religieuse, mais cela ne signifie en aucun cas qu'elle se rapporte seulement à l'art et à l'architecture de nature manifestement et exclusivement religieuse. Le grand historien Marshall Hodgson créa le néologisme « Islamicate » [« islamant »] pour signifier que, dans ce contexte, le mot « islamique » ne se réfère pas exclusivement à une relation à l'islam, mais plutôt, et dans les grandes lignes, à la culture de toute société où l'islam fut la religion dominante – mais pas exclusive. Dans l'entre-deux-guerres, et plus particulièrement depuis la Seconde Guerre mondiale, quand l'étude de l'art islamique fut établie aux États-Unis comme une composante clé du cursus en l'histoire de l'art, le marqueur « islamique », se mit à fonctionner comme une métaphore de l'univers culturel de sociétés où les musulmans gouvernaient, étaient dominants, ou encore où la loi islamique avait un poids persistant. Cette définition de l'Islam



3. Jeune homme visitant un derviche, gouache provenant d'Iran, début du XVII^e siècle, Paris, Musée du Louvre.

comme culture présentait l'avantage d'unir l'ère très vaste que couvre cette catégorie. Comme certains l'ont noté, le champ disciplinaire de l'histoire de l'art islamique nourrit une relation ambiguë avec la religion de l'islam¹⁰. En effet peu d'études dans ce domaine ont cherché à placer au centre la composante religieuse de l'architecture islamique. En pratique, la plupart des spécialistes s'emploient à éviter le trope orientaliste qui tend à attribuer l'origine logique de chaque caractère de la société islamique à l'islam. Cependant, qu'il s'agisse de l'Islam comme culture ou comme religion, la catégorie suggère une entité monolithique et permanente, qui transcende l'espace et le temps¹¹.

La notion sécularisée de l'Islam comme culture constitue une catégorie bien plus souple, mais également difficile à définir et à entretenir. « L'art islamique' qu'a-t-il d'islamique ? » est une question qui se pose souvent, et avec une grande acuité, dans un champ d'étude dont la quête d'identité a été particulièrement difficile. Aucune réponse claire n'émerge. C'est peut-être la raison pour laquelle tant de débats ont porté sur la question des définitions. Citons, à titre d'exemple, celui sur la « ville islamique » – qui dura des décennies et dont les termes ont été répétés, et critiqués par certains¹² – dont l'interrogation centrale est de savoir si, et dans quelle mesure, l'islam, comme religion, fut un agent actif dans la détermination de la forme des villes (fig. 4). En voulant répondre à cette question, des spécialistes tels que William Marçais et Jean Sauvaget apportèrent au début du XX^e siècle des réponses qui nous semblent aujourd'hui grotesques, anachroniques et réductrices¹³: la ville islamique n'aurait pas d'ordre urbain primordial ou d'institutions civiques ; le bazar serait le critère de définition de cette ville ; l'islam, comme religion, déterminerait littéralement la forme particulière des villes : à cause de l'islam, les rues tortueuses de la vieille ville seraient complexes, illogiques, difficiles à emprunter, inadaptées à l'usage moderne. Seules quelques études abordent d'une manière plus scientifique et nuancée le processus par lequel des traits spécifiques de la loi islamique se traduisent visuellement en des modèles cohérents. Baber Johansen, par exemple, travaillant sur les textes du XIX^e siècle de l'école hanéfite de droit musulman et s'attachant au cas de Damas, a cherché à en extraire la définition juridique de la « ville » et la terminologie employée pour délimiter les frontières de celle-ci¹⁴. Le débat sur la cité islamique peut donc être analysé comme le symptôme de deux problèmes : premièrement, il s'agit d'une tentative de réponse au malaise permanent face à la signification de ce champ d'études et, deuxièmement, ce débat illustre la relation délicate de l'Islam comme culture avec l'islam comme religion, accordant le primat à celui-ci, qui donne forme et consistance à celui-là.

4. Vue d'Alep (Syrie), une des villes au centre du « débat sur la ville islamique », photographie de la première moitié du XX^e siècle, Washington, Library of Congress.



Il peut être – et a été – défendu que le qualificatif d'art islamique est hautement imparfait. Cette catégorie résiste pourtant. Dans ces circonstances, il est peut-être intéressant de déterminer non pas tant l'origine du terme que la manière dont il est demeuré opératoire dans l'histoire de l'art occidentale au cours du XX^e siècle, et s'il est toujours compris de la même façon.

La catégorie « islamique » a fait preuve d'une troublante capacité à se renouveler, reflétant des préoccupations et des méthodes actuelles. Je dirais que, progressivement, dans de nombreux domaines, l'islam comme religion prit le pas sur l'Islam comme culture dans la compréhension de cette catégorie. Ces dernières années ont vu une tendance à considérer le terme islamique plus littéralement, comme un référent à la communauté transhistorique et universelle des musulmans telle qu'elle est définie par les

fidèles, c'est-à-dire l'*oumma*. Cette perception est distincte du regard porté par l'histoire de l'art sur l'islam comme religion, un point de vue extérieur relevant d'un humanisme laïque. Ce processus d'islamisation de l'art islamique est appliqué par des acteurs qui s'identifient comme musulmans, sans pour autant leur être exclusif.

Ces dernières années, de grandes personnalités, qui se définissent elles-mêmes fondamentalement par leur ascendance islamique ou leur rôle dans la communauté islamique (*l'oumma*) plutôt qu'exclusivement par des désignations ethniques, ont joué un rôle immense dans l'encouragement à la constitution et la présentation d'importantes collections d'art islamique, à l'étude et à la pratique de l'art et de l'architecture islamique dans le cadre de prix internationaux et à la création de musées. Plusieurs musées ambitieux d'art islamique ont en effet été construits ou sont en cours de construction dans le golfe Persique, comme celui de Dar al-Athar al-Islamiyya/al Sabah à Koweït City et le Musée d'Art islamique à Doha, au Qatar, conçu par leoh Ming Pei. La collection Khalili à Londres a été rendue accessible par la publication de riches catalogues et par des expositions itinérantes. Fondées sur ce qui a été jugé prestigieux dans l'art islamique par les spécialistes et les collectionneurs depuis la fin du XIX^e siècle, ces collections lui donnent en même temps un sens nouveau dans le contexte du marché de l'art actuel. Les œuvres sélectionnées ont en commun de répondre à la catégorie « islamique » – comprise non seulement au sens culturel, mais aussi, et de manière décisive, au sens religieux. Prenons l'exemple du prix Aga Khan pour l'Architecture. Créé en 1979, il est l'une des nombreuses manifestations du soutien, présent et passé, que l'Aga Khan et l'institution charitable qu'il a fondée apportent à l'étude et la pratique de l'architecture dans le monde islamique. L'Aga Khan étant l'imam des musulmans ismaéliens, son identité islamique transcende toutes ses autres facettes, comme il s'en est clairement expliqué à de nombreuses reprises. Pour l'imam, toute architecture islamique est une architecture créée par ou pour les musulmans, située dans un pays musulman ou se rapportant à un domaine culturel ou à une société islamique¹⁵. Ainsi, les bâtiments récompensés par le prix sont aussi bien le Terminal Hajj de l'aéroport international du roi Abdul Aziz à Djeddah, en Arabie Saoudite, par Skidmore, Owings et Merrill, que l'Institut du Monde Arabe à Paris par Jean Nouvel, en passant par les tours Petronas à Kuala Lumpur par Cesar Pelli, et la restauration d'un site historique clé comme la mosquée d'al-Aqsa à Jérusalem. Quand la fondation Aga Khan emploie le terme « islamique », on peut dire que l'adjectif revêt son sens spécifique, qui se rapporte à la communauté religieuse. La religion – l'adhésion à l'*oumma* – est le dénominateur commun entre ces œuvres architecturales créées dans des zones éloignées. Tout autre caractère de cette architecture – turque, moderne, « soutenable » [*sustainable*], etc. – paraît dès lors moins pertinent. Pelli pensait-il qu'il était en train de créer de l'« architecture islamique » lorsqu'il conçut les tours Petronas (fig. 5) ? Quelle que soit la réponse, la catégorie qualifie son œuvre, et se l'est appropriée.

Dans un autre domaine, le terme d'art islamique semble, en pratique, renvoyer à la religion plutôt qu'à la culture : dans le contexte nord-américain, le climat social qui a suivi le 11 septembre a conféré au marqueur « musulman » une actualité sans précédent, et une valeur péjorative dans la vie quotidienne. Aux États-Unis, « musulman » devint synonyme de l'Autre qu'il était permis de haïr ouvertement. Cette « interpellation de l'Autre » a mis l'accent sur la nécessité, pour ceux qui la partageaient, de reconquérir leur identité sous un jour plus favorable. Mon expérience en tant que professeur d'art et architecture islamiques dans trois universités américaines (dans le Massachusetts, le Texas et la Californie) m'a montré qu'un pourcentage significatif – je dirais près de 40 % – des étudiants qui s'inscrivent aux cours d'art et architecture islamiques, en particulier en licence, le font explicitement parce qu'ils sentent que de tels cours concernent



5. Cesar Pelli & Associates architectes, les tours Petronas, Kuala Lumpur (Malaisie), 1999

ce qu'ils perçoivent comme « leur propre héritage » de musulmans (et non spécifiquement d'« Iranien », ou de « Pakistanais »). Un de mes étudiants, né aux États-Unis de parents sud-asiatiques musulmans, me remercia, à la fin d'un cours général sur l'art islamique qui avait laissé de côté le subcontinent indien tout entier, en déclarant que ce cours était important pour lui parce que « c'est mon peuple ! ». Ce qu'il a retenu de son expérience était donc bien différent de ce que j'avais voulu transmettre – à savoir appréhender de manière critique les objets issus de la culture visuelle islamique – et a servi à renforcer son identité musulmane et son sentiment d'appartenance à l'*oumma*. L'étude de l'art islamique renforce donc dans certains cas une revendication identitaire religieuse, alors même qu'une large part de ce champ d'étude lutte pour se définir en termes laïques.

Que le début du XXI^e siècle s'annonce comme une ère de retour du religieux sur le terrain qu'il avait perdu au profit d'autres formes de solidarité au cours du XX^e siècle est désormais un lieu commun. C'est particulièrement vrai du monde islamique, mais plus encore, je crois, de la diaspora musulmane. Pour les deuxième et troisième générations issues de ces individus originaires du Moyen Orient et de l'Asie du Sud qui émigrèrent massivement en Amérique du Nord, l'islam comme religion semble rester un marqueur clé, en dépit de l'érosion d'autres spécificités culturelles. Il serait intéressant de savoir si une forme semblable d'identification se manifeste en Europe, notamment dans des pays, tels que la France, qui présentent une histoire particulière de l'immigration.

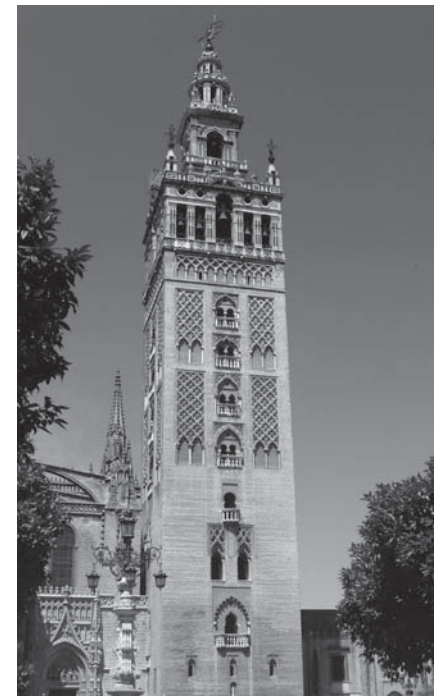
Quoi qu'il en soit, les spécialistes et les historiens de l'art doivent sans doute parvenir à un *modus vivendi* sur cette nouvelle perception de la catégorie « islamique » par les collectionneurs et les « consommateurs » de l'art et de l'architecture islamiques. Quelles sont les dimensions spatiales et temporelles de l'architecture islamique pour ces nouveaux publics ? Comment en voient-ils le canon toujours changeant, toujours en expansion ? Quelques observations s'imposent. En premier lieu, l'islam comme religion, considéré depuis l'intérieur de la foi, est réifié comme une catégorie universelle, transhistorique, permanente, qui devrait peut-être même – selon quelques groupes musulmans tels que les Wahhabites – ne jamais changer. Or, cette notion va à l'encontre des principes mêmes de l'histoire de l'art comme discipline. En deuxième lieu est réaffirmée l'importance des périodes « classiques » de l'art islamique, soit la période médiévale, qui comprend les gloires de Damas, Bagdad, Jérusalem et Le Caire. C'est un écho à la mise en valeur du Moyen Âge, quand les grands États islamiques étaient dominants et souverains, par des spécialistes tant laïques qu'islamiques, tout au long du XX^e siècle¹⁶. En troisième lieu, si l'on donne à l'islam comme religion la place centrale, on infléchit son propre point de vue : dans le domaine des arts visuels, tout est dès lors interprété comme fonction de l'islam, ce qui tend à conforter de façon gênante les anciennes thèses orientalistes essentialistes, anhistoriques et réductrices, qui ont été si méthodiquement démontées. En quatrième et dernier lieu, ce même regard, focalisé sur le témoignage visuel laissé par les sociétés islamiques, pourrait conduire à écarter les aspects que les spécialistes avaient estimés comme une preuve de la diversité des sociétés dans l'Islam comme culture.

Qu'en conclure à ce stade ? Peut-être devrions-nous simplement accepter que des approches radicalement différentes, et sans doute mutuellement exclusives, doivent coexister et parfois, peut-être, s'enrichir mutuellement. Peut-être devrions-nous percevoir l'ambiguïté de la catégorie « islamique » non comme une contrainte, mais comme une opportunité. Quelques voies de recherche, quelques lignes méthodologiques peuvent être suggérées ; elles pourraient être fécondes et productives, et conduire finalement à tirer profit de l'étrangeté de la catégorie « islamique ».

En premier lieu, je voudrais proposer une application plus rigoureuse de ce que l'on pourrait appeler une stratigraphie de l'histoire architecturale, soit l'histoire entière de la création et de l'usage ultérieur d'une structure ou d'un espace. Traditionnellement, l'histoire architecturale étudie la signification de l'édifice du point de vue de ceux qui construisent les bâtiments – maîtres d'œuvre et architectes. Par contraste, l'histoire architecturale récente ne se borne pas à étudier la conception, la construction et l'usage original des structures, mais prête aussi attention à la manière dont l'architecture est utilisée, interprétée et intègre la mémoire collective. Dans son ouvrage récent sur l'architecture aux États-Unis, Dell Upton note que « l'histoire de l'architecture devrait rendre compte de la vie entière d'une structure, de sa planification initiale à sa destruction, et même à ce qui en subsiste par l'histoire et par le mythe. Ceux qui utilisent l'architecture et ceux qui l'interprètent sont ses créateurs autant que ceux qui en dessinent les plans ou plantent les clous »¹⁷. On peut concevoir les utilisateurs des espaces architecturaux, qu'ils soient neufs ou anciens, comme les agents actifs de la signification de ces espaces en des périodes spécifiques. Il faudrait appliquer cette approche au premier monument de l'art islamique, un bâtiment islamique canonique, le Dôme du Rocher à Jérusalem (fig. 2), qui, en dépit de la position fondamentale qu'il occupe dans l'histoire passée et actuelle de cette région, n'a toujours pas fait l'objet d'une monographie détaillée qui en présenterait la chronologie et la documentation complète¹⁸. Il faudrait lire les bâtiments comme des palimpsestes, notamment quand ils témoignent d'un emploi conflictuel, comme le Dôme du Rocher ou la tour Giralda à Séville. Ce véritable palimpseste transculturel, auparavant minaret de la mosquée de la congrégation Almohade, fut transformé au XVI^e siècle en clocher de la troisième plus grande cathédrale d'Europe (fig. 6). Conflit, appropriation, emploi, effacement sont quelques-unes des formes que prennent l'investissement de l'architecture par les sociétés, et qui devraient être intégrées aux débats actuels sur les dialogues entre les cultures.

De manière générale, il s'agit de tirer réellement profit de toutes les caractéristiques de l'art et de l'architecture islamique, même celles longtemps considérées comme des « défauts » de cette catégorie, comme la surreprésentation des arts dits décoratifs ou des objets mobiliers (fig. 7), ou, inversement, la rareté de la documentation concernant les artistes et les architectes. Les historiens de l'art se sont en effet sentis contraints parfois d'imiter les procédés narratifs d'études venues d'autres champs de l'histoire de l'art : la recherche d'un style identifiable pour un artiste, la constitution du corpus d'un grand maître, par exemple, ou de séquences taxinomiques complètes¹⁹. De telles approches sont vouées à l'échec dans le contexte de l'art islamique – la nature de nos sources nous placera toujours en position de faiblesse. En revanche, le fait que nous ayons si peu d'informations sur les architectes dans la plupart des sociétés historiques islamiques pourrait signifier que l'historien est libéré du poids de la notion traditionnelle de l'artiste/architecte comme « auteur », ce qui le laisse désormais libre de choisir des méthodes non traditionnelles pour l'étude des bâtiments et des espaces.

Un travail récent a montré que dans divers contextes historiques, il existait, dans les langues de l'Islam, des discours élaborés sur l'art, l'architecture, l'esthétique, le monde des *connoisseurs* et l'expérience des villes. De telles réflexions reviennent dans de nombreux textes de natures différentes. Par chance, des traductions et interprétations de textes sur l'architecture et l'histoire de la peinture persane ont paru récemment²⁰. La prise en compte de ces textes permettrait non seulement de bousculer une discipline qui a trop



6. La Giralda, commencée en 1184, Séville, cathédrale. Ce clocher comprend des parties islamiques (almohades), gothiques et baroques.

7. Muhammed Ibn-al-Zayn, bassin dit « Baptistère de saint Louis », laiton incrusté d'or et d'argent, vers 1300, Paris, Musée du Louvre.



longtemps cru pouvoir se développer sans l'apport de la connaissance d'autres époques et d'autres lieux, mais également de mettre à mal un autre trope orientaliste, selon lequel l'« indigène/autochtone » garde toujours le silence. Cela nous permettrait sans doute de comprendre et de ressentir des univers esthétiques et moraux différents du nôtre, d'en apprendre sur nous-mêmes et de porter un regard nouveau sur notre propre conception de l'art et de l'histoire de l'art.

Notes

1. Robert S. Nelson, « The Map of Art History », dans *Art Bulletin*, 79/1, 1997, p. 29. Voir également Robert S. Nelson, « Living on the Byzantine Borders of Western Art », dans *Gesta*, 35/1, 1996, p. 3-11.
2. Oleg Grabar, « Reflections on the Study of Islamic Art », dans *Muqarnas*, 1, 1983, p. 1-14 ; Oleg Grabar, « Islamic Art I.1: Definitions », dans Jane Turner éd., *Dictionary of Art*, XVI, New York, 1996, p. 99-101 ; Sheila S. Blair, Jonathan M. Bloom, « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », dans *Art Bulletin*, 85/1, 2003, p. 152-184.
3. Pour une liste complète, voir Blair, Bloom, 2003, cité n. 2, p. 179, n. 41.
4. Gülsüm Baydar Nalbantoglu, « Toward postcolonial openings: rereading Sir Banister Fletcher's *History of Architecture* », dans *Assemblage*, 35, 1998, p. 6-17.
5. Nicholas Dirks, « History as a Sign of the Modern », dans *Public Culture*, 2/2, printemps 1990 ; Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Cambridge, 1988.
6. Emile Prisse d'Avennes, *L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1877, p. 1.
7. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, introduction à Jules Bourgoïn, *Les arts arabes*, Paris, 1873.
8. Irene A. Bierman, « Disciplining the Eye: Perceiving Medieval Cairo », dans Nezar Alsayyad, Irene A. Bierman, Nasser Rabbat éd., *Making Cairo Medieval*, Lanham (MD), 2005, p. 13-14. On pourrait aussi citer les travaux locaux précurseurs sur l'architecture dans le monde islamique, qui se sont développés particulièrement en Égypte et à Istanbul dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Cependant, ceux-ci ne sont généralement pas pris en compte par l'historiographie de l'art et de l'architecture islamique, parce qu'ils semblent avoir peu influencé cette discipline occidentale, hautement professionnalisée. Cette hypothèse doit être débattue.
9. Aloïs Riegl, *Questions de style : fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 1992 [éd. orig. : *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893]. Voir le débat dans Blair, Bloom, 2003, cité n. 2, p. 155. Voir aussi Talinn Grigor, « Orient oder Rom? Qajar 'Aryan' Architecture and Strzygowski's Art History », dans *The Art Bulletin*, 89/3, 2007.
10. Blair, Bloom, 2003, cité n. 2, p. 152-153.
11. Edward Said, « Impossible Histories: Why the Many Muslims Cannot be Simplified », dans *Harper's*, 305, juillet 2002, p. 69-74 ; Finbarr Barry Flood, « Islamic Identities and Islamic Art: Inscribing the Qur'an in Twelfth-Century Afghanistan », dans Elizabeth Cropper, éd., *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern, (Studies in the History of Art, 74)*, Washington/New Haven, 2009, p. 90-117.
12. André Raymond, « Islamic City, Arab City: Oriental Myths and Recent Views », dans *British Journal of Middle Eastern Studies*, 21, 1994, p. 3-18.
13. Raymond, 1994, cité n. 12. ; sur Sauvaget, voir Heghnar Watenpaugh, « An Uneasy Historiography: The Legacy of Ottoman Architecture in the Former Arab Provinces », dans *Muqarnas*, 24, 2007, p. 27-43.
14. Baber Johansen, « Urban structures in the view of Muslim jurists: the case of Damascus in the early nineteenth century », dans *La Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 55-56, 1990, p. 94-100.
15. En complément des matériaux produits par AKAA, voir Sibel Bozdoğan, « The Aga Khan Award for Architecture: A Philosophy of Reconciliation », dans *Journal of Architectural Education*, mai 1992, p. 182-188. Samer Akkash, « Expatriating Excellence: The Aga Khan's Search for Muslim Identity », dans Stephen Cairns, Philip Goad éd., *Buildings Dwelling Drifting: Migrancy and the Limits of Architecture*, (colloque, Melbourne, 1997), Melbourne, 1997, p. 1-8.
16. Sur la place particulière de la période médiévale dans l'historiographie de l'art islamique, voir Bierman, 2005, cité n. 8, et Watenpaugh, 2007, cité n. 13.
17. Dell Upton, *Architecture in the United States, (Oxford History of Art)*, Oxford, 1998.
18. Blair, Bloom, 2003, cité n. 162.
19. David Roxburgh, « Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting », *Muqarnas*, 17, 2000, p. 119-146 ; David J. Roxburgh, « Concepts of the Portrait in the Islamic Lands, c. 1300-1600 », dans Cropper, 2009, cité n. 11, p. 118-137.
20. Par exemple, David Roxburgh, *Prefacing the Image: The Writing of Art History in Sixteenth-Century Iran*, Leyde, 2001 ; Howard Crane, Esra Akin, *Sinan's Autobiographies: Five Sixteenth-Century Texts*, Leyde, 2006.