

Les histoires de l'art: Désactiver le regard occidental

Marjan Tajeddini

Histoire de l'Art: Une définition occidentale

Lorsque nous évoquons l'histoire de l'art au sens général, il est très largement fait référence à l'histoire de l'art qui se rapporte au monde occidental¹. Quand il s'agit de s'intéresser à l'histoire de l'art de pays situés en dehors de cet ensemble², nous devons ajouter un complément qualificatif ; par exemple l'histoire de l'art chinois ou du Moyen-Orient. Il y aurait donc plusieurs ensembles. Un ensemble comprenant l'art occidental, et un ensemble désignant un art exclu de l'art occidental. De fait, son appellation comme son évaluation se ferait en rapport à cet Occident.

Situer l'Orient

Le terme « Orient » englobe une double signification. Il s'agit d'abord d'une délimitation géographique³ à laquelle sont associées une histoire, une chronologie des événements qui l'ont façonné. Initialement, la notion d'Orient n'a pas d'existence propre. Elle prend son sens lorsqu'elle apparaît en Occident. L'Orient lui-même ne se rendit que tardivement compte qu'il était « oriental ». Depuis sa reconnaissance par tous ses habitants, il semble de nos jours s'éloigner de son sens originel et être absorbé par une exclusion intégrative qui ne le désigne plus comme un pôle opposé, l'Orient, mais plutôt comme un ensemble de «cultures périphériques». La connotation est donc double : autant temporelle que géographique.

Parler d'Orient renvoie donc au passé des pays orientaux. Il semble que nous ne puissions plus faire référence à l'Orient et à l'Occident, mais à l'Occident et au reste du

¹ Nous n'avons pas de habituellement le département de l'Histoire de l'Art Occidental, mais de l'Art Islamique, etc. (sauf en insistant sur une époque particulière). Ou dans les livres d'histoire intégrale de l'art comme "Art Through The Ages", il y a peu de pages sur les régions non-occidentales. C'est encore moins pour l'époque moderne et contemporain.

² L'Europe et régions qui partagent une tradition culturelle européenne, y compris les États-Unis.

³ Si nous nous rapportons aux cartes, l'Orient débute là où l'Europe s'arrête : c'est à dire aux frontières « occidentales » de la Turquie à l'extrémité asiatique de l'Iran pour son versant Ouest-Est, de la Russie au Yémen pour son versant Nord-Sud ».

monde. À l'époque où l'Orient avait encore un sens, son histoire était autonome : des civilisations liées à d'autres civilisations, des centres, des intensités au sein des réseaux existants. Ainsi, peu importe combien ils empruntaient à d'autres civilisations, au regard d'un ethnocentrisme occidental ils étaient considérés comme des auteurs, pas littéralement traduits.

Étudier l'Orient : deux modalités

Dans les études de l'histoire des pays orientaux, à la fois en termes de méthodes appliquées et de délimitation des sujets, un détachement fort se produit entre le passé et le présent. Ce détachement a reçu un nom simple : « modernité ». Contrairement à son homologue occidental, la modernité n'est pas ici considérée comme une ouverture, un fossé dynamique où une sorte de paternité a lieu, mais plutôt comme un acte de traduction littérale : la violence envers un langage préexistant - ici artistique. Ainsi, l'histoire de l'art « oriental » lui-même propose deux lectures différentes : l'une historique, l'autre contemporain ; l'une centrale, l'autre périphérique ; l'une originale, l'autre contrefaite. Celles-ci doivent être étudiées séparément (la première indépendamment, la seconde par rapport au modèle occidental, puis reliées entre elles par une période de «devenir» et de transition).

Plus généralement, l'histoire de l'Orient est étudiée de deux manières : en elle-même ou par rapport aux autres ; l'une anthropologique, l'autre comparative. Cette division se reflète également dans l'institution universitaire. Les départements considèrent soit l'Orient contemporain et hybride, soit l'Orient dans sa conception traditionnelle. Dans le premier cas, l'accent est mis sur la façon dont la lecture originale de la tradition a changé au contact de l'Occident ou en interaction avec l'Occident. Le problème est alors bien sûr de savoir comment une recherche immanente est envisageable.

L'Orient face à l'Histoire moderne

La littérature dominante sur le modernisme considère souvent l'Europe comme absorbant simplement «l'art primitif» et le «folklore» anonyme comme des matières

premières affinées et remodelées par les artistes européens. L'Europe s'est ainsi appropriée la production matérielle et culturelle des non-Européens tout en niant leurs réalisations et cette appropriation, consolidant ainsi son sens de soi et glorifiant sa propre anthropophagie culturelle.

La notion de pratiques culturelles non européennes est souvent qualifiée, de manière subliminale, de «sous-développée» ou «en développement», comme si elle vivait dans un autre fuseau horaire en dehors du système mondial.

Le tiers monde semble toujours en retard, non seulement économiquement, mais aussi culturellement, condamné à un jeu perpétuel de rattrapage, dans lequel il ne peut que répéter sur un autre registre l'histoire du monde « avancé ». Cette perspective ignore les «mondes» dans leur contemporanéité, liés entre eux, vivant au même moment historique.

De ce point de vue, chaque mouvement artistique oriental est considéré comme une « copie » tardive de son homologue occidental. Par exemple, un peintre moderniste iranien sera au mieux quelqu'un ayant intégré le travail de Picasso. Mais qu'en est-il alors par exemple de la miniature persane ? Doit-elle être considérée comme «peinture» dans sa définition occidentale et être analysée à partir de certaines définitions telles que la composition de style occidental ?

Est-il possible de désactiver ou désorienter le regard occidental?

Juger autrement

L'art pur est un concept européen et peindre sur une toile pour ensuite l'afficher au mur n'a pas sa place dans la tradition visuelle iranienne. La peinture en Iran a servi la littérature pendant des siècles et les principaux peintres d'Iran ont été des illustrateurs de livres.

Nous savons des miniatures qu'elles sont des œuvres illustrant les classiques de la littérature persane. Pour les voir, le livre sera donc placé au sol ou sur un piédestal dans différentes pièces plus ou moins grandes. Ni le peintre, ni le tableau, ni sa représentation n'avaient de signification pris indépendamment.

Dans la perspective de l'artiste, si nous voulons souligner et diagnostiquer le retard historique important de cette histoire, à savoir la distance historique entre la peinture iranienne d'une part et la peinture classique et moderne européennes d'autre part, nous nous méprenons dans notre analyse.

Ainsi, le tapis ou la calligraphie iraniens peuvent être considérés comme des œuvres d'art au même titre qu'une peinture ou une sculpture en Occident.

D'une certaine manière, on assiste au même phénomène dans d'autres catégories d'art qualifiées de marginales. Par exemple, l'art et l'artisanat attribués aux femmes, tels que la broderie, l'artisanat et les arts décoratifs, étaient historiquement considérés sans valeur, alors qu'il était souvent interdit aux femmes d'aller à l'académie et d'être formées pour créer « des beaux-arts ». Si ces œuvres étaient exposées avec d'autres œuvres modernistes, nous pourrions avoir une définition différente de la hiérarchie de l'art.

La théorie vs la pratique de l'art

Il ne faut pas oublier que ce que nous appelons « l'Histoire de l'Art » a été développé en Occident. Il est donc naturel qu'elle ait continué d'y évoluer à sa manière. D'un autre côté, de nombreux penseurs occidentaux sont désireux de trouver et d'étudier des idées non occidentales afin de définir « l'extérieur » de l'Occident. La présence de l'"Histoire de l'art islamique" permet à l'"Histoire de l'art" de ne pas avoir de suffixe occidental. Si nous pouvons montrer ce qu'est une idée non occidentale, alors nous pouvons interpréter l'idée d'un point de vue occidental.

Que se passe-t-il en Orient même ? Dans le cas de l'Iran par exemple, la théorie et la pratique de l'art et de l'architecture iranienne sont disproportionnées en termes de quantité et de qualité et cela a conduit certains à essayer de compenser le manque de théorie en articulant l'art persan en termes empruntés à d'autres sources et étrangers à la logique intérieure de cet art. C'est le cas à la fois pour l'histoire et la théorie des arts.

Dans le contexte de l'absence de théorie de l'art au sens occidental, certains ont soutenu que la raison en était l'improvisation de l'art iranien ; une affirmation

fondamentalement erronée – puisqu’il existe un système très fort et complexe derrière l’architecture, les tapis ou la musique classique iranienne.

En outre, pour certains artistes des siècles précédents, cette idée a été inutile voire nuisible. Par exemple, ils estimaient que la calligraphie avait besoin de «présence», mais que l’écriture nécessite une sorte d ‘«absence» (mort de l’auteur). En conséquence, l’éducation orale a longtemps primé sur l’expression écrite.⁴

Théorie des arts à l’iranienne

Une raison prévaut à cette absence de théorisation : le fait que nous recherchions une théorie là où elle n’est pas censée être. Parfois, nous invoquons une sorte de "philosophie" pour interpréter l’art iranien, ce qui donne à penser qu’il serait superficiel en son absence. D’abord, nous opérons une distinction entre opinion et action, ensuite nous donnons préséance à l’opinion sur l’action, enfin nous sommes surpris de ne pas déceler cette présence dans l’art iranien. Mais peut-être que la justification et la compréhension de l’art iranien ne dépendent pas de la «philosophie». Peut-être que cela peut être mieux expliqué par le mysticisme iranien et la littérature persane. Mais tout ne peut pas être réinventé localement.

La question est : comment trouver un moyen de comprendre les images iraniennes ?

Étude de cas : le tapis persan

Comment lire le tapis persan ? Est-ce que cela a du sens ? Quelle est la relation entre la forme et le contenu ? Le tapis a une forme, en apparence et en signification. Par exemple, un motif particulier fait référence à un concept mythique, historique, etc. Y a-t-il quelque chose de plus sous la surface ? Sinon, pourquoi la façon d’interpréter ce tapis est-elle si compliquée et différente des autres arts iraniens appliqués aux beaux arts tels que la miniature ?

Le tapis n’est pas un objet décoratif qui a également une signification symbolique ou iconique, mais un phénomène avec une signification complètement différente et

⁴ Selon le calligraphe iranien, Sultan Ali Mashhadi (1462-1547) dans le livre "Golestan-e-Honar".

indépendante des autres objets du quotidien. Le tapis joue un rôle plus important qu'une couche douce et belle de tissu. Il a acquis sa forme au cours de processus historiques longs et complexes. Le tapis ne fait pas partie des décorations architecturales. C'est une mémoire historique. Contrairement à la décoration du bâtiment, elle n'est figée ni dans le temps ni dans l'espace. Il est extensible et démontable et peut changer de position au fil du temps et être déplacé. De plus, contrairement à la tradition visuelle des miniatures persanes, le tapis ne représente pas de texte en dehors de lui. La logique du tapis n'est pas la même que la logique de la miniature. Malgré son cadre toujours fermé et géométrique, il est plus terreux, vague, gai et irrationnel que la miniature. Leur âge n'est pas comparable. Ils diffèrent également en couleur. Les tapis ne combinent pas les couleurs. Et c'est beaucoup plus laborieux et moins durable qu'une simple décoration. D'autre part, les tapis persans ont leurs propres proportions et une relation constante avec l'espace. Un autre point par rapport à la miniature est que le tapis n'a pas toujours un emploi spécifique.

En apparence, le tapis, de par sa forme, ressemble à un tableau horizontal. La distance entre le spectateur et le tapis est également importante. Le spectateur peut être le plus proche possible des motifs, s'asseoir dessus, les "regarder" sans pour autant les voir. Le spectateur fait partie du tableau lui-même, il se situe à l'intérieur du tableau. C'est comparable au regard porté sur un jardin. Cette relation entre regarder un tapis et regarder un jardin n'est pas accidentelle. Les tapis persans ont depuis longtemps une relation conceptuelle étroite avec le jardin persan et ont parfois même reflété et imité sa conception et plan. Il est nécessaire de préciser que le jardin persan est également l'un des éléments essentiels de l'architecture iranienne conçus de manière extrêmement précise et calculée.⁵ Les tapis persans apportent en outre la nature à l'intérieur, surtout au cours des saisons pendant lesquelles la nature n'est pas luxuriante, c'est un substitut de jardin. Dans la littérature persane, le tapis et l'herbe ont été comparés à plusieurs reprises. Le tapis est aussi un rêve paradisiaque.⁶ Ce n'est pas

⁵ Juleh, Touraj (2011). *A research on Persian carpet*, Tehran: Yasavoli, p 89-93.

⁶ Le plus ancien nom du paradis, "Paii Daiza", signifie «jardin clos». Les cadres répétés dans les tapis persans sont ces murs de paradis.

entièrement un art appliqué, ni représentatif. Cette distance du spectateur constitue également une sorte de distance à la vie. Le tapis est intimement lié à la vie des Iraniens et fait partie intégrante de celle-ci. Dans l'Iran ancien, lorsque quelqu'un était atteint d'une maladie grave, on faisait serment de distribuer le tapis placé sous ses pieds aux pauvres, ou de jeter un tapis appelé "tapis grave" sur son corps défunt.

De l'enfance à la mort, de la maison à la cour des rois, des peintures aux meubles de maison, des jardins aux reflets du ciel, de la littérature aux proverbes, tout est résumé dans une partie intégrante de la vie iranienne appelée « tapis », qui ne trouve pas de correspondance dans les systèmes analytiques statiques connus. Le tapis iranien nécessite une analyse "iranienne" avec une cognition et une pensée "iranienne".

En définitive au lieu d'écrire, côte à côte, une histoire de l'art canonique et l'histoire de l'art marginal et latéral, ne serait-il pas préférable d'écrire DES histoires de l'art.