

museumrietberg

**AL
DOM
DE
LIMARDE**

4.2.-22.5.2022

Catalogue d'exposition

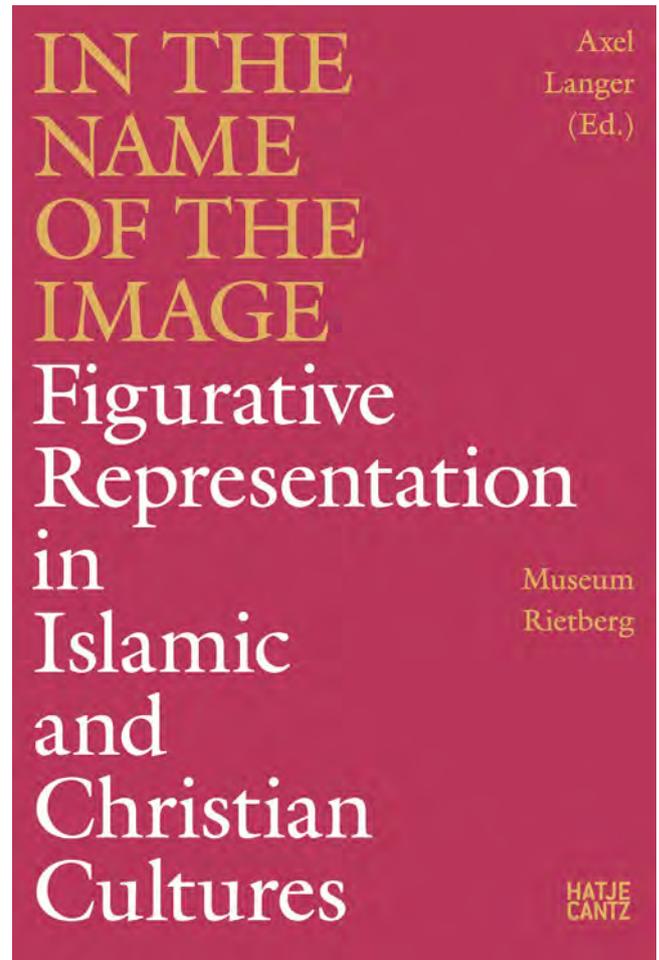


Im Namen des Bildes

Die figürliche Darstellung in den islamischen und christlichen Kulturen

Hrsg. Axel Langer, Museum Rietberg, Text(e) von Doris Behrens Abouseif, Dieter Blume, Christophe Erismann, Finbarr Barry Flood, Beate Fricke, Christiane Gruber, Tobias Heinzelmann, Ahmad Milad Karimi, Axel Langer, Hans Georg Majer, René Schurte, Daniel Spanke, Friedericke Weis, Gestaltung von Claudio Barandun

Deutsch
468 Seiten, 170 Abb.
Buchblock mit Schutzumschlag
16 × 24 cm
ISBN 978-3-7757-4732-5
Hatje Cantz Verlag



In the Name of the Image

Figurative Representation in Islamic and Christian Cultures

Ed. by Axel Langer, Museum Rietberg, text(s) by Doris Behrens Abouseif, Dieter Blume, Christophe Erismann, Finbarr Barry Flood, Beate Fricke, Christiane Gruber, Tobias Heinzelmann, Ahmad Milad Karimi, Axel Langer, Hans Georg Majer, René Schurte, Daniel Spanke, Friedericke Weis, Design by Claudio Barandun

English
468 pages, 170 illustrations
Softcover with dust jacket
16 × 24 cm
ISBN 978-3-7757-4733-2
Hatje Cantz Verlag

<https://shop.rietberg.ch/>

Textes d'exposition

AU NOM DE L'IMAGE

La représentation figurative entre culte et interdit dans l'Islam et dans la Chrétienté

L'idée de cette exposition est née de la problématique liée à la représentation figurée et son interdiction dans l'Islam. Régulièrement, le public du musée s'étonne de l'abondance d'images figuratives dans l'enluminure islamique, sur des céramiques, des textiles ou des récipients en métal. Le déconcertement est fréquent : comment se peut-il que l'Islam interdise de peindre des êtres vivants, et qu'en même temps, tant d'œuvres d'art contreviennent à cette interdiction ?

Or, la question se pose avec le même bien-fondé pour le christianisme. Là aussi, il y a d'un côté une interdiction religieuse des images, inscrite dans l'un des Dix commandements, et de l'autre, une abondante production d'images et de statues.

OBJECTIF DE L'EXPOSITION

Pour la première fois, le musée consacre donc une exposition commune à la problématique de l'image dans l'Islam et le christianisme. Cette approche comparatiste nous permet d'explorer les différences comme les similitudes : l'Islam est-il aussi hostile aux images qu'on le suppose souvent ? Et le christianisme y est-il vraiment si favorable ? Quels sont les facteurs théologiques, politiques et historiques qui influencèrent le traitement de l'image, et décidèrent de son interdiction ou de son autorisation ? Comment la question de l'image fut-elle appréhendée à travers les époques et dans les différents espaces culturels ?

CONTEXTE TEMPOREL ET GÉOGRAPHIQUE DE L'EXPOSITION

L'époque qui va de l'Antiquité tardive au début des temps modernes, et que nous qualifions en général de Moyen Âge, fut l'occasion d'un débat particulièrement intense autour de l'image. Les 136 œuvres exposées sont donc pour la plupart issues de la période allant du VI^e siècle aux environs de 1500. Géographiquement, elles couvrent un espace qui s'étend de l'Europe occidentale latine (royaume de France et Saint-Empire romain) à l'Asie du Sud (Empire moghol) en passant par le bassin méditerranéen oriental (Empire byzantin, puis Empire ottoman) et l'Asie occidentale (Perse).

QUEL EST L'OBJET D'ÉTUDE DE L'EXPOSITION ?

L'exposition se concentre sur les stratégies mises en place pour développer une culture iconographique malgré l'interdiction des images. C'est là une question qui suscite non pas une réponse, mais différentes propositions.

Les autorités religieuses de l'Islam et du christianisme, s'appuyant d'ores et déjà sur des formulations distinctes dans le Coran et dans la Bible, développèrent des points de vue variés. En Occident, l'Église latine de Rome d'une part et l'Église orthodoxe byzantine de Constantinople d'autre part dominaient la discussion théologique. En Orient, ce sont les théologiens ('*ulama*') des quatre

écoles juridiques sunnites et de l'école chiite qui formulèrent les interprétations propres à chaque courant.

Le contexte historique, ainsi que les intérêts politiques des prescripteurs religieux et laïques, jouaient également un rôle déterminant. Ils définissaient les frontières à l'intérieur desquelles l'interdiction des images était jugée comme valide ou leur utilisation comme autorisée. Sur ce point, la réalité quotidienne – notamment des élites – n'était d'ailleurs pas toujours en accord avec la position théologique. De plus, la situation aux débuts du christianisme ou de l'Islam n'était pas la même qu'à des périodes de plus grande expansion ou de rapports de force consolidés. Sans oublier que l'héritage antique, aussi bien dans la culture chrétienne que dans la culture islamique, avait laissé des traces encore perceptibles.

En fin de compte, il apparaît que la question de l'image a constamment suscité de nouveaux débats et de nouvelles réponses.

ET AUJOURD'HUI ?

Jamais les images, accessibles en permanence à tous et à toutes, n'ont encore été aussi présentes ni n'ont déterminé aussi fortement notre perception qu'aujourd'hui. Dans une société sécularisée où la religion est une affaire privée, l'interdiction des images semble dépassée. Néanmoins, tourner notre regard vers le passé nous incite à questionner notre propre comportement vis-à-vis des images. Comment considérons-nous notre rapport à l'image aujourd'hui ? Ne nous conformons-nous pas aussi à des conventions culturelles qui décident de ce qui est représentable et de ce qui ne l'est pas ?

STRUCTURE DE L'EXPOSITION

Le parcours de l'exposition se développe au fil des quatre thématiques suivantes :

- O. Introduction
- I. Image et théologie
- II. Image vénérée, imaginée ou historisée
- III. Image et pouvoir

Entre le premier et le deuxième champ thématique, un « dialogue des objets » permet de prolonger la question des images dans un document audio.

Cinq étapes sur des écrans tactiles proposent des questions mettant en lumière notre propre rapport à l'image (numérique) contemporaine.

Au nom de l'image est une exposition d'histoire de l'art et d'histoire culturelle. Elle aborde le thème de l'interdiction des images dans une démarche résolument historique. Les contenus religieux y sont traités d'un point de vue séculaire.

DES IMAGES DE DIFFÉRENTE NATURE

Les extraits cités au mur formulent les arguments théologiques qui justifient l'interdiction des images. Outre le deuxième commandement de Moïse sont cités les versets correspondants du Coran, ainsi que des « hadiths », actes et paroles du prophète Mahomet, également désignés comme la « tradition du Prophète ».

À la lumière de ces citations, il apparaît clairement que ce qu'on entend par « image interdite » varie d'un cas à l'autre : dans l'Ancien Testament, on évoque ainsi l'« image de Dieu », qui correspond en général à une statue. Mais il s'agit également de la « représentation » des choses qui nous entourent. Le Coran, quand à lui, n'évoque que les pierres dressées et les images de Dieu, qu'il prohibe.

Les théologiens chrétiens et les docteurs en droit islamique n'interprétaient pas de la même manière la notion d'image. Dans le christianisme, la théologie de l'image qui en découlait place en son centre l'image vénérée, tandis que l'islam rejette cette dernière. Du reste, il existe une certaine marge de manœuvre : pour les hanbalites (l'une des quatre écoles juridiques sunnites), les images sont généralement considérées comme « illicites », tandis qu'elles sont « répréhensibles » pour les hanafites, qui ne les interdisent pas.

PLUSIEURS FACTEURS DÉTERMINENT LE RAPPORT À L'IMAGE

D'un point de vue théologique, la manière de se comporter vis-à-vis de l'image est elle aussi réglementée. Ce dernier point peut être abordé de plus près à travers deux œuvres qui thématisent l'image dans l'image. Leur juxtaposition montre clairement que, dans la pratique, la question de l'image était bien plus complexe que ne le laissent supposer les positions théologiques.

La miniature persane **01**, illustrant un manuscrit royal, représente un entretien entre Nushabeh, reine de Barda', et Alexandre le Grand. Le portrait qu'Alexandre tient dans la main est placé au centre de l'image.

Sur l'icône **02** présentée à côté, quatre saints de l'Église orthodoxe russe contemplent dans une dévotion respectueuse une icône de la Vierge. D'après une légende, il s'agirait de l'un des trois portraits réalisés par saint Luc.

Bien qu'elles se penchent toutes deux sur le phénomène de l'image dans l'image, les deux œuvres se révèlent profondément différentes :

- Elles sont issues de deux sphères opposées – d'un côté l'enluminure courtoise d'Iran, de l'autre la peinture chrétienne orthodoxe de Russie.
- Elles s'adressent à un public différent : aux membres d'une élite pour la miniature, et à la cohorte des fidèles pour l'icône.
- Enfin, la manière de se comporter vis-à-vis des images dans l'image elle-même diffère : dans un cas l'image fait l'objet d'une conversation profane, dans l'autre elle est vénérée religieusement.

Pour situer une œuvre au sein du débat sur les images, il convient finalement de s'appuyer sur trois questions : Quelle était la fonction de l'image ? Qui la contemplait ? Et qui en était le commanditaire ?

IMAGE ET ESPACE RELIGIEUX

C'est au sein de l'espace religieux, lieu de prière ou de célébration, que les différentes positions théologiques vis-à-vis de l'image s'expriment le plus nettement. Les deux installations se veulent représentatives des espaces sacrés musulmans et chrétiens. Elles matérialisent la plus grande opposition possible.

Dans l'islam comme dans le christianisme, nombreux sont les fidèles qui souhaitent percevoir la présence de Dieu. Dans la mosquée, ce besoin est satisfait par le symbolisme de la lumière, tandis que l'église y répond par les actes liturgiques (les sacrements), la peinture ou la statuaire.

Quel que soit le courant religieux dominant, l'aménagement des mosquées est sensiblement le même du Maghreb à l'Indonésie. L'élément central de la salle de prière est le *mihrab*, une niche architecturale indiquant la direction de la Mecque pour la prière. Dans les « mosquées du vendredi », on trouve à droite de cette niche le *minbar* (non représenté ici), la chaire depuis laquelle prêche l'imam. Les représentations figurées sont absentes de cet espace. Le décor – en accord avec les hadiths – est composé de formes géométriques ou de motifs végétaux. Conformément aux préceptes de Mahomet, rien ne vient ici troubler la prière, l'un des cinq piliers de l'islam.

L'espace sacré catholique romain, au contraire, évolua au fil du Moyen Âge pour devenir un « réceptacle » richement orné d'images et de sculptures. La pièce maîtresse en est l'autel, accompagné en arrière-plan d'une construction verticale, le retable. À partir du XIV^e siècle, il devient le principal support pictural. Les fidèles sont tournés dans sa direction pendant toute la durée de la messe, et le prêtre accomplit devant lui les actes liturgiques les plus importants.

I. IMAGE ET THÉOLOGIE

La place accordée aux images dans l'espace sacré, ainsi qu'on le voit à l'exemple de la mosquée et de l'église, résulte d'une évolution assez longue. Dans cette première section, nous retraçons le chemin qui mena à une pratique religieuse refusant l'image ou au contraire la vénérant.

MOT ET VISUALISATION

Par principe, l'islam comme le christianisme sont des religions du livre, dans lesquelles le mot occupe une place de choix. C'est en lui que se révèle Dieu. Si Dieu a créé toute chose, il ne fait pas lui-même partie du monde. C'est pourquoi il ne saurait être représenté. Très tôt, le désir s'est toutefois manifesté de rendre visibles les contenus religieux en passant par d'autres formes. Parmi les possibilités acceptables d'un point de vue théologique figuraient par exemple le symbole, ou encore la relique.

LA PEUR DE L'IDOLÂTRIE

L'interdiction des images est directement liée à la peur de l'idolâtrie. Cette notion regroupe deux choses différentes : d'une part l'adoration sous forme d'idoles (pierres dressées ou statues) de divinités étrangères à la religion concernée et, d'autre part, l'adoration de Dieu sous la forme d'une image vénérée. L'iconoclasme, qui désigne notamment la destruction d'images jugées non conformes, était donc un acte légitime.

Dans la tradition islamique, il n'existe pas d'image vénérée de Dieu. Il n'est question que de l'adoration d'idoles dans la pratique d'autres religions non islamiques.

QUERELLE AUTOUR DE L'IMAGE VÉNÉRÉE CHRÉTIENNE

La situation est différente pour le christianisme : un culte des images s'y développa très tôt, plaçant en son centre l'icône du visage du Christ, vénérée par les fidèles. Cette pratique fut sévèrement critiquée, ce qui conduisit au VIII^e et IX^e siècle à la querelle byzantine des images. Au cours de celle-ci s'établirent des pratiques iconoclastes, et notamment la destruction d'images. Sur le fond, la querelle avait pour objet la possibilité de représenter le Christ comme l'incarnation de Dieu et la question de savoir si la représentation du Christ et le Christ lui-même étaient identiques. Les deux parties étaient en revanche d'accord pour affirmer que Dieu lui-même ne pouvait pas être représenté.

Il est intéressant de noter qu'au même moment, aux frontières méridionales de l'Empire byzantin, l'Empire omeyyade connaissait également un conflit autour de l'autorisation des images.

UN CAS PARTICULIER : L'IMAGE DE CULTE EN TROIS DIMENSIONS

La statue chrétienne occupe une position particulière. Alors qu'à Byzance, la querelle iconoclaste s'achevait par la réintroduction de l'icône, en Europe de l'Ouest, les premières sculptures post-antiques apparaissaient peu après sur le territoire du Saint-Empire romain. Elles se trouvaient toutefois en contradiction extrême avec l'interdiction des images. Une subtile théologie de l'image permit donc de justifier leur existence.

Les trois premiers groupes d'objet [I.1 à I.3] se penchent sur les trois façons de visualiser le sacré sans contrevenir à l'interdiction des images – le mot, le symbole, la relique. Le thème de l'idolâtrie et celui de l'iconoclasme sont ensuite abordés à travers les groupes d'objets I.4 et I.5. Enfin, la sculpture chrétienne est au cœur du dernier groupe I.6.

LA PRIMAUTÉ DE LA PAROLE SAINTE

L'islam aussi bien que le christianisme accordent la plus grande importance au mot. C'est par le mot écrit que se révèle le divin. Par conséquent, l'écriture, transmission fidèle de la parole, est considérée comme la forme la plus directe de communication avec le divin.

Les copies du Coran, tout comme les premiers évangélistes (livres liturgiques contenant tout ou partie des Évangiles) attestent de cette place prépondérante. Un soin extrême était accordé à leur réalisation.

Si le mot revêt une importance supérieure pour les deux religions, chaque culture emprunta à long terme des chemins différents. Dans l'islam, la calligraphie, étymologiquement « la belle écriture », évolua pour devenir le genre artistique majeur, sacré. L'écriture n'intervenait pas seulement dans les manuscrits, mais aussi sur d'autres surfaces. Minuscule ou de taille humaine, elle ornait des récipients et les murs des mosquées.

Dans le christianisme, au contraire, c'est l'enluminure, décoration ornant les pages d'un manuscrit, qui domina dès le début. Peints dans une magnificence de couleurs avec des pigments précieux, ces ornements accompagnaient impérativement le mot écrit. Très vite, l'image fit ainsi partie intégrante des pages de manuscrits enluminés.

LES SYMBOLES, SIGNES DU SACRÉ

Le mot a beau être central pour l'islam comme pour le christianisme, il n'était pas accessible à tous dans sa forme écrite, puisque seuls peu de croyants savaient lire. Les symboles revêtaient donc une grande importance.

Le christianisme primitif, qui évitait les représentations figuratives, développa une série d'emblèmes permettant de représenter des contenus religieux. À partir du VI^e siècle, époque iconodule, ils furent détrônés par la vénération de l'icône du Christ, sans pourtant disparaître. La croix, par exemple, conserva sa position dominante. Une place de choix était également accordée aux instruments de la Passion, comme la couronne d'épines ou la lance, qu'on appelle aussi les *Arma Christi*.

L'islam recourt lui aussi aux symboles, en premier lieu aux formes qui dérivent de l'empreinte de la main et du pied de Mahomet.

LES RELIQUES – PRÉSENCE SAINTE

Contrairement aux symboles, qui ne font qu'indirectement référence à la présence sainte, les reliques correspondent pour les croyants à la présence directe d'un saint, ce qui explique leur importance majeure.

Généralement, il s'agit de reliques *corporelles*, telles que le crâne du saint ou ses ossements. Les reliques *représentatives* constituent une autre catégorie de reliques, parmi lesquelles figurent des objets ou des vêtements qui ont été en contact avec Mahomet, Jésus, les saints ou les martyrs.

Très tôt déjà, les reliques jouent un rôle prépondérant pour l'Église chrétienne. Dans le quatrième livre de son *Expositio fidei* (Exposé de la foi), Jean Damascène (650-754) consacre un chapitre au « saints et [à] la vénération de leurs reliques ». Il y écrit que les saints sont la « demeure pure » de Dieu. Par conséquent, Dieu les habite – aussi bien du point de vue spirituel que physique. C'est pourquoi les ossements des saints possèdent cette grâce au-delà de leur mort physique. Depuis le VIII^e siècle, les reliques étaient les principaux objets sacrés des églises. Et leur importance perdura, même avec la présence croissante des images et des sculptures.

Comme la civilisation chrétienne, la civilisation islamique conservait aussi des reliques. À l'origine, il s'agissait non seulement des empreintes de pied et de main, mais aussi des cheveux ou des ongles de Mahomet, ainsi que des objets lui ayant appartenu. Mais le monde islamique accordait bien moins d'importance que le christianisme aux reliques, d'ailleurs rejetées par les musulmans strictement orthodoxes. La plus importante collection de reliques représentatives se trouvait en possession des sultans ottomans.

IDOLÂTRIE, QUERELLE DES IMAGES ET ICONOCLASME

Étant des religions monothéistes, le judaïsme, le christianisme et l'islam refusent l'idolâtrie, c'est-à-dire l'adoration d'autres dieux, sous toutes ces formes. Le christianisme s'appuie sur le premier commandement de Moïse dans lequel il est dit : « Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi. » Dans l'islam, la chahada, la profession de foi prononcée lors des prières quotidiennes, commence par ce témoignage : « Il n'y a de dieu que Dieu », et repose sur deux versets du Coran.

Dans ces deux religions, il existe un rapport étroit entre l'interdiction de l'idolâtrie et l'interdiction des images. Aussitôt après le premier commandement de Moïse vient ainsi l'injonction de ne pas faire de représentation de Dieu. Pour certains théologiens, l'interdiction coranique de vénérer les images de dieux est également considérée comme une preuve contre les images.

Pour les trois religions monothéistes, l'adoration des idoles est étroitement liée aux pratiques religieuses des « autres », les infidèles et les égarés. L'interdiction de l'idolâtrie avait donc aussi pour objectif d'établir une délimitation.

Dans le monde chrétien, l'interdiction des images entraîna par deux fois des troubles importants : à l'est, la querelle des images secoua l'Empire byzantin au VIII^e siècle et au début du IX^e siècle. Elle s'accompagna de la destruction de représentations figurées (iconoclasme). Au XVI^e siècle, dans la lignée de la Réforme, des mouvements iconoclastes se développèrent notamment dans le Saint-Empire romain, en Suisse et aux Pays-Bas. Des sculptures et des images furent alors retirées des églises, endommagées, détruites ou brûlées.

LA RÉFORME MONÉTAIRE DE 'ABD AL-MALIK EN 696-697

En l'an 77 de l'hégire (696-697 de l'ère chrétienne), le calife omeyyade 'Abd al-Malik (reg. 685-705) fit frapper une nouvelle pièce qui rompait avec toutes les traditions antérieures. L'avvers comme le revers ne présentaient plus ni images, ni symboles : seuls des mots y figuraient.

La recherche a longtemps rattaché la réforme monétaire à l'interdiction des images. Des spécialistes de l'islam tel Rudi Paret voyaient même dans cette monnaie non figurée la preuve que l'interdiction islamique des images s'était imposée à la fin du VII^e siècle.

LES IMAGES EN TROIS DIMENSIONS, UN CAS PARTICULIER

En 787, le deuxième concile de Nicée résout d'un point de vue œcuménique la question de la représentabilité du Christ. La déclaration du concile était valable tant en Orient qu'en Occident. Selon la théologie orthodoxe des images, la distinction était faite entre la personne à vénérer religieusement et sa représentation *bidimensionnelle* (*imago*).

La représentation *tridimensionnelle* constitue quant à elle un cas à part qui n'est pas sans contradiction. L'Église d'Orient ne connaît pas de tradition statuaire : tandis que l'icône établit une distance entre l'ici-bas et l'au-delà, la corporéité d'une statue rappelle trop l'idole interdite.

La situation n'est donc pas la même à l'est et en Europe occidentale, où les premières grandes statues depuis l'Antiquité apparaissent au cours du X^e siècle. La plus ancienne serait la statue de Sainte Foy (également appelée Majesté de Sainte Foy), en France, suivie de la Vierge d'or d'Essen (53, dans la salle suivante). Toutes deux font encore l'objet d'un culte aujourd'hui.

Ces premières statues en pied renfermaient souvent des reliques. Il semble donc y avoir un lien entre le culte des reliques et l'apparition des sculptures.

II. IMAGE VÉNÉRÉE, IMAGINÉE OU HISTORIÉE

Comme la première section l'indiquait déjà en filigrane, le débat sur les images peut être ramené à deux types fondamentaux : d'un côté l'image vénérée (*imago*) et de l'autre l'image historiée (*historia*). Bien que ces notions, *imago* et *historia*, soient des notions chrétiennes, leur signification peut aussi – sous certaines réserves – s'appliquer à l'Orient islamique.

IMAGE VÉNÉRÉE ET IMAGE HISTORIÉE DANS LE CHRISTIANISME

D'après la théologie orthodoxe de l'image, l'*imago* est la représentation d'un original. Une icône représentant par exemple le Christ n'est pas identique dans son essence au Christ, elle lui est seulement ressemblante. Ce n'est pas l'icône elle-même qui est vénérée mais son « prototype », c'est-à-dire le Christ. La théologie orthodoxe de l'image s'appuie sur la philosophie néoplatonicienne de l'Antiquité tardive.

L'*historia*, pour reprendre le deuxième terme latin, renvoie à une autre fonction de l'image : il s'agit de l'image racontant un événement, comme dans les peintures murales ou les illustrations. Le pape Grégoire I^{er} (590-604), déjà, avait défendu l'utilité des fresques qui retracent en images les histoires de la Bible et approuvé ces « livres pour les incultes ».

IMAGE IMAGINÉE ET IMAGE HISTORIÉE DANS L'ISLAM

Dans le monde musulman, l'image vénérée est tout simplement impensable. Pourtant, « se représenter » Mahomet correspondait là aussi à un besoin des croyants. Depuis le IX^e siècle, la description du prophète par al-Tirmidhi répondait normalement à ce besoin. À la fin du XVII^e siècle se développe notamment à partir de cette tradition la forme calligraphique de l'hilya.

Dans la partie orientale du monde islamique, les images historiées représentant Mahomet comme un personnage en action étaient également répandues. Elles illustraient des chroniques, des œuvres historiques et littéraires. Hors de l'acte religieux, elles étaient généralement acceptées par la plupart. Toutefois, la possession et, par conséquent, la contemplation de ces images étaient réservées à une élite riche et instruite.

IMPORTANCE DU NÉOPLATONISME

Comme à Byzance, le néoplatonisme constituait le fondement de l'enluminure du Moyen-Orient. D'après cette philosophie, les images ne représentent pas le monde à travers l'imitation et l'illusion ; elles sont le lieu d'une révélation de principes supérieurs et universels. C'est par l'intermédiaire du philosophe et mystique soufi al-Ghazali (décédé en 1111) que la doctrine néoplatonicienne se répandit dans la civilisation de langue persane.

L'image vénérée – de même que l'image de dévotion qui en découle – et l'hilya figurent dans le premier groupe d'objets [II.1]. Le deuxième groupe d'objets [II.2] illustre les différents rôles attribués à Mahomet et au Christ au cours du Moyen Âge. Pour finir, les stratégies mises en œuvre par les peintres musulmans et les peintres chrétiens pour illustrer les récits de la vie de Mahomet ou du Christ sont comparées [II.3].

FACE À FACE

Pour les croyants, le Mandyliion d'une part et l'hilya d'autre part permettent de se représenter l'apparence du Christ ou de Mahomet et donc de constater leur présence. Ces deux types d'images destinées à être accrochées devaient protéger du malheur.

Le Mandyliion est un « portrait du Christ réalisé sans intervention humaine ». C'est l'icône par excellence, une image vénérée que tous les croyants contemplent et adorent. Le Mandyliion se développa au VI^e et au VII^e siècle. Il présente sur un linge souvent tenu par des anges le visage barbu d'un homme d'âge moyen.

L'hilya quant à elle esquisse le portrait du prophète à travers la description faite à l'intérieur du cercle. L'hilya est un portrait calligraphique qui permet aux croyants d'imaginer l'apparence de Mahomet.

La forme graphique de l'hilya remonte au calligraphe ottoman Hafiz Osman (décédé en 1698). Outre le cercle central, la composition se caractérise par les médaillons aux quatre coins, qui portent les noms des quatre Califes bien guidés, successeurs de Mahomet. La partie centrale est surmontée d'un cartouche avec la basmala, la formule invocatoire du Coran (« Au nom de Dieu clément et miséricordieux »). Généralement, on trouve cité en bas de l'image ce verset du Coran : « Et Nous [Dieu] ne t'avons envoyé qu'en miséricorde pour l'univers. » La description de l'apparence de Mahomet dans le cercle central se conforme aux *Qualités sublimes du prophète*, un texte établi au IX^e siècle par al-Tirmidhi.

L'ICONOGRAPHIE CHANGEANTE : SOUVERAIN – MARTYR – HÉROS – HOMME EN FAMILLE

Au Moyen Âge, la représentation du Christ se cristallisa sous deux formes distinctes : d'une part en tant que souverain, d'autre part en tant que crucifié.

Les plus anciennes représentations montrent un Christ pantocrator, « maître de tout et tout puissant », et proviennent de l'Égypte copte. Ce Christ pantocrator occupait une place prépondérante dans l'Empire byzantin.

Il faut attendre plusieurs siècles pour voir s'imposer l'image du crucifié. On a longtemps considéré comme indécent de représenter le Christ mourant en croix. Mais dans le contexte de la piété du Moyen Âge tardif (à partir du XIII^e siècle), ce sont précisément son sacrifice et ses souffrances qui retiennent l'attention.

Les plus anciennes représentations connues de Mahomet datent aussi du XIII^e siècle. Au début, il s'agissait surtout d'illustrations dans des chroniques, puis, au XVI^e siècle, des illustrations vinrent s'insérer dans les biographies du prophète. En Perse, les représentations de l'ascension de Mahomet sont particulièrement répandues dans des épopées comme le *Khamseh* de Nizami ou le *Livre des rois* de Ferdousi.

Dans la tradition courtoise de l'islam, Mahomet est représenté de différentes manières selon les rôles qu'il endosse : il pouvait ainsi être présenté comme un souverain, comme héros et chef de ses gens, ou – à partir du XIX^e siècle en Iran – en compagnie de 'Ali et sa famille.

LA PRIÈRE PRIVÉE

Au XIII^e siècle se développa en Europe occidentale une piété laïque qui influença considérablement la conception de l'image. Les fidèles hors de la hiérarchie ecclésiastique demandaient une participation religieuse plus active. Ils désiraient de nouveaux textes et surtout de nouvelles images représentant le sacré dans une démarche psychologique et empathique. C'est de cette exigence que naît le tableau de dévotion, destiné à intensifier la prière.

De manière générale, la prière correspond à une « élévation de l'âme pour exprimer la vénération » (*devotio*). Elle peut s'adresser à Dieu, à Jésus ou à la Vierge Marie. Dans le contexte privé, il s'agit d'un « recueillement religieux » individuel. Il existe cependant aussi des veillées de prière auxquelles participent plusieurs fidèles.

À ses débuts, au XIII^e siècle, le tableau de dévotion était un petit panneau peint. Un siècle plus tard, les illustrations des livres d'heures et des livres de prière vinrent s'y ajouter. Les sculptures, comme le groupe sculpté du Christ et saint Jean, étaient surtout courantes dans les couvents et permettaient une expérience encore plus empathique.

LA VIE DE MAHOMET ET JÉSUS : DES SIMILITUDES DANS LE CONTENU ET LA RHÉTORIQUE PICTORALE

Outre le monothéisme et l'interdiction de l'idolâtrie, l'islam et le christianisme partagent également certains récits religieux, comme le sacrifice d'Abraham. En outre, les fidèles des trois religions coexistaient au Proche-Orient et au Moyen-Orient.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que certains événements des biographies de Mahomet et Jésus aient pu être représentés de manière similaire. Plus encore : du fait de leur proximité culturelle, les deux civilisations développèrent des images historiées (*historiae*) comparables. Le transfert des traditions iconographiques était alors récurrent, et des motifs chrétiens furent ainsi introduits dans l'enluminure du Moyen-Orient.

III. IMAGE ET POUVOIR

Au Moyen Âge, aucun domaine de la vie n'échappe à l'implication de la religion. Cela vaut aussi bien pour la civilisation d'influence chrétienne que pour celle d'influence islamique.

C'est pourquoi la troisième partie de cette exposition a pour objet la relation des souverains laïques à l'image. Cette élite utilisait les images pour légitimer son pouvoir. Ces images révèlent le regard que les souverains portaient sur eux-mêmes et la vision qu'ils avaient du monde. Enfin, les images leur permettaient de se forger une identité.

PROXIMITÉ IDÉELLE ENTRE LES CIVILISATIONS ISLAMIQUE ET CHRÉTIENNE

Dans ces deux espaces culturels, l'iconographie se fondait d'une part sur des modèles antiques, c'est-à-dire préislamiques et préchrétiens, et d'autre part sur la littérature contemporaine, ses héros exemplaires et ses histoires d'amour.

Le groupe d'objets exposés au centre de la salle [III.1] éclaire d'un point de vue général la représentation courtoise de soi.

Les murs extérieurs proposent d'étudier trois cas : le portrait de souverain en Perse d'abord à l'époque des Safavides au XVI^e siècle et XVII^e siècle, de Nadir Shah (reg. 1736-1747) et du souverain qadjar Fath 'Ali Shah (reg. 1797-1834) [III.2], puis dans l'Empire ottoman depuis la conquête de Constantinople par le sultan Mehmed II en 1453 [III.3], et enfin dans l'Empire moghol d'Inde sous le règne de Jahangir et de Shah Jahan, de 1605 à 1658 [III.4].

Chacun des trois empires musulmans développa sa propre culture du portrait avec des axes fondamentaux distincts. L'intérêt pour la physionomie (antique) et la représentation dynastique de soi furent ici décisives. Par ailleurs, le contact avec l'Europe et son art du portrait joua également un rôle important, notamment à l'époque où les contacts entre l'Occident et l'Orient furent plus soutenus, à partir du XVI^e siècle. C'est également à cette époque que l'élite musulmane s'éloigna de plus en plus d'une position défavorable face aux images fondée sur des critères théologiques.

L'exposition se termine par un bref aperçu de la situation dans l'Occident islamique qui, contrairement aux trois régions orientales mentionnées, ne développa pas de culture iconographique [III.5].

LA REPRÉSENTATION COURTOISE DE SOI

Dans les civilisations islamique et chrétienne, la représentation courtoise de soi s'appuie sur trois sujets principaux :

- les scènes de trône et la mise en scène de la puissance souveraine ;
- la vie à la cour (les réunions conviviales, les scènes de bataille et la chasse) ;
- les motifs tirés d'œuvres littéraires : poésie amoureuse, épopée héroïque (en Iran) ou encore roman courtois (en Europe).

Pour se représenter et représenter la vie à la cour, les premiers califes islamiques se référaient à l'iconographie de l'Antiquité tardive : avant de trouver une expression véritablement propre, les Omeyyades (661-750) s'inspirèrent ainsi principalement de l'art de leurs voisins romains d'Orient. Après l'islamisation, les princes iraniens perpétuèrent l'héritage des Sassanides (224-651). Ceux-ci restèrent d'ailleurs une référence pour les générations et dynasties qui suivirent, à l'instar du rôle que joua l'Antiquité romaine en Europe centrale.

Au VIII^e et au IX^e siècle, sous les Carolingiens, une culture iconographique profane se développa aussi en Europe occidentale chrétienne. Contrairement à ce qui se passait en Orient islamique, elle demeura cependant longtemps dans l'ombre de l'art sacré. Au début, elle s'exprima surtout dans des fresques. Leur existence n'est cependant plus attestée pour la plupart que dans des témoignages littéraires. Les récipients luxueux et les objets précieux n'apparurent qu'à une époque plus tardive.

LE PORTRAIT DE SOUVERAIN EN PERSE : DE L'IMAGE ALLÉGORIQUE PRIVÉE AU PORTRAIT DE PROPAGANDE PUBLIC

Durant des siècles, les portraits de souverains constituèrent une exception dans la sphère culturelle persane. Seuls quelques régents demandaient à être représentés sous une forme idéalisée. Les formes les plus répandues étaient le portrait en frontispice d'un manuscrit ou la représentation dans le rôle d'un personnage littéraire illustrant un manuscrit.

À partir de la fin du XV^e siècle apparurent les premiers portraits individuels. Les personnes représentées y étaient identifiables grâce à des caractéristiques personnelles telles que la forme de la tête ou de la barbe. Cette évolution s'explique par l'intérêt porté à la physiognomie (*'ilm al-firasa*), inspirée de sources antiques. D'après cette science, le caractère d'un individu peut être décelé à partir de son apparence. Toutefois, les portraits demeuraient rares en Perse.

Ce n'est qu'après 1600 qu'un changement fut perceptible. Il existe ainsi des portraits réalistes du shah 'Abbas I^{er} le Grand (reg. 1587-1629) et de quelques-uns de ses successeurs. Cet intérêt croissant peut s'expliquer par le contact avec la tradition du portrait dans la peinture indienne et – dans une plus faible mesure – européenne.

Les portraits de souverains continuèrent néanmoins de jouer un rôle mineur jusqu'au milieu du XVIII^e siècle – à l'opposé des pratiques en cours dans les empires voisins, l'Empire ottoman et l'Empire moghol. Le portrait grand format ne devint une image de propagande publique que vers 1800, sous l'influence de Fath 'Ali Shah (reg. 1797-1834), souverain de la dynastie des Qadjar. Cette situation est liée d'une part à l'intensité des contacts diplomatiques avec la France et l'Angleterre, d'autre part à la redécouverte des reliefs rupestres sassanides de l'Antiquité et de leurs représentations monumentales des souverains.

LE PORTRAIT DE SOUVERAIN DANS L'EMPIRE OTTOMAN : ÉCHANGES EST-ouest ET CONTINUITÉ DYNASTIQUE

À partir du XVI^e siècle, contrairement aux Persans, les Ottomans (1299-1923) accordèrent une place de choix au portrait de souverain. Celui-ci exprimait la continuité d'une dynastie qui était au pouvoir depuis plus de 600 ans, sans interruption. Le contact avec l'art du portrait européen enrichit régulièrement cette tradition.

Le début de cet échange entre l'est et l'ouest fait déjà presque figure de légende : mandatés par le sultan Mehmed II (reg. 1444-1481), conquérant de Constantinople, les peintres italiens Gentile Bellini et Costanzo da Ferrara se rendirent à sa cour. Ils réalisèrent plusieurs portraits à l'huile, des dessins et deux médailles. Toutefois, à la mort de Mehmed, l'intérêt pour les portraits naturalistes se perdit à Istanbul.

À la fin du XVI^e siècle, le *Şema'ilname* de Seyyid Lokman inaugurerait la tradition du recueil de portraits dynastiques. L'œuvre rend hommage à chaque sultan à travers une brève biographie et un portrait. Au début du XVIII^e siècle, un autre écrit, le *Silsilename*, prit le relais de la série plus ancienne.

Peu avant 1800, de premiers grands tableaux à l'huile furent réalisés, sur lesquels les générations qui se succèdent sont représentées sous la forme d'un arbre. C'est aussi à cette époque que le portrait changea : alors en activité, les artistes Rafael et Konstantin Kapıdağlı avaient suivi une formation européenne.

LE PORTRAIT DE SOUVERAIN DANS L'EMPIRE MOGHOL : SIMILITUDES ET CONTRASTES AVEC LE PORTRAIT EN MINIATURE ÉLISABÉTHAIN

Au début du XVII^e siècle, aussi bien chez les Moghols, en Inde du Nord, qu'en Angleterre, chez les Stuart, les portraits en miniature des membres de la famille royale ou de la noblesse étaient un élément central de la culture courtoise.

Ces deux traditions issues de l'enluminure étaient l'œuvre de quelques spécialistes triés sur le volet qui travaillaient pour le souverain. À l'époque de Jahangir (reg. 1605-1627), les deux écoles se rencontrèrent en Inde au moment où les agents de la Compagnie britannique des Indes orientales fréquentaient la cour moghole.

Les débuts du portrait en Inde remontent au règne d'Akbar (reg. 1556-1605). Dans ce contexte, un passage des *A'in-i Akbari* (Les institutions d'Akbar), de l'historiographe Abu'l Fazl, est célèbre et fréquemment cité : il y raconte qu'Akbar, « assis pour son portrait, ordonna que fussent également peints les portraits de tous les membres de la haute noblesse de l'Empire. Un vaste album fut constitué de la sorte : ceux qui étaient morts eurent une seconde vie et ceux qui vivaient encore se virent promettre la vie éternelle. » – En Europe, l'art du portrait se fondait sur un concept similaire.

Toutefois, ces deux traditions présentent sur plusieurs points des différences notables.

Comme à la cour ottomane, la « science de la physionomie » (*'ilm al-frasa*) joua à la cour moghole un rôle déterminant dans le développement du portrait après 1600. Mais à la différence de ce qui se faisait en Turquie, les portraits de souverain reposaient sur une conception naturaliste. L'accent n'était cependant pas mis sur le corps entier, mais sur le profil, qui devint la représentation standard. Cette « silhouette biométrique » nous permet encore aujourd'hui d'identifier sans ambiguïté possible les personnages représentés.

À l'opposé de ces profils distancés, les miniatures anglaises devaient saisir leurs modèles dans leur immédiateté et leur vivacité.

En Angleterre, les portraits en miniature étaient principalement offerts à des amis proches, à l'être aimé ou à des alliés politiques. Au contraire, à la cour moghole, les portraits en miniature servaient de présent diplomatique, de distinction pour de hauts faits ou de gage de loyauté profonde.

LA REPRÉSENTATION DE SOI CHEZ LES SOUVERAINS MAMELOUKS

Dans les régions islamiques occidentales autour du bassin méditerranéen, les représentations figurées étaient nettement plus rares que dans les régions islamiques orientales, comme la Perse, l'Asie centrale, la Turquie et l'Inde.

Au Maroc, par exemple, il n'existait pas de production de manuscrits illustrés. On n'y réalisait pas non plus de fresques avec des scènes de personnages, pas plus que de motifs figurés sur des pièces de céramique ou de textile.

Cette absence s'explique peut-être par une conception religieuse stricte. Mais des facteurs extérieurs purent également influencer sur cette retenue : les puissants d'Espagne et du Portugal menaçaient régulièrement le Maghreb. Or, ils étaient connus pour vénérer les images religieuses. La réserve vis-à-vis des représentations figurées exprimait peut-être une délimitation consciente d'avec les Chrétiens, et une forme affirmée de l'identité islamique.

La situation est tout autre en Égypte et en Syrie à l'époque des Mamelouks (1250–1517). Les sultans mamelouks étaient d'anciens soldats-esclaves, qui avaient renversé leurs anciens maîtres. Ils avaient été recrutés dans les régions turcophones d'Asie centrale, et par la suite dans le Caucase.

Parmi les œuvres d'art commandées par l'élite mamelouke, les pièces en métal occupent une place de choix. À l'origine, les décors figurés dominaient, mais les décors héraldiques et épigraphiques – c'est-à-dire les blasons et l'écriture – prirent par la suite le dessus.

Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette évolution. Les Mamelouks adoptèrent d'abord le style figuré de leurs prédécesseurs, les Ayyoubides (1171-1254), légitimant ainsi leur pouvoir à travers une continuité culturelle. Par la suite, le contact avec les croisés européens établit le blason dans le répertoire décoratif. Enfin, l'aspect des récipients en métal a pu être influencé par un intérêt – ou un désintérêt – personnel, ainsi que par des réflexions sur l'adéquation avec la fonction.