



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

11 | 2010

Varia

Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité

Oleg Grabar et Corinne Bonnet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/886>

DOI : 10.4000/anabases.886

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2010

Pagination : 205-216

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Oleg Grabar et Corinne Bonnet, « Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité », *Anabases* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 20 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/886> ; DOI : 10.4000/anabases.886

Entretien avec Oleg Grabar : L'art islamique et l'Antiquité¹

CORINNE BONNET



NÉ À STRASBOURG EN 1929, Oleg Grabar est spécialiste d'art islamique. Après des études de langues orientales et d'histoire de l'art, couronnées par une thèse de doctorat à l'université de Princeton, en 1955, il entame sa carrière universitaire à l'université du Michigan, puis enseigne à Harvard et est, depuis 1990, membre de l'*Institute for Advanced Study* de Princeton, dont il est émérite depuis 1998. Il est l'auteur de nombreux ouvrages et articles qui ont marqué sa discipline. Oleg Grabar est aussi un homme de terrain : il a dirigé les fouilles de Qasr al-Hayr al Sharqi, en Syrie et a été chargé, en 2001, par l'UNESCO d'une mission d'inspection des fouilles du Mont du Temple à Jérusalem. Parmi ses publications, on signalera notamment, en français, *L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique*, Flammarion, 1996, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Albin Michel, Paris, 1996, *La peinture persane*, PUF, Paris, 1999, *Le Dôme du Rocher, joyau de Jérusalem*, photos de Saïd Nuseibeh, Albin Michel/IMA, Paris, 1997, *La formation de l'art islamique*, Flammarion, Paris, 2000, et très récemment *Images en terres d'Islam*, RMN, Paris 2009. Pour le thème qui a fait l'objet de cet entretien, on relèvera aussi *Late Antiquity: A Guide to the Post-Classical World* (avec Glen Bowersock et Peter Brown), Harvard University Press, Harvard, 1999, ainsi que les 83 articles rassemblés en quatre volumes sous le titre *Constructing the Study of Islamic Art*, Ashgate, Hampshire, 2002-2006.

1 Entretien réalisé à Princeton, Institute for Advanced Study, en juin 2009.
Transcription réalisée par A. Declercq.

Corinne Bonnet

Dans le domaine que je fréquente, l'histoire du Proche-Orient ancien, on a longtemps parlé d'« archéologie biblique » dans le sens où, par le biais de l'archéologie, on s'efforçait de trouver des points d'ancrage objectifs à ce que l'Ancien Testament raconte. Mais aujourd'hui, ce label est fortement contesté et on a proposé de le remplacer par « archéologie palestinienne ». Que faut-il penser du concept d'« art islamique », traditionnel, j'imagine, dans le langage académique ?

Oleg Grabar

Il n'y a pas de doute que la notion d'art islamique, qui est traditionnelle mais qui n'est pas très ancienne – c'est seulement dans le courant de la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'elle est apparue – est en train de disparaître : ça n'a plus de sens. Ça ne correspond pas à la réalité du mot islamique, qui comprend une pluralité d'unités différentes, lesquelles conçoivent à chaque fois leur art, leur passé, leur culture de manière différente. Donc c'est un terme qui n'est plus valable. Pourtant il est difficile de le changer, comme le terme « gothique », qui n'est pas valable non plus : ça ne veut rien dire, « gothique », mais on en a pris l'habitude... Alors je ne suis pas sûr que ça vaille la peine de le changer, sauf si on trouve quelque chose de meilleur, et jusqu'ici personne n'a trouvé. On peut faire des études régionales, si l'on prend en compte l'Andalousie, la Turquie ou l'Iran : ça c'est valable, dans le sens où ce sont des pays musulmans qui ont existé depuis le début de l'Islam. Mais alors on ne voit plus la relation qui existait entre eux et c'est un autre problème.

CB

À l'époque où l'on a forgé cette catégorie d'« art islamique », on était conscient que ce qu'elle recouvrait était extrêmement diversifié ?

OG

C'est un problème intéressant. En fait, on en était conscient, mais, à cette époque-là, on travaillait sur les arts nationaux : il y avait un art arabe, un art turc, un art persan, un art mauresque... C'était divisé par ethnies, c'était même presque racial comme définition. Et pour éviter cela, on a dit : ce qu'ils ont en commun, c'est l'Islam. Et ce regroupement a été opéré à la fin du XIX^e siècle. Le premier, je crois – je ne suis pas absolument sûr – a été Saladin, l'architecte qui a écrit le premier un manuel d'art islamique².

CB

Dominique Chevallier soulignait dans son dernier livre, Vapeurs de sang (Paris, 2008) que « la force de l'Islam s'impose par la foi en un Dieu Un, absolument Un, dont

2 G. MIGEON – H. SALADIN, *Manuel d'art musulman*, Paris, A. Picard, 1907.

l'irréductible unicité définit l'unité de l'univers » (p. 121). Comment ce projet se reflète-t-il dans l'art? Et comment articuler cette unité ou unicité avec la remarquable étendue géographique couverte par l'Islam? Ainsi, pour l'époque omeyyade, vos propres travaux distinguent-ils toute une série d'unités régionales: Égypte, Syrie, Arabie, Iraq, Iran, Asie centrale, marches indiennes, sans oublier l'Afrique du Nord et l'Espagne, chacune avec des formes artistiques propres. Y a-t-il donc un « art islamique » qui transcende par son message, sa forme, son « goût » les multiples expressions que nous en observons? Les notions de centre et de périphéries ont-elles quelque validité dans l'étude de l'art islamique?

OG

C'est une question intéressante parce qu'il y a deux arguments pour dire qu'en effet, c'est vrai, il y a une force de l'Islam, qu'elle soit ou non imposée par la foi en un Dieu un, absolu ou autre chose, mais une force qui existe partout. Et c'est une attitude qui existe à la fois dans les milieux très antimusulmans de l'Occident et chez les musulmans réactionnaires et conservateurs du monde d'aujourd'hui. C'est très curieux que les plus féroces des musulmans rejoignent les antimusulmans dans leur attitude de « nous sommes différents »/« ils sont différents ». Affirmer qu'il y a un Dieu absolument un, etc., c'est vrai, mais ce n'est pas ça qui a créé un art. Ça a créé un sentiment de solidarité entre les gens qui appartiennent à cette religion, assurément, mais je ne crois pas que ça a pu susciter un art. Sauf un art artificiellement imposé dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Il y a eu des essais de forger un art officiel de la calligraphie, par exemple. Mais c'était autre chose et il est beaucoup plus important de penser toujours historiquement. Il y a eu des époques où de grands centres se sont épanouis et des époques où les périphéries étaient plus importantes que les centres. Il y a une sorte de dialectique entre centres et périphéries. Les centres varient, les périphéries aussi. Dans toute cette histoire, ce qui est intéressant, c'est la manière dont ces centres et ces périphéries ont interagi les uns avec les autres. Car, le monde islamique n'a jamais eu d'organisation religieuse unique. Il y a eu des états forts aux VIII^e-IX^e siècles avec les Abbassides, et un peu plus tard avec les Ottomans, mais en gros, ça n'a jamais duré très longtemps, tandis qu'il n'y a jamais eu d'Église, rien d'équivalent. Donc encore maintenant on ne peut jamais savoir quelle est l'opinion musulmane sur quelque chose, parce qu'il n'y a pas un Vatican, une autorité. C'est à la fois un avantage – ça donne une grande liberté –, mais c'est un désavantage parce que ça permet de se disputer tout le temps, ce qu'on fait assez facilement.

CB

Par rapport à ce que vous disiez tout à l'heure du passage des arts nationaux vers l'art islamique, quand on a choisi le terme « islamique », est-ce qu'on n'entendait pas, implicitement au moins, suggérer qu'il y existait un rapport quelque peu standardisé entre les modes de pensée religieuse et ceux de l'expression artistique?

OG

Oui, je crois que les gens qui avaient développé le terme le pensaient. Mais la plupart de ces savants étaient historiens de l'architecture, donc les données auxquelles ils se référaient étaient toujours les mosquées qui se ressemblent beaucoup. Dès qu'on passe aux palais – qu'on ne connaissait pas aussi bien à cette époque-là qu'on les connaît maintenant –, et aux villes ou aux objets, ça ne marche plus. C'est valable pour les mosquées et peut-être pour l'urbanisme: il y a eu une doctrine qui a été développée surtout en France par Marçais³ et d'autres qu'il y a une ville musulmane, avec au centre un espace commun, une mosquée, un palais, etc. C'est un peu un mythe, c'est une grille de lecture utile, mais elle a généré une manière de regarder les choses qui ne correspond plus à la réalité. On peut dire évidemment que c'est une manière de travailler qui correspond à une autre époque: maintenant on « déconstruit », on divise tout en petits morceaux, on regarde chaque chose séparément et on n'aime plus ces grandes généralités. On n'a plus de théorie, mais ça va revenir, tôt ou tard, parce qu'on en a besoin pour comprendre pourquoi les données historiques des pays musulmans, quels qu'ils soient, ne sont pas comme celles des autres, dans l'histoire. Dans le contemporain, c'est plus délicat, parce qu'actuellement, on peut dire qu'il n'y a aucune vraie différence entre les arts du monde musulman et les arts des autres pays. Mais ça c'est une autre histoire...

CB

J'aimerais mieux comprendre avec votre aide la manière dont l'art islamique intègre, réinterprète, rejette, bref s'approprie d'une façon ou d'une autre les traditions artistiques de l'Antiquité, le pluriel étant ici aussi de rigueur. On considère souvent que la période omeyyade, aux VII^e et VIII^e siècles, constitue une espèce de « transition » entre l'Antiquité tardive et l'Islam. Mais les spécialistes d'historiographie ont appris à éviter les pièges d'une terminologie orientée. Le concept d'Antiquité tardive dessine une parabole descendante que beaucoup contestent; la notion de « transition » ne rend pas justice à la créativité dont chaque période fait preuve. En quels termes peut-on appréhender le dialogue qu'entretient l'art omeyyade avec l'Antiquité? Et comment expliquer que, dans certains lieux, par exemple en Syrie ou en Égypte, la réceptivité a été plus grande que dans d'autres?

OG

Là aussi, je dois dire que durant les cinquante ou soixante ans que j'ai passés à m'occuper de ce thème, c'est une question qui a changé de réponse, et la question a changé elle aussi. Au début, disons il y a soixante ans, lorsque j'étais étudiant, on disait et lisait qu'il y avait une Antiquité, reprise par un nouveau pouvoir, le pouvoir du calife, qui aurait changé cette Antiquité, mais pas tout de suite et pas dans tous les

3 Voir notamment G. MARÇAIS, *L'architecture musulmane d'Occident*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1955.

détails. Maintenant je crois qu'on est en train d'élaborer un schéma très différent, selon lequel les grands changements se seraient produits aux IX^e et X^e siècles, pas au début. L'Islam lui-même et la formation des mondes islamiques font partie des changements de la fin de l'Antiquité. L'Islam est comparable au manichéisme, au mandéisme, au bouddhisme, au christianisme, à toutes sortes de mouvements religieux et politiques qui ont caractérisé l'Europe et l'Asie jusqu'aux IX^e-X^e siècles. Alors, ça se stabilise dans une configuration différente. Donc, on ne parlera plus d'une transformation de l'antique qui soit particulière au monde islamique, mais d'une transformation de l'antique qui est un processus concernant toutes les régions, chacune à sa façon, avec de fortes analogies. Ça se voit non seulement dans l'architecture et les travaux de construction, qui sont presque toujours les mêmes à travers le monde musulman, mais aussi dans les objets. Les objets se ressemblent beaucoup d'une région à l'autre, et vous pouvez très facilement utiliser le même objet aux Indes ou en Méditerranée.

Il y a des objets très curieux à la Bibliothèque Nationale de Paris, en particulier, qu'on a du mal à identifier. Ils portent une signature arabe, mais c'est purement hindou. Est-ce que ça été fait pour un Arabe ou pour un Hindou? Est-ce que c'est un objet hindou repris par un Arabe qui y a mis sa signature? Il y a aussi une histoire que j'aime beaucoup et qui illustre cette fluidité: à un certain moment, à la fin du VIII^e siècle, lors des conquêtes faites par les Arabes en Afghanistan, toutes sortes de statues de divinités bouddhiques et autres sont ramassées par les conquérants. Ils les amènent à Bagdad et on commence à faire tourner ces objets. Partout où ils passent, on en fait des exhibitions, on va de ville en ville montrer les statues, puis, à la fin, on décide de mettre tout cela à La Mecque, et là-bas on casse les statues après les avoir baladées partout! Parce que c'était différent, parce que c'était à voir: c'était à la fois le même monde et un monde différent. Du coup, les gens se comprenaient.

On ne peut pas expliquer la création du monde musulman sans assumer des ressemblances entre des régions que nous considérons jadis comme étant différentes les unes des autres. Si elles étaient si différentes que ça, elles ne seraient pas toutes devenues musulmanes. Mais on n'a pas encore suffisamment bien analysé la nature des différences. C'est vrai pour les arts, mais pas seulement: on n'a pas changé d'habits, on n'a pas changé de manière de manger, etc. C'est assez intéressant de comparer avec notre monde contemporain: maintenant aussi les habits sont devenus presque les mêmes partout. Il n'y a qu'aux Indes où les gens tendent encore à s'habiller d'une manière différente. Les Chinois le faisaient jusqu'il y a une vingtaine d'années, maintenant ils ont changé.

CB

Sont-ce les progrès archéologiques qui permettent d'avoir maintenant une idée plus claire de ces périodes dites de transition? Pourrions-nous aussi nous arrêter un moment à

Jérusalem, sur laquelle vous venez de publier un nouvel ouvrage⁴? Le Dôme du Rocher, que vous avez étudié sous toutes ses coutures en 1997⁵, est un des exemples les plus extraordinaires de la première architecture islamique. Topographiquement parlant, puisqu'il s'enracine dans l'esplanade des Temples de la religion hébraïque et juive, stylistiquement parlant, dans la mesure où sa forme rappelle les martyria du monde chrétien, ce monument apparaît comme une sorte de synthèse. Mais les décorations qui l'embellissent présentent des particularités très intéressantes qui dénotent un souci d'innovation. Pourriez-vous nous aider à déchiffrer ces divers éléments?

OG

Il faut envisager deux facteurs. D'abord les progrès de l'archéologie certainement. Archéologie qui longtemps a été limitée à la Syrie et à la Palestine, les seuls endroits où l'on faisait des fouilles. Maintenant avec toutes les choses qu'on a découvertes en Asie centrale et en Iran – surtout en Asie centrale –, c'est tout un autre monde qui s'offre à nous. Mais je crois qu'il y a autre chose: il y a aussi la manière dont on regarde les choses. C'est-à-dire qu'il y a cinquante ans, on voyait dans les découvertes de l'art islamique quelque chose de différent de l'antique; maintenant, on se dit que c'est de l'antique modifié. C'est une autre attitude.

La Coupole du Rocher, à Jérusalem, est un cas particulièrement intéressant dans cette perspective. D'abord, on peut dire qu'il n'y a rien de nouveau dans la Coupole du Rocher, sauf qu'il n'y a rien de pareil ailleurs non plus. Comment peut-on dire à la fois que quelque chose n'est pas nouveau et complètement nouveau? Ensuite, cette Coupole du Rocher telle que nous la voyons maintenant est entièrement une création de la fin du ^{xx}e siècle, tout a été refait, sauf les mosaïques à l'intérieur, mais bien refait. Là, on a un cas de plan octogonal parfait. Or, jamais une église chrétienne n'a présenté la forme d'un octogone parfait: il y a toujours une abside, par exemple. Mais l'idée d'une forme géométrique parfaite, elle, existait déjà. En somme, on a pris une forme ancienne et traditionnelle, et on l'a adaptée à un besoin nouveau. Quel était au juste ce besoin? Nous n'en avons aucune idée! Nous ne savons pas pourquoi la Coupole de Rocher a été construite, c'est-à-dire que nous ne savons pas ce qu'on y faisait. On sait que l'endroit a une valeur commémorative. Ensuite, petit à petit, on y ajoute des éléments: l'ascension du Prophète au ciel, ajoutée au ^{ix}e siècle, sa venue, au ^xe siècle. Quelqu'un a construit ce bâtiment sous cette forme non pas tant pour les musulmans, mais pour que les non musulmans le comprennent. Il s'agissait d'impressionner les chrétiens de la ville de Jérusalem. C'est eux qui pouvaient penser: « On connaît ce genre de choses! »

4 O. GRABAR & B. KEDAR (éd.), *From Heaven to Earth, the Haram al Sharif at Jérusalem*, Jérusalem, 2009.

5 *Le Dôme du Rocher, joyau de Jérusalem*, photos de Saïd Nuseibeh, Albin Michel/IMA, Paris, 1997.

CB

C'était à la fois la même chose, et quelque chose de différent...

OG

Voilà! C'est la même chose sauf qu'en réalité vous n'avez pas le droit d'y entrer; vous connaissez, mais ce n'est plus à vous.

CB

Cette stratégie de dialogue apparent tend-elle donc à faire passer un message subtil d'exclusion?

OG

Oui, de dialogue et d'exclusion, ce qu'explicitent notamment les inscriptions. Dans les plus anciennes inscriptions arabes ou musulmanes qui existent, ils disent presque partout que « Jésus, le croyant » « Jésus etc. », mais c'est un Jésus à notre manière, pas à la vôtre, et si vous êtes vraiment croyant, vous devez adopter l'Islam. C'est donc une utilisation de formes antiques pour un but nouveau, mais pour un public qui était le même que celui des Églises qui existaient auparavant. C'est vrai, pour prendre un exemple, pour la mosquée de Damas, et c'est vrai peut-être encore pour celle de Cordoue, mais à partir du ^xe siècle, les choses commencent à changer en profondeur.

Prenons encore l'exemple de Qusayr Amrah avec d'énormes quantités de peintures du ^{viii}e siècle, qui ont été découvertes par un Tchèque aux alentours de 1900⁶. Dans les habitudes du monde académique classique, on a dit « peinture ». Le grand spécialiste de la peinture romaine était Wickhoff qui était un savant de réputation mondiale. On lui a dit « c'est vous qui allez écrire là-dessus ». Il n'a rien compris à ces images, alors il a écrit des bêtises. Par contre, Salomon Reinach, qui à la même époque écrivait son *Répertoire des peintures grecques et romaines*⁷ a ajouté les peintures de Qusayr Amrah au corpus des images antiques, parce qu'il a vu tout de suite que ça en faisait partie, c'était le même vocabulaire. Et ça c'est un problème très intéressant : à partir de quand peut-on dire que quelque chose n'est plus dans la même langue?

CB

Cette double capacité de s'appropriier et de se différencier n'est-elle pas aussi une invitation à proposer des lectures multiples de l'art par ses utilisateurs eux-mêmes?

6 Sur ce site, cf. C. VIBERT-GUIGES et G. BISHEH, *Les peintures de Qusayr Amra, Un bain omeyyade dans la bâdiya jordanienne*, Department of Antiquities of Jordan, Amman – Bibliothèque archéologique et historique, Ifpo, Beyrouth, 2007.

7 S. REINACH, *Répertoire des peintures grecques et romaines*, Paris, E. Leroux, 1922.

OG

Oui, en effet. On peut dire que c'est, du moins à mon sens, une des grandes inventions ou créations – je ne sais pas si ça a été inventé ou créé spontanément – du nouvel art islamique, Il a suscité l'interprétation du spectateur. Comme il n'avait pas de message officiel à transmettre, ou pas beaucoup, alors on fait de belles choses et l'on a dit : « C'est à vous d'admirer et d'expliquer ce que ça veut dire. » C'est donc très moderne : c'est le spectateur qui décide de la qualité des objets qui seront faits et de leur signification. C'est une attitude complètement différente parce que, dans l'Église, c'était l'inverse ; dans le monde chrétien, on avait tendance à dire « c'est comme ça », « c'est cela qu'il faut penser, c'est cela qu'il faut croire, etc. ».

CB

Il n'est donc pas pertinent de parler d'un art « théologique » ? Ce dont disposent les historiens de l'art, ce ne sont du reste pas seulement des ouvrages sacrés et monumentaux, quelque peu « rhétoriques », comme des mosquées, mais aussi des traces d'art séculier (palais, thermes, etc.) et puis l'art dit populaire, fait de vaisselle, de tissus, de menus objets. Le rapport au patrimoine antique varie-t-il radicalement selon qu'on déplace le regard d'une catégorie à l'autre ?

OG

Il ne s'agit, en effet, pas d'un art théologique. Du reste, il faut savoir que, pour des raisons qui sont en grande partie accidentelles, nous en savons beaucoup plus sur l'art profane du monde musulman que sur l'art religieux. Et là, on peut plus ou moins être d'accord sur le fait que le même art aurait pu être utilisé par les chrétiens. On connaît assez bien les palais des musulmans, mieux que les palais des chrétiens, mais c'était vraisemblablement la même chose : la même décoration, les mêmes histoires, les mêmes techniques... Dans ce sens, on peut dire que c'est par les trouvailles du monde de l'Islam que nous avons pu nous faire une idée de ce qui avait fait la richesse du monde de tous les jours, du monde antique tout entier, et ce jusqu'aux XII^e-XIII^e siècles. Après quoi, les formes sont différentes ; elles sont locales, mais on les fait encore souvent pour un public qui pourrait tout aussi bien être musulman ou chrétien. Il y a les grands objets en bronze, très célèbres, décorés avec des sujets choisis par des artisans musulmans, mais qui présentent des thèmes chrétiens. Jamais ils ne mettent de thèmes sur lesquels les chrétiens et les musulmans ne sont pas d'accord. Par exemple, il n'y a jamais la résurrection, ni la crucifixion, il y a toujours une sorte de censure... La naissance de Jésus, tant qu'on veut, tout le monde est d'accord sur ce thème. Donc, on sélectionne des thèmes, des images qui collent avec tout le monde, parce qu'ils ne savaient pas à qui ils allaient vendre.

On peut aussi observer ce phénomène dans le trésor de St Marc, volé par les Croisés à Constantinople : il y avait beaucoup de choses musulmanes là-dedans, parce que, dans les trésors des empereurs byzantins, il y avait énormément de pièces islamiques. Dans ce domaine, il y a deux cas remarquables. Le trésor du Puy, en France, où

il y a toutes ces inscriptions pseudo-coufiques qui ne veulent rien dire⁸. On a essayé de les comprendre mais ça ne veut absolument rien dire, et je crois qu'ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient. Ils les ont gravées juste parce que c'était joli. L'autre cas, c'est à la Renaissance, une peinture de Gentile da Fabriano qui montre une Vierge, une Nativité dont le halo porte l'inscription: « Il n'y a pas de Dieu sauf Dieu et Mahomet est son prophète. » Là aussi, ils avaient copié servilement, mais ils ne savaient pas ce qu'ils faisaient!

CB

Dans le domaine des sciences héritées des Grecs, en revanche, c'est un peu plus tard, avec le grand mouvement de traduction qui commence au IX^e siècle, que se met en branle la « réception » de l'Antiquité. Y a-t-il concomitance entre le registre de l'art et celui des sciences sur la question du rapport à l'Antiquité (grecque notamment)?

OG

Alors là c'est très net, on sait exactement comment ça s'est passé: fin VIII^e – début IX^e siècle, des savants traduisent du grec en syriaque, du syriaque en arabe. Et on savait parfaitement ce qui venait du grec. On conserve ainsi des inscriptions admirables dans les mausolées de Samarcande, de la fin du XIV^e siècle, conçus et commandés par des femmes, où on lit l'inscription « Aristote », accompagnée d'une citation attribuée à Aristote. Le monde classique est resté partout et a été accepté par tout le monde: c'était un patrimoine commun. Ce n'est que beaucoup plus tard, après la Renaissance, que des différences sont apparues dans l'utilisation de ce patrimoine.

Cela dit, il n'y a aucun désir automatique de sauver un héritage. Par exemple, les monuments musulmans utilisent parfois des pierres avec des inscriptions grecques ou latines, pour des raisons magiques, parce qu'on ne comprenait pas et qu'on pensait que cela pouvait aider pour guérir de maladies ou pour procréer... Mais ils ne savaient pas que c'était du grec ou du latin, c'était simplement quelque chose d'étranger et d'étrange. Au point de vue des formes, c'est surtout au XIII^e siècle que l'on a reproduit de vieilles formes classiques. On ne peut pas pour autant parler de renaissances voulues. Au fond, toutes ces choses étaient là, sous leurs yeux: alors on les copiait, on les réutilisait, mais il n'y avait pas de sentiment ou de volonté au niveau officiel, sauf quelques exceptions, de recréer de choses antiques. Même dans les miniatures de manuscrits, où ça se retrouve plus fréquemment, on n'observe pas la même tendance qu'en Occident, où il y a eu un programme de recherche de l'antique et de retour aux sources.

8 X. BARRAL I ALTET, « Sur les supposées influences islamiques dans l'art roman: l'exemple de la cathédrale Notre-Dame du Puy-en-Velay », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 35 (2004 = *Chrétiens et Musulmans autour de 1100*), p. 115-118.

CB

À vous écouter, on n'a vraiment plus envie de faire crédit à Henri Pirenne qui, dans Mahomet et Charlemagne, paru à titre posthume en 1937, désignait la conquête musulmane de la Méditerranée comme le véritable point de rupture entre Antiquité et Moyen Âge. Ses thèses reposaient sur une analyse essentiellement économique, là aussi remise en cause, notamment par Jacques Le Goff. Faut-il balayer d'une main sa lecture de cette période?

OG

Oui, balayer d'une main dans ce sens que, à mon avis en tout cas, son idée de deux mondes qui s'éloignent, qui se séparent, ça ne marche pas, ça ne marche plus. Pourtant, des travaux comme ceux de Pirenne – et il n'est pas le seul à avoir pensé cela – n'ont pas encore été abandonnés par tout le monde : les grandes idées du « clash of civilisations » par exemple, récemment, c'est au fond une modification de ce genre d'idées, à savoir qu'il s'agit de mondes sociaux différents les uns des autres, qui ne peuvent pas s'entendre. Tandis que ce que la nouvelle génération d'historiens pensent au contraire qu'ils peuvent s'entendre, que l'on a affaire à des variantes de la même chose. Le grand mérite de Pirenne, c'est d'avoir obligé les gens à réfléchir sur cette évolution historique, même si la pensée de Pirenne représente une simplification du problème. Le Pirenne de la génération suivante, c'est en quelque sorte Braudel qui a choisi de travailler sur la longue durée. C'est un peu comme pour le marxisme qui a échoué dans ses tentatives d'explication, mais qui a tout de même joué un rôle significatif. On ne comprendra jamais totalement l'Histoire, ni comment les choses marchent, et pourquoi, mais les théories aident à poser de bonnes questions qui font réfléchir.

CB

Une dernière question à quelqu'un qui connaît aussi bien le monde scientifique français que l'américain. Notez-vous des différences substantielles dans l'approche, les concepts, les problématiques d'un côté et de l'autre de l'Atlantique pour ce qui est de l'art islamique? Avons-nous affaire à deux traditions académiques et intellectuelles différentes? L'attention portée à l'héritage antique en est-il affecté?

OG

Absolument. Je vois d'emblée trois grandes différences. Dans le monde académique, universitaire, tant les États-Unis que la France ont des élèves musulmans, ou d'origine musulmane, ce qui n'existait guère auparavant. Mais ce ne sont pas les mêmes : en France, ils viennent d'Afrique du Nord, pour la plupart. Ils ont un passé, une mémoire particulière. En Amérique, ils viennent surtout du Proche-Orient, et c'est une autre mémoire, un autre patrimoine. Donc, de ce point de vue-là, c'est différent et, de fait, ces étudiants posent des questions différentes, ont d'autres intérêts. En France, ils se demandent « qui suis-je? », et « comment appartenir au monde dans lequel je me trouve? » ; c'est la question de l'identité et de l'intégration. En Amérique, la question principale est plutôt : « Pourquoi ne m'accepte-t-on pas mieux dans cette société? » Ils

y appartiennent, ils sont intégrés, mais se sentent discriminés, sous-estimés. Ils ont aussi souvent une orientation très nationaliste.

La deuxième différence, plus spécifique à l'histoire de l'art, c'est qu'en Amérique, cette discipline est beaucoup plus développée qu'en France. C'est surtout dû à l'apport massif des savants allemands qui ont émigré dans les années trente. Il faut ajouter le fait que les grands collectionneurs étaient souvent des Américains. Dès lors, l'histoire de l'art est vite devenue une discipline qui a ses règles, sa manière de voir les choses, tandis qu'en France, presque tous ceux qui s'occupent d'art musulman sont sortis des études philologiques et historiques, de la connaissance de la langue. Ce qui présente des avantages aussi, parce que ça crée des savants plus complets, mais souvent ils n'ont pas cette expérience et connaissance visuelles qui existent en Amérique. Ce sont donc deux mondes entièrement différents.

La troisième différence, que je n'ai jamais entièrement comprise, c'est que le monde académique américain a été, il me semble, beaucoup plus ouvert aux nouveautés que le monde académique français. Donc il a accepté les nouveaux domaines, les nouvelles idées, les nouvelles manières de faire – quitte parfois à les abandonner aussi. Il y a une certaine rigidité dans la tradition française de l'enseignement et de la répartition des domaines scientifiques, qui peut-être est en train de changer un peu maintenant. Après Mai 68, il y a eu vraiment des essais de changements, mais les « vieux » ont repris les choses en main, surtout dans ces domaines. Ici il y a aussi une tendance à organiser les recherches en groupes; en France pas du tout, chacun travaille pour soi. Je note quand même un intérêt pour les XIX^e et XX^e siècles, en France plus qu'ailleurs, de la part des étudiants d'origine nord-africaine, qui s'intéressent beaucoup moins à l'Antiquité classique et à son héritage, mais qui veulent savoir ce qui intéressait leur arrière grand-père, ce que représentent leurs racines immédiates. Cela a contribué à faire émerger de nouvelles questions et de nouvelles publications de qualité.

CB

Qu'en est-il de la question du patronage artistique? Dans l'Antiquité, l'art est très régulièrement mis au service du pouvoir dans le cadre de programmes iconographiques qui délivrent un message idéologique. Comment l'art islamique concilie-t-il l'exaltation du dieu unique et celle des puissants? Au fond, la question pourrait être formulée ainsi: comment se fait l'articulation entre art séculier et art religieux, deux catégories qu'il ne serait pas aisé d'appliquer à l'Antiquité où elles sont, comme on dit, « embedded »?

OG

Le patronage, disons dans le monde occidental, dans le monde chrétien est très clairement perceptible: il y a les princes, les rois; il y a les bourgeois et l'Église. Pour les arts, l'Église joue un rôle particulièrement important. Or, il n'y a pas d'Église dans le monde musulman. Il y a eu des dynasties, des rois, mais, sauf à partir du XV^e siècle, ceux-ci n'ont pas la force des dynasties du monde latin, ni même du monde slavons ou byzantin. Fondamentalement, on est donc confronté à un art de la bourgeoisie, dans le

monde musulman, beaucoup plus développé qu'en Occident? C'est un art des villes. C'est pour cela que, dans le monde musulman, on assiste à un énorme développement des arts décoratifs mineurs: la céramique, les arts des métaux, etc. On fait des choses pour tout le monde, ce qui n'existait pas en Occident avant le XIII^e-XIV^e siècle. C'est pourquoi, par exemple, en Italie, on trouve tous ces objets musulmans installés sur les façades des églises: il n'y avait rien de semblable en Occident, pas de moyen de faire de la couleur avant le XIII^e siècle. Donc, dans l'art islamique, un goût nouveau, un goût spécial se développe.

CB

Pour revenir à un des premiers thèmes de notre entretien, on en arrive au paradoxe selon lequel l'art qu'on appelle islamique est essentiellement profane...

OG

Absolument, c'est un paradoxe total qui ennue beaucoup les gens parce que ça embrouille les choses, mais c'est tout à fait vrai. Changer d'étiquette n'est cependant pas facile. Alors on peut faire avec... Ça s'est passé aussi avec « gothique »: c'était un mot péjoratif pour désigner les barbares du Moyen Âge, ceux qui sortaient des forêts d'Allemagne, puis ça a été appliqué à un art très raffiné, sans rapport avec les Goths. Même l'art « roman », ça ne veut rien dire. Certes, il y a un côté idéologique derrière le mot « islamique », à la fois pour ceux qui sont des musulmans et pour les autres, mais on attend encore une alternative pertinente.

CB

En même temps, toutes les dénominations problématiques sont l'occasion de réfléchir, de s'interroger sur le statut des disciplines, leur découpage...

OG

Récemment, un numéro d'un journal est sorti qui propose d'appeler tous les arts, de l'Iran jusqu'à la Hongrie, non pas les arts « ottomans » mais les « arts des pays de *rum* ». Alors c'est très gentil tout ça, sauf que, comme personne ne sait ce que veut dire « *rum* », ça n'aide pas. L'idée était de ne plus utiliser le mot « ottoman », parce que ce mot implique la force de persuasion d'une dynastie, et ce n'est pas de ça qu'on parle quand on traite l'art. Ces questions d'appellation, ça me court dans la tête tout le temps, il faudrait que je trouve le moyen d'écrire quelque chose là-dessus, mais ce n'est pas facile de progresser véritablement.

Oleg GRABAR

*Institute for Advanced Study
Princeton
grabar@ias.edu*