



©gg-foto - Al Quaraouiyyine à Fès, la plus ancienne université du monde

« L'art rapproche l'homme de Dieu » – Art et religion dans la pensée du peintre libanais Moustafa Farroukh (1901-1957)

PAR SILVIA NAEF

J'ai eu l'occasion de montrer ailleurs¹ que dans la religion musulmane, il n'y a pas d'opposition radicale à l'image, contrairement à ce qui en est généralement dit, surtout dans les dernières années et après l'attentat contre la rédaction de *Charlie Hebdo* en 2015. Plus qu'un iconoclasme furieux et pouvant conduire jusqu'au meurtre, la position de l'islam a été, historiquement, celle d'un évitement de l'image figurative – et là encore, il faut spécifier, d'êtres humains et d'animaux, donc d'êtres pourvus du souffle vital (*ruh*) – dans la pratique religieuse.

Les images profanes ont, quant à elles, existé la plupart du temps et pas seulement dans le secret, notamment dans les trois grands empires musulmans prémodernes, ottoman, sa-

favide et moghol. Ainsi, lorsque « l'image moderne » commence à s'affirmer au courant du XIXe siècle dans l'Empire ottoman, les oppositions farouches sont plutôt rares². Tant et si bien qu'au retour d'un voyage en Sicile en 1903, une des plus hautes autorités de l'islam sunnite du début du XXe siècle, le penseur réformiste Muhammad 'Abduh (1849-1905), plaide l'utilité, mais également la beauté des images. En comparant la peinture à la poésie, le grand art du monde islamique, 'Abduh lui confère ses lettres de noblesse. En jouant sur l'ambiguïté du terme arabe *rasm*, qui peut signifier à la fois peinture et dessin, il conclut qu'il n'y a pas de raison de croire que la religion musulmane s'opposerait à une forme d'expression aussi utile³. Utile, car permettant d'illustrer ma-

¹ Sur l'image en Islam, cf. Silvia Naef, *Y a-t-il une question de l'image en Islam ?*, Paris, Éditions Téraèdre, nouvelle édition, 2015.

² Johann Strauss, "L'image moderne dans l'Empire ottoman : quelques points de repère", in Bernard Heyberger et Silvia Naef (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam : De l'estampe à la télévision (XVIIe – XXIe siècles)*, Istanbul/Würzburg, Orient-Institut/Ergon Verlag, 2003, pp. 139-176.

³ Muhammad 'Abduh, "Al-suwar wa-tamathil, wa-fawa'iduha wa-hukmuha", in

nuels et dictionnaires, un élément essentiel à une époque à laquelle l'éducation des jeunes des élites selon les méthodes modernes était devenue prioritaire.

Éducation et modernisation étaient les leitmotivs de l'époque. Et pour accomplir cette modernisation, il fallait rattraper le retard technologique avec l'Occident que les contemporains avaient constaté. C'est pour cette raison qu'il fallait former les jeunes aux sciences et aux techniques, y compris le dessin et la peinture. Des cours dans ces matières feront partie du curriculum de l'École militaire ottomane, à Istanbul, où les premiers peintres « alla franca » de l'Empire ont été entraînés au XIXe siècle. Puis, des écoles d'art sont ouvertes, à Istanbul (1883) et au Caire (1908). À Beyrouth, des peintres qui se sont formés en Europe ouvrent des ateliers et apprennent le métier à de jeunes apprentis artistes.

Ainsi, entre la fin du XIXe siècle et le début des années 50, une première génération de « pionniers » (*ruwwad*) s'approprie la pratique de la peinture de chevalet et de la sculpture. Le terme de « pionniers » indique bien à quel point cette activité était perçue comme inédite. Ainsi, le Libanais Rachid Wehbi (1917-1993) relatait à quel point ses débuts avaient été difficiles, puisque « le métier d'artiste était inconnu », qu'il ne permettait pas d'en vivre et que le public était incapable de comprendre un tableau⁴. De même, l'Irakien Hafidh al-Droubi (1914-1991) raconte qu'alors qu'il faisait des croquis et peignait lors de vacances dans la montagne libanaise, un de ses amis intellectuels lui avait conseillé de laisser tomber ces enfantillages⁵. Essayant de convaincre un ami de remplacer les reproductions de paysages qui décoraient sa maison par des œuvres d'art, l'artiste irakien Jawad Salim (1919-1961) s'était entendu répondre que l'art n'avait de l'intérêt que pour les artistes⁶. Si donc la pratique artistique était soutenue par les États, qui la considéraient comme faisant partie du projet de modernisation, elle n'était pas encore entrée dans les mœurs. Le public s'en désintéressait majoritairement ou n'en voyait pas l'utilité, la considérant comme une activité futile plutôt qu'interdite ou réprouvable. Néanmoins, certains artistes comme Hafidh al-Droubi et Moustafa Farroukh subissent, dans leur jeune âge, une pression familiale.

Hafidh al-Droubi, issu d'un milieu bagdadien modeste, avait

commencé à dessiner dès son enfance⁷. Élevé dans une famille religieuse par une mère pratiquant la broderie, c'est à l'école primaire qu'il est initié au dessin par le cheikh Ahmad al-Cheikh Daoud⁸. Cependant, ses parents s'y opposent, de crainte qu'il ne soit condamné à l'enfer comme le hadith le promet aux faiseurs d'images⁹. Plus tard, son oncle, qui l'avait élevé après la mort de ses parents, le menacera de lui couper les vivres s'il n'arrête pas ce « travail du diable »¹⁰. Ce même oncle devait l'accueillir en 1950 à son retour d'Angleterre où al-Droubi s'était rendu pour poursuivre ses études d'art au Goldsmiths College « blême, transpirant et les larmes aux yeux » à l'idée que son entourage puisse s'enquérir de ce que son neveu était allé apprendre à l'étranger¹¹.

De presque quinze ans son aîné, le Libanais Moustafa Farroukh (1901-1957) avait vécu une expérience comparable. Formé d'abord dans l'atelier beyrouthin de Habib Srour (1860-1938), puis aux académies des beaux-arts de Rome et de Paris, Farroukh fut l'un des artistes les plus productifs de la génération des pionniers au Liban¹². Comme il le décrit dans son récit autobiographique posthume *Ma voie vers l'art*¹³, il avait développé une passion pour le dessin enfant, alors que rien, dans son entourage, ne l'y incitait. Les seules images qu'il avait vues, dans le quartier populaire de Basta al-Tahta, à Beyrouth, où il avait grandi, étaient celles sur les cartes de jeux, ou une gravure d'un bateau qui l'avait ébloui à l'âge de dix ans. Selon son témoignage, il dessinait partout, à l'école comme à la maison. Sa famille commence à se heurter à cette pratique, qu'elle juge illégitime (*haram*), car contraire à la religion musulmane. Effrayé par le hadith qui condamne les peintres aux peines de l'enfer, puisqu'ils ne seront pas capables d'insuffler le souffle vital à leurs créatures, le jeune garçon arrête de dessiner. C'est l'encouragement du cheikh moderniste Moustafa al-Ghalayni (1886-1944), qui lui promet d'insuffler lui-même une âme à ses créations, qui permettra à Farroukh de continuer dans la voie de l'art¹⁴.

Ce qui paraît intéressant dans ces témoignages, c'est moins l'existence d'une réticence familiale à la pratique du dessin et de la peinture, mais le fait que cette opposition n'ait pas

Al-'amal al-kamila li-l-imam Muhammad 'Abduh, Beyrouth, Al-mu'assassa al-'arabiyya li-l-dirasat wa-l-nashr, 1972, vol. 2, pp. 171-214. Texte partiellement traduit en français dans *Dyptik* 27 (2015), pp. 84-85. "La fatwa de Muhammad Abduh : un plaidoyer en faveur des images", traduit de l'arabe par Lotfi Nia.

4 Al-insan wa zilluhu mil'u rishati, Al-rassam Rashid Wehbe yarwi masiratahu al-fanniyya [L'être humain et son ombre remplissent mon pinceau, Le peintre Rashid Wehbe raconte son parcours artistique], *Al-Fursan* 577 (1989), p. 52.

5 "Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi [Rencontre avec l'artiste Hafidh al-Droubi]", *Al-Aqlam* 1, 2 (1964), p. 108.

6 Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe - l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996, p. 334.

7 Sur Droubi, cf. Sarah Johnson, *Kaleidoscopic Modernism: Hafidh Druby (1914-1991) and the heterogeneity of modern art in twentieth-century Iraq*, thèse de doctorat non publiée, Berlin, Freie Universität, 2019.

8 May Mudhaffar, "A Colourful Career vis-a-vis Reality and Existence", *Gilgamesh* 2 (1990), p. 18.

9 "Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi", op. cit., p. 108.

10 May Mudhaffar, op. cit., p. 15.

11 "Liqa' ma' al-fannan Hafidh al-Droubi", op. cit., p. 108.

12 Sur l'œuvre de l'artiste, cf. le catalogue de son exposition rétrospective au Musée Surssock : *Moustafa Farroukh, 1901-1957*, Beyrouth, Musée Nicolas Surssock, 2003.

13 Moustafa Farroukh, *Tariqi ila al-fann*, Beyrouth, Mu'assasat Nawfal, 1986.

14 Pour un récit détaillé, cf. Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., pp. 136-137.

empêché ces aspirants artistes à poursuivre dans leur voie. Cela montre, à mon sens, que le discours sur la nécessaire modernisation des pays arabes, qui incluait le « rattrapage » dans le domaine artistique, prévalait sur les considérations religieuses et faisait partie d'un processus de *tathqif* – le fait de discipliner ou d'acculturer –, comme l'a montré Kirsten Scheid¹⁵.

C'est ce qu'indique également le discours d'ouverture fait par le président de l'association des scouts musulmans, le cheikh Muhi al-Din al-Nsuli qui avait accueilli dans ses locaux la première exposition du jeune Farroukh, le 1er janvier 1927, à son retour de ses études à Rome. Après avoir présenté le peintre comme un « jeune musulman beyrouthin », le cheikh reviendra sur l'épisode survenu dans son enfance et affirmera qu'il faut abandonner les modes de vue étroits et non seulement accepter, mais encourager l'art¹⁶.

Comme mentionné, Farroukh avait étudié à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Rome, puis à Paris. Confronté à l'art moderne, qu'il découvre dans les galeries parisiennes, Farroukh s'oppose à la déconstruction de l'image qu'effectuent les peintres modernes comme Picasso et Matisse¹⁷. Et, tout du long de sa carrière, il produira un art figuratif de type académique, qui pourrait être considéré comme opposé aux préceptes énoncés dans le hadith.

Cependant, Farroukh ne voit pas de contradiction entre la pratique de l'art telle qu'il la conçoit et la religion, comme en témoigne l'article intitulé « La religion et l'art » paru dans un recueil posthume de textes¹⁸. Si Farroukh est décrit comme croyant, bien que peu pratiquant¹⁹, dans ses écrits, les expressions religieuses abondent. Mais la religiosité de Farroukh n'était pas exclusive : ainsi, lorsqu'il réussit son examen à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, il prie dans une église, « comme 'Umar al-Khattab qui avait prié dans l'arc de Chosroès rempli de statues...²⁰ ». Toujours dans la capitale

italienne, durant l'année sainte 1925, il participe aux cortèges et voit le pape ; il copie aussi des images chrétiennes (*suwar masihiyya*) célèbres, qu'il donne en cadeau ou vend²¹.

Cette vision religieuse non exclusive se retrouve dans le texte que nous allons examiner de plus près ici. Pour Farroukh, la relation entre la religion et les arts est essentielle, car les arts glorifient la religion et en font ressortir les meilleurs aspects, ce qui explique pourquoi la religion a encouragé les arts et les a soutenus dans leur évolution et leur développement²². Dans les lieux de dévotion (*ma'abid*), nous sommes fascinés, dit Farroukh, par la force de l'art, par ce que peuvent produire le burin et le pinceau. Les couleurs nous content les combats des prophètes et le sang des martyrs, alors que les lignes géométriques, les arabesques et la beauté du trait écrit (*khatt*) nous révèlent les versets évidents et les sagesses profondes, en exprimant les services que la religion a rendus à l'humanité depuis des générations. Elles nous révèlent également la différence entre l'état de barbarie et l'âge où l'homme a découvert la foi en Dieu, a appris à aider son prochain et à montrer de la compassion pour les pauvres et les déshérités²³.

Pour Farroukh, le « message de l'art » est de rapprocher l'homme de la nature et de la « force déchirante » qui a produit l'univers, l'art tisse les louanges de Dieu, le meilleur des créateurs²⁴. Regarder la nature conduit l'homme à saisir ce que Dieu a créé : « celui qui connaît la beauté aime Dieu qui a créé les êtres vivants, a suscité la vie en eux et les a agrémentés de beauté²⁵ ». Dieu a donné à l'homme l'ouïe, la vue et le cœur pour que celui-ci contemple Son œuvre. Celui qui aspire au bonheur se tournera vers le livre de Dieu et la nature qui, tous deux, le conduiront à Lui. À travers le premier, il écouterait la parole de Dieu ; dans la deuxième, il verra ce que Sa main a créé, et renforcera ainsi sa foi. La plupart des prophètes et des penseurs qui ont éclairé le monde étaient proches de la nature et appréciaient son silence qui les mettait en lien avec les sphères élevées²⁶. C'est dans la nature qu'ils observaient l'œuvre de Dieu et à travers elle qu'ils Le louaient. Même de nombreux athées ont (re)trouvé leur Créateur en regardant la nature avec « l'œil d'un artiste libéré du désir et qui n'était plus alourdi par la matière obtuse²⁷ ». Enfin, Farroukh conclut :

15 "Leading artists in Mandate-era Beirut felt compelled to paint Nudes and display them as part of a culturing process they called *tathqif* (disciplining or enculturing)". Kirsten Scheid, "Necessary Nudes, *Hadātha* and *Mu'āsira* in the Lives of Modern Lebanese", *International Journal of Middle East Studies* 42 (2010), p. 203. Cf. aussi Silvia Naef, "Peindre pour être moderne ? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe", in B. Heyberger and S. Naef (éds.), *La multiplication des images en pays d'Islam – De l'estampe à la télévision (XVIIe – XXe siècles)*, Istanbul/Würzburg, Orient-Institut/Ergon Verlag, 2003, pp. 189-207.

16 Cité dans Kirsten Scheid, *Painters, Picture-Makers, and Lebanon : Ambiguous Identities in an Unsettled State*, Thèse de doctorat non publiée, Université de Princeton, 2005, pp. 82-83, d'après un article de la revue *Al-Kashaf* 1,1 (1927), pp. 52-56.

17 Cf. Silvia Naef, *À la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., pp. 150-151.

18 Mustafa Farroukh, "Al-din wa-l-fann" [La religion et l'art], in Moustafa Farroukh *Al-fann wa-l-hayat, Maqalat tabhath fi-fann wa-irtibatithi bi-l-hayat* [L'art et la vie, Articles qui explorent le lien entre l'art et la vie], Beyrouth, Dar al-'ilm li-l-mala'in, 1967, pp. 59-62.

19 'Umar Farroukh, "Rajul wa-fannuhu [Un homme et son art]", in *Al-fann wa-l-hayat*, op. cit., p. 37.

20 Ibidem, p. 37.

21 Ibidem, p. 38.

22 Moustafa Farroukh, "Al-din wa-l-fann", op. cit., p. 59.

23 "Al-din wa-l-fann", op. cit., p. 60.

24 Ibidem

25 Ibidem

26 "Al-din wa-l-fann", op. cit., p. 62.

27 Ibidem

«En définitive, l'art soutient la religion dans sa mission de révéler la grandeur du Créateur ; il rapproche l'homme de Dieu en nous ouvrant une grande fenêtre par laquelle nous nous penchons sur la nature et découvrons ses trésors cachés aux regards des adorateurs de la matière. À travers les beautés de la nature et de ses trésors dévoilés, nous parvenons à connaître la grandeur de Dieu et bénéficions, par cette vue, d'un peu de Sa puissance, de Sa souveraineté majestueuse et des beautés créées par Sa sagesse ; avec Sa lumière, il agit sur nos cœurs égarés et nos âmes fatiguées et les remplit de foi, de confiance et de paix²⁸».

On pourrait presque définir cette vision de Farroukh de « panthéiste » tant la nature y est décrite comme permettant l'accès à Dieu, si elle n'était pas, également, empreinte d'expressions propres à la religion musulmane. Très éloigné de toute idée d'une opposition entre la religion – quelle qu'elle soit – et l'art, Farroukh considère que l'art exprimant la beauté de la nature et la nature étant l'expression que Dieu a donnée à la beauté, l'art conduit finalement à reconnaître la puissance créatrice de Dieu. Le sublime de l'art devient donc, chez Farroukh, expression de cette puissance.

Tout en pratiquant un art figuratif, l'artiste ne renie pas sa culture religieuse musulmane, mais la réinterprète dans un sens favorable à cette pratique. Il n'y a pas de contradiction entre « les signes évidents » (*al-ayat al-bayyinat*) de Dieu et une forme d'art de matrice occidentale. Il n'y a pas non plus d'interdiction à reproduire des images chrétiennes, à prier dans une église ou à représenter, comme dans l'image qui

illustre l'article « La religion et l'art », une jeune fille apprenant le Coran avec un cheikh²⁹. Ces réflexions sont cohérentes avec ce que Farroukh considérait comme étant la fonction de l'art. Dans un entretien accordé à la revue *Al-Adab* en 1956, le peintre exprime son dépit au vu de l'évolution de l'art au Liban, qu'il considère comme émulateur des tendances européennes, et comme motivé uniquement par l'appât du gain. Il constate que la situation est la même dans l'ensemble des pays arabes, alors que les artistes ne devraient pas, selon lui, « laisser la jalousie s'insinuer dans leur esprit, mais devraient se dissoudre dans le bel esprit et la création positive. C'est le bon terreau dans lequel pousse l'art véritable et dans lequel s'accomplit son noble message³⁰ ».

Pour Farroukh, l'art figuratif et mimétique devient donc, par la beauté qu'il crée, un moyen de célébrer la création divine, de glorifier Dieu. Une conception qui n'est pas étrangère à la pensée islamique : depuis l'époque abbasside, qui s'était approprié la pensée philosophique grecque, le Beau est considéré comme l'expression de la bonté divine à l'égard des humains³¹. Si le cas de Farroukh est singulier, peu d'artistes modernes s'étant penchés sur la relation entre la religion et l'art, il est néanmoins intéressant de voir comment la pratique de l'art à l'occidentale peut être revendiquée par un peintre qui se conçoit comme musulman. Ainsi, aux yeux de Farroukh, faire une peinture iconique n'est pas un acte hostile à l'islam, bien au contraire.

²⁹ "Al-din wa-l-fann", op. cit., p. 61.

³⁰ "Al-fann... wa-hayat al-'arabiyya [L'art... et la vie arabe]", *Al-Adab*, 4, 1 (1956), p. 3.

³¹ Ghaleb Bencheikh, "Dieu est beau, il aime la beauté", *Inflexions* 44, 3 (2020), pp. 137-144, <https://www.cairn.info/revue-inflexions-2020-2-page-137.htm>, consulté le 27.03.21. Cf. aussi Navid Kermani, *Gott ist schön: Das ästhetische Erleben des Koran*, Munich, C.H. Beck, 1999. Traduction anglaise : *God Is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Quran*, Translated by Tony Crawford, Cambridge, etc., Polity, 2015.

28 Ibidem

LA PENSÉE CRITIQUE EN ISLAM

VUB Crosstalks et Moussem présentent une série de conférences sur la pensée critique en Islam. Dans leur conception de la civilisation islamique, aussi bien les intégristes musulmans que les islamophobes font référence à un islam initialement « pur » des origines, né il y a 1400 ans, mais qui n'a jamais existé en réalité. L'islam n'a jamais constitué un bloc monolithique, un courant homogène. Au contraire, l'histoire de l'islam a toujours été une culture très diverse, devenue forte par l'acculturation et par le contact avec la culture grecque, perse, indienne, africaine, etc. Une histoire qui est aussi pleine de dissidence, d'hérésie et de rébellion. Ces sectes et ces courants théologiques alternatifs sont à l'origine d'une captivante culture de débat. Des penseurs du siècle d'or de l'islam, comme Al Farabi, Averroès, Avicenne, Abu Al Alaa Al Ma'ari Abu Bakr Al Razi, Omar Khayyam, Abu Hayyan Al Tawhidi... sont les fondateurs d'une culture basée sur la raison et la science. De nombreux penseurs contemporains ont suivi leur exemple. Dans un monde complexe et globalisé, il est aujourd'hui plus que nécessaire de prêter attention à ces penseurs.

Dans ce contexte, nous présentons une série de conférences digitales, en publiant à chaque fois un nouveau texte de l'intervenant en rapport avec le thème.