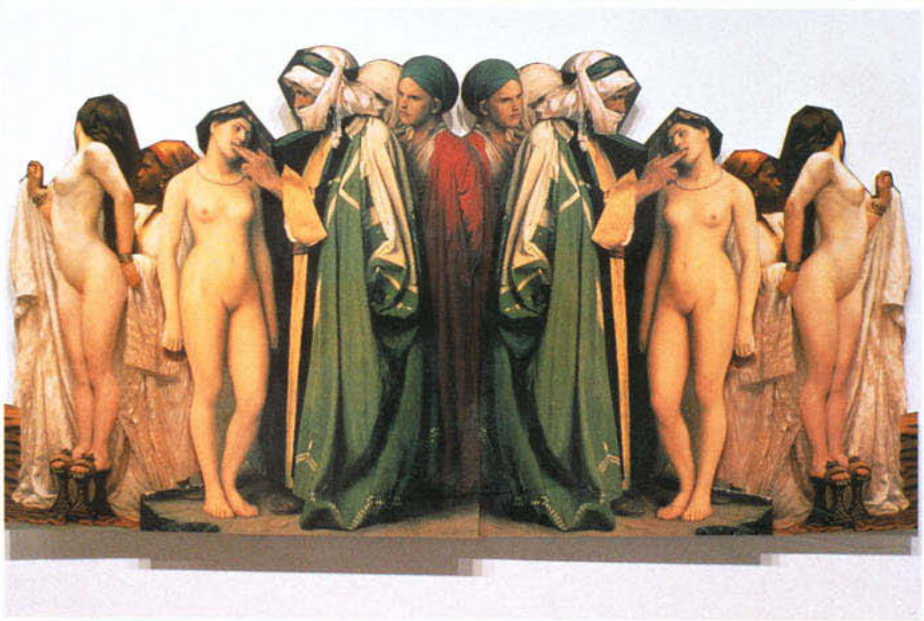
La multiplication des images en pays d'Islam

Bernard Heyberger
Silvia Naef



Orient-Institut, Istanbul

Istanbuler Texte und Studien 2

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Qui voyage aujourd'hui en pays d'Islam est frappé par l'omniprésence des images de tous genres, aussi bien dans I'espace public que dans I'intimité des maisons. C'est avec I'introduction de nouvelles techniques de production et de nouveaux supports, à partir du XVIIe siècle, que ce phénomène de "multiplication des images" est apparu, pour prendre des proportions significatives à la fin du XIXe siècle.

Déjà la gravure avait contribué à populariser I'image, mais la photographie, puis le cinéma et la télévision y parviendront á une toute autre échelle. Ces nouveaux moyens, auxquels il convient d'ajouter la peinture et la sculpture, se répandent rapidement dans le monde musulman, Ils ne sont pas seulement appréciés pour leur valeur esthétique ou documentaire, mais aussi pour leur efficacité communicative, car ils transmettent en même temps le message de la modernité.

Ce volume, qui réunit des spécialistes d'horizons divers, présente des genres jusqu'ici peu explorés, en couvrant une aire géographique qui s'étend de I'Egypte au Pakistan, et en prêtant attention aux musulmans aussi bien qu'aux "minoritaires" chrétiens.

A partir de l'étude des images et de leur usage, il apporte une contribution originale à la connaissance des sociétés concernées, de leurs pratiques religieuses et de leurs idéologies politiques, mais aussi de l'évolution du goût et de l'essor d'un "amour de l'art".

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

La multiplication des images en pays d'Islam : De l'estampe à la télévision (17e-21e siècle) :

Actes du colloque
Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie.
Istanbul, Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi),
25 – 27 mars 1999

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ISTANBULER TEXTE UND STUDIEN

HERAUSGEGEBEN VOM
ORIENT-INSTITUT ISTANBUL

BAND 2

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

La multiplication des images en pays d'Islam : De l'estampe à la télévision (17e-21e siècle) :

Actes du colloque
Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie.
Istanbul, Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi),
25 – 27 mars 1999

édité par

Heyberger, Bernard
Naef, Silvia

WÜRZBURG 2016

ERGON VERLAG WÜRZBURG
IN KOMMISSION

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

ISBN 978-3-95650-176-0
ISSN 1863-9461

© 2016 Orient-Institut Istanbul (Max Weber Stiftung)
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung des Werkes außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Orient-Instituts Istanbul. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmung sowie für die Einspeicherung in elektronische Systeme. Gedruckt mit Unterstützung des Orient-Instituts Istanbul, gegründet von der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

Ergon-Verlag GmbH
Keesburgstr. 11, D-97074 Würzburg

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

REMERCIEMENTS

Ce volume réunit les communications présentées lors du colloque *Images: fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie/Resim: İşlevi ve Dili. Görselin İslamiyete ve Periferisine Sirayeti* (*17nci-20nci yüzyıllar*), qui s'est tenu à l'Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi), à Istanbul, du 25 au 27 mars 1999.

Ce colloque a été organisé par le Centre de Recherche sur l'Asie intérieure, le monde turc et l'espace ottoman (CeRATO), UMR 7571, Université Marc Bloch/CNRS (Strasbourg).

Avec la participation de l'Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Istanbul / Beyrouth), de l'Atatürk Enstitüsü (Boğaziçi Üniversitesi, Istanbul), du Tarih Bölümü (Boğaziçi Üniversitesi, Istanbul), et de l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes (Istanbul).

Et avec le soutien du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), du Ministère français des Affaires Etrangères, et de la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

La publication des actes du colloque a été rendue possible grâce au soutien de l'Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Istanbul / Beyrouth), de l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes (Istanbul), et de l'Institut d'études de l'Islam et des Sociétés du Monde Musulman (Paris).

Nous remercions ici toutes ces institutions, qui nous ont permis d'organiser ce colloque et d'en publier les actes.

Bernard Heyberger et Silvia Naef

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

TABLE DES MATIERES/CONTENTS

Vorwort
Klaus Kreiser 10

IMAGES SAINTES, IMAGES POPULAIRES 13

'Images painted with such exalted skill as to ravish the senses ...': pictures in the eyes of Christian Arab travellers of the 17th and 18th centuries
Carsten Walbiner 15

De l'image religieuse à l'image profane? L'essor de l'image chez les chrétiens de Syrie et du Liban (XVIIe - XIXe siècle)
Bernard Heyberger 26

La fonction sacrale de l'image dans l'Egypte contemporaine: de l'imagerie traditionnelle à la révoution photographique
Catherine Mayeur-Jaouen 44

An imaginary assembly of Sufi saints. Notes on some devotional pictures from Indo-Pakistan
Jürgen W. Frembgen 62

La bataille de Kerbela (680/61 h.) dans l'imagerie populaire chiite: langage et symbols
Micheline Centlivres-Demont 79

Images populaires, motifs religieux et fonctions politiques dans le monde islamique contemporain
Pierre Centlivres 91

IMAGES ET "MODERNITE" 104

L'image moderne dans l'Empire ottoman: quelques points de repère
Johann Strauss 105

The place of the image in the Levantine interior. The Lebanese case
Saleh M. Barakat 131

Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe
Silvia Naef 140

The role of art in early republican modernization
Duygu Köksal 154

'Ce ciel postiche qui nous appartient à tous': Le surréalisme en Turquie
Timour Muhidine 168

L'IMAGE DANS LES MEDIAS: PRESSE, CINEMA, TELEVISION 179

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dessins satiriques et représentations du 'Juif' dans l'entre-deux guerres en Turquie: d'un préjugé à l'autre?
Laurent Mallet 180

Propositions sur une identité de nature entre le cinéma et le phénomène national, hypothèses quant aux conséquences sur le cinéma arabe
Jean-Michel Frodon 195

Le mythe des origines. Quelques éléments de réflexion sur la naissance du cinéma national en Turquie
Nicolas Monceau 199

'L'image morale' dans le cinéma iranien
Agnès Devictor 207

Télévision et migrations internationales: lorsque l'Orient musulman fait irruption en Occident
Stéphane De Tapia 217

LES AUTEURS 238

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

VORWORT

Klaus Kreiser

Wenn die Autoren dieses Bandes von der „Bildervermehrung" in der islamischen Welt sprechen, wollen sie auf sehr unterschiedliche Phänomene aufmerksam machen. Einige Entwicklungen haben die Bergklöster des Libanon vor dreihundert Jahren zum Schauplatz, andere gehen von modernen Fernsehsatelliten aus. Gleichzeitig weist der Titel „La multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la television"auf das weitgehende Fehlen von Bildern im öffentlichen Raum hin, der den traditionellen Islam wie das orthodoxe Judentum so deutlich von anderen großen Kulturen schied. Dadurch blieben der islamischen Welt auch bürgerkriegsähnliche Kämpfe um die Existenz von Sakralbildern wie im Ostkirchentum und während des Bildersturms im Europa des 16. Jahrhunderts erspart. Der rigorose islamische Ikonoklasmus war weitgehend nach außen gerichtet. Er feierte reale und verbale Triumphe, wenn muslimischen Heere die Tempel der Hindus und die Kirchen ihres Bilderschmucks beraubten, Glocken einschmolzen und Buddhas zu Türschwellen machten.

Über die Zulässigkeit oder die Unerlaubtheit von zwei- oder gar dreidimensionalen Darstellungen von irdischen und überirdischen Gegenständen gibt es bei sunnitischen und schiitischen Juristen eine umfangreiche Literatur. Diese Auslegungen von Koran und Tradition interessierten vor allem Theoretiker, sie wurde aber bei Gelegenheit vor allem herangezogen, wenn sich ein neues Kommunikationsmedium oder künstlerisches Genre am (westlichen) Horizont zeigte. Das läßt sich für die Rundplastik ebenso zeigen wie für die Fotografie und zuletzt das Fernsehen.

Ablehnungen und Einwände gegen Bilder außerhalb der „himmlischen Gegenstände"sind heute auf radikale Einzelne und gettoisierte Gemeinschaften beschränkt. Für die Jahrhunderte, in die dieser Sammelband einen Einblick gewährt, läßt sich so etwas wie eine idealtypische Ablaufregel für die Aneignung von Bildern als Voraussetzung für ihre Vermehrung aufstellen:

1. Die erste - vormoderne - Phase ist durch ein vages Wissen von Bildern gekennzeichnet. Man ahnt ihre Schätzung und Pflege an den Fürstenhöfen. Man weiß von der Verwendung und Verehrung von Bildern bei Christen innerhalb und außerhalb der islamischen Ökumene. Beiden Phänomenen gegenüber bleiben die Gelehrten und breiten Massen weitgehend indifferent.

2. Wenn neue Genres die muslimische Bevölkerung erreichen, werden sie häufig wegen der Verwendung von Bildern z.T. aus religiös-ideologischen, z.T. aus pragmatischen Gründen abgelehnt. Der vereinzelte Widerstand gegen öffentliche Rundplastik und die Fotografie sind bekannte Beispiele.

3. Gleichzeitig erfolgt die Übernahme von Bildern für weltliche Zwecke (Militär, Schule), mit einiger Verzögerung auch für die Unterhaltung der Massen.

4. Am Ende steht die Aneignung der Bildkommunikation durch religiöse Personen und Institutionen. Ein typisches Beispiel bildet die Indienstnahme von Videokassetten von Koranlesungen oder Heiligenlegenden für die Zwecke der „inneren Mission"(*tablîgh*).

Dieses Paradigma läßt sich also für mehr als ein Genre deklinieren. Ein weiteres Beispiel ist der Druck mit beweglichen Lettern, der die türkischen Muslime (1729) nach den armenischen (1584), arabischen (1610) und griechischen Christen (1627) und wesentlich später als die Juden (1504) erreichte. Einige der osmanischen Drucke des 18. Jahrhunderts enthielten Abbildungen menschlicher Wesen. Als später die Lithographie die islamische Welt eroberte, stand ein technisch anspruchsloses Medium auch außerhalb der Metropolen zur

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verfügung. Es war von großer Ambiguität, denn das Flachdruckverfahren erlaubte die Verbreitung kalligraphierter Texte von der religiösen Litanei bis zur zeitgenössischen Poesie, transportierte aber auch Bilder, die volkstümliche Literatur illustrierten, bis ins letzte Dorf. Die Erfolgsgeschichte der Lithographie im 19. Jahrhundert reicht in Teilen unserer Region bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Seriell erzeugte Bilder erfüllten schon vor Erfindung der Fotografie, vor allem unter den schiitischen Bevölkerungsgruppen den Bedarf an Devotionalien. Aus Familienbetrieben und Manufakturen strömten Hinterglasbilder aus China in die Märkte Indiens und Irans.

Freilich hat die Bilderflut heute ein Ausmaß erreicht, das niemand mehr veranlaßt, neue Kommunikationsmittel wie Telefax und Internet mit endlosen Kasiden zu preisen, wie einst die im Orient so gefeierte Erfindung des Telegrafen. Das Herrscherporträt, das als für jedermann zugängliches Reiterstandbild oder Relief auf den kadscharischen Iran und Ägypten unter dem Khediven Ismail beschränkt blieb, setzte sich in den 1920er Jahren auch in der Türkei und im Irak durch. Zur Anlage dynastischer Siegesalleen oder Heldenplätze wie in Berlin oder Budapest ist es allerdings nirgendwo gekommen. Arabische und türkische Enzyklopädien und biographische Sammelwerke wurden von ihren Verfassern als Substitute für die „Statuomanie"der Europäer eingesetzt. Das hinderte die Kolonialmächte nicht, in Algerien und Tunesien, aber auch am Eingang des Suezkanals ihre Repräsentanten in Bronze aufzustellen (vom Duc d'Orléans bis Queen Victoria). Heute tritt das Herrscherbild in verschiedenen Formen auf: Omnipräsenz des regierenden Starken Manns (in vielen arabischen Staaten), als zur nationalen Ikone entinvidualisierter Staatsgründer (Mustafa Kemal Atatürk in der Türkei) oder als charismatisch-entrückter Religionsführer (Khomeini in Iran).

Viel schwerer ist der kaum sichtbare Einzug der Bilder in den privaten Bereich zu verfolgen. Griechische und armenische Kleinbürger erwarben im Istanbuler Hafenviertel Drucke mit aktuellen Motiven (wie vom ersten Aufstieg eines Heißluftballons 1844 oder des russischen Zarenpaars). Wohlhabende Christen ließen ihre Familiengräber mit Büsten und lebensgroßen Statuen ausstatten. Zur „Multiplikation der Bilder"gehören auch diese Skulpturen, deren armenische und inselgriechische Schöpfer, Aufträge aus so entfernten Orten wie Alexandria, Izmir und Athen entgegennahmen. Auch wenn Muslime selten den Blick hinter die hohen Mauern christlicher Friedhöfe warfen, waren sie für eine türkische Bildhauerin der Anstoß, ihren Beruf zu wählen.

Die muslimische Elite begann Ende des 19. Jahrhunderts ihre Salons und Privatbibliotheken mit Büsten und Statuetten zu schmücken, während sich in den Gärten der großen Häuser nach dem Vorbild des Sultans Bronzegetier aus den Pariser Werkstätten des Jean-Louis Barye (Kauf nach Katalog) tummelte.

Eine wahre Explosion an Bildern war mit der jungtürkischen Revolution 1908 verbunden, als in allen Teilen der islamischen Welt Zeitungen und Zeitschriften mit dem Zusatz „illustriert"(*musawwar, resimli* usw.) erschienen, was nicht heißen soll, daß es nicht schon ab den 1870er Jahren einige bebilderte Magazine gab.

Zur Bildervermehrung gehört auch, daß verschüttete einheimische Traditionen durch die zeitgenössische Kunst und Gebrauchskunst (Postkarten und Briefmarken um nur zwei Genres zu nennen) freigelegt werden. Daran ist der in Europa gepflegte „Orientalismus"nicht unbeteiligt. Gleichzeitig erhielt die arabische Schrift in Ländern, in denen sie aus dem Alltag verschwunden war, von Künstlern einen neuen Stellenwert.

Wie bei anderen Genres beobachten wir interessante Transformationen im Spannungsfeld von Ost und West. Universelle und nationale Strömungen lassen sich an Bildern festmachen wie an Texten.

Eine letzte Beobachtung: die kulturelle Gemeinschaft, welche die Intellektuellen des Orients bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts teilweise pflegten, scheint aufgelöst. Im Kampf der

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begriffe *sharq* und *âlem-i islam* (Orient: Welt des Islam) hat letzterer die Oberhand gewonnen. Für ein Kunstwort *sharqismus* gibt es heute keinen Bedarf, nicht nur weil es von dem „politisch inkorrekten"Wort „Orientalismus"überlagert wird, sondern weil die Vertreter der Region, insbesondere Iraner und Türken, aber auch Christen und Muslime nach einem Jahrhundert nationalistischer Selbstsuche ihre gemeinsamen Wurzeln verloren haben.

*

Die Verfasserinnen und Verfasser dieser Texte vertreten so unterschiedliche Disziplinen wie Kunstgeschichte und Osmanistik, Geographie und Völkerkunde. Einige unter ihnen sind Spezialisten für den Libanon (Saleh Barakat), andere für die Türkei (Duygu Köksal, Laurent Mallet, Johann Strauss), Iran (Agnès Devictor) oder Pakistan (Jürgen Wasim Frembgen). Ein Beitrag behandelt das von Migranten im Westen konsumierte Fernsehen (Stéphane de Tapia). Ergiebig ist der Zusammenhang von volkstümlichen Bildern, religiösen Motiven und politischer Propaganda (Pierre Centlivres). Höchst diskussionswürdig ist die Frage, ob die Übernahme westlicher Genres mit einer Verwestlichung bzw. Modernisierung einhergehen musste. Die Antworten arabischer (Silvia Naef) und türkischer (Timour Muhidine) Literaten und bildender Künstler fallen unterschiedlich aus.

Nicht alle Themen haben einen „islamischen"Kern. Die christlichen Gemeinschaften des Orients haben einen eminenten Anteil an den meisten der hier behandelten Genres (Carsten M. Walbiner). Die Lektüre führt von der Ikonografie des Heiligenbilds bei schiitischen (Micheline Centlivres-Demont) und christlichen Gemeinschaften (Bernard Heyberger) über die Fotografie (Catherine Mayeur-Jaouen) zu den bewegten Bildern von Kino (Jean-Michel Frodon, Nicolas Monceau) und Fernsehen.

Der Band vermittelt einen erstmaligen Zugang zur Einheit und Vielfalt der islamisch-christlichen Bilderwelt. Alle Autoren haben geholfen, wichtige Transformationsprozesse auch für die nichtspezialisierten Leser verständlich zu machen. Dieser gelungener Versuch, sammelt nicht nur Ergebnisse der Forschung, sondern bildet sogleich ein aufregendes Arbeitsprogramm für die Zukunft.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

"IMAGES PAINTED WITH SUCH EXALTED SKILL AS TO RAVISH THE SENSES ...": PICTURES IN THE EYES OF CHRISTIAN ARAB TRAVELLERS OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES

Carsten Walbiner

Introduction

The discovery of western and eastern Europe by Oriental travellers also marked the beginning of their encounter with a hitherto unknown world of pictures. The European Renaissance and the rise of painting in Russia and its neighbouring countries from the fifteenth century on had produced an abundance of works of art which adorned churches, palaces and public buildings. For travellers from the Muslim world where there was an antipathy towards the public presentation of images this must have been one of the most visible dilferences between East and West. Nevertheless Muslim visitors remained mostly untouched by these expressions of cultural and religious life in Europe.[1] The reasons for that have to be seen in the aversion to images in particular, but also in an apparent disinterest in questions of European culture and art in general.[2]

It seems, therefore, worth asking whether Oriental non-Muslims who had no religious reservations against images developed another and more differentiated view of this peculiar aspect of the West.

The Arab Christians of the Levant, in particular, had from the end of the sixteenth century begun steadily to consolidate relations with Europe. The increasing personal exchange enlarged the knowledge of the other. European missionaries, merchants, diplomats and scholars came to the Near East, and Oriental Christians travelled to Europe for purposes of study and business.[3] In this regard Oriental Christians were much more active than their Muslim fellow-countrymen who still to a large degree hesitated to travel to the lands of "the infidel"[4]

Although the first aim of these journeys was not to write reports, some of these Christian travellers did leave such descriptions of their sojourns in Europe. Five of them—dedicated to journeys to western and south-eastern Europe in the seventeenth and eighteenth centuries—provide the material basis for answering the question of the degree to which their authors

[1] Cf. Bernard Lewis, *The Muslim Discovery of Europe*, London, 1994, 241f. and idem, *The Middle East*, New York. 1997, 14, 250. On the "abhorrence" the Ottomans felt for images see also the observations ol Dimitrie Cantemir (1673-1723) and especially a dispute which he "once had with a learned Turk concerning pictures" (cf. Alexandra Dutu, Paul Cernovodeanu [eds.], *Dimitrie Cantemir. Historian of South East European and Oriental civilizations. Extracts from "The History of the Ottoman Empire"*, Bucharest, 1973, 140ff.), or the words of Evliya Çelebi that pictorial descriptions are counted amongst the Muslims as a sin (cf. Milan Adamovic, "Europa im Spiegel osmanischer Reiseberichte", in Tilman Nagel [ed.], *Asien blickt auf Europa. Begegnungen und Irritationen*. Beirut, 1990 [= *Beiruter Texte und Studien*. 39], 65). It is interesting that this attitude of Muslim travellers towards painting and sculpture prevailed far into the nineteenth century (cf. Nazik Saba Yared. *Arab Travellers and Western Civilization*. London, 1996, 55).

[2] On the Muslims' limited interest in European matters, see Lewis, The Muslim Discovery', 119. 158f. (on the state of knowledge on Europe, 135ff.)

[3] Cf. Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme Catholi- que*, Rome, 1994, 183ff.; Nasser Gemayel, *Les échanges culturels entre les Maronites et l'Europe. Du Collège de Rome (1584) au Collège de 'Ayn-Warqa (1789)*. 2 vols., Beirut, 1984; Laylā al-Sabbāgh, *Al-djāliyāt al-ūrūbiyya fī bilād al-Shām fī l-'ahd al-'uthmānī fī l- qarnayn al-sādis 'ashar wa-l-sābi' 'ashar,* 2 vols., Beirut, 1989.

[4] Cf. Lewis, *The Muslim Discovery*, 61, 91, 105f., 121, 129.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

were impressed by images of various kinds and the importance they accredited them in their accounts.

But before giving the word to the travellers themselves it is necessary to emphasise the following point: although images are not seen in Christianity as a taboo one has to keep in mind that these Oriental Christians came from a world that was for around 1000 years dominated by Islam, a fact that naturally exercised a certain influence on Eastern Christianity and its expressions. It should be remembered too that the several Eastern Churches developed a different tradition concerning the use and veneration of images.

The largest number of Christian subjects to the Ottoman sultan had belonged originally to the Byzantine Church. Although icons play an essential role in this tradition and Orthodox churches are well known for their rich decoration, the art of painting was in a state of nearly total neglect in the Arab lands by the middle of the seventeenth century.[5] The few European artists who are reported to have lived in the Arab lands[6] worked mainly for the foreign residents and eventually for some rich from the local nobility, and access to their artistic production was quite limited. So some mainly old icons were practically the only images known to wider circles of Christians in the East, as illuminated manuscripts were rare and precious and European books mostly unread. But the number of churches in which these icons were exposed was small, their structure modest and tiny. Thus in the middle of the seventeenth century there were only five churches for 20,000 Christians in Aleppo, one of them for the largest community, the Greek Orthodox, where some rather old images were venerated by the congregation.[7]

That means that Oriental Christians were nearly as unfamiliar with pictures as Muslims were.

Macarius ibn al-Zaʿīn and his journey to Constantinople, the Balkans and Russia (1652-1659)

The account here— since it follows a chronological sequence—begins with the travelogue of Macarius ibn al-Zaʿīm[8]. The burden of immense debts weighing on the See of Antioch precipitated Macarius, who was from 1647 till 1672 Greek Orthodox Patriarch of Antioch, to leave his homeland Syria and seek help in "the countries of the Christians". From 1652 till 1659 he stayed abroad travelling through the whole of Moldavia, Wallachia, the Ukraine and Russia. Thanks to the efforts of his son, the archdeacon Paul of Aleppo who accompanied

[5] André Grabar, "Les Icônes Melkites", in [Virgil Cândea (ed.),] *Icônes Melkites, Exposition organisée par le Musée Nicolas Sursock du 16 mai an 15 juin 1969*, Beirut, 1969, 22.

[6] Around the year 1650 two Italian painters worked in Aleppo where they even taught their art to some Armenian students (cf. Ardavazt Surméyan, *La vie et la culture arméniennes a Alep an XVII^e siècle*, Paris, 1934, 35; Laure Morgenstern, "Mural Painting", in Arthur Upham Pope [ed.], *A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present*, vol. 2, London, New York, 1939, 1385).

[7] So Mansel remarks on the church of the patriarchate of Constantinople: "Low, and without a visible dome, the mother church of Orthodox Christianity is smaller than most English parish churches. Its principal decoration is the carved wooden iconostasis inside and the double-headed eagle of Byzantium without. The contrast with the glory of the sultans' mosques in Constantinople and of the Catholic counterpart, St Peter's in Rome, is remarkable." (Philip Mansel, *Constantinople. City of the World's Desire, 1453-1924*, Harmonds-worth, 1997, 51f.) For the unimpressive church of the "Greeks" in Aleppo in the seventeenth century see Andreas Tietze, *Sieben Jahre in Aleppo (1656-1663), Ein Abschnitt aus den "Reiß-Beschreibungen" des Wolffgang Aigen*, Wien, 1980, 74.

[8] On the life of this leading personality of Eastern Christianity in the seventeenth century see Carsten-Michael Walbiner, *Die Mitteilungen des griechisch-orthodoxen Patriarchen Makarius Ibn az-Zaʿīm von Antiochia (1647-1672) über Georgien nach dem arabischen Autograph von St. Petersburg*, Ph.D. thesis, Leipzig, University of Leipzig, 1995, 9ff. and the literature given ther

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Macarius to these foreign lands, we have a detailed account of all that happened and all the places the Eastern travellers visited.[9]

Already the Ottoman capital Istanbul offered an abundance of images which Paul found worth mentioning, some of which he even described in great detail.

So when speaking about "the Patriarchal church in Constantinople, dedicated by name to St George"[10], Paul depicts a fresco in a modern manner: the description of the painting is followed by its interpretation, and Paul reveals a good knowledge of Byzantine iconography:

> On the arch of the south tabernacle are painted the figures of Abraham and Melchisedec. The beard of the latter is white, and longer than the beard of Abraham. His head is bound with a red fillet, like Daniel the Prophet's, and his hair hangs loose. He is clothed in a vest resembling the [φελώνιον] (sacerdotal robe) of St. Gregory, bishop of Armenia, with an Armenian (*ṭaqs*) dress, and a brocade (*zīq*) collar. He carries in his hands a kind of white round loaves, with two red crosses on the top. These are the bread and wine which he offered to the Lord. Over is written [Ὁ δίκαιος Μελχίσεδεκ] (The righteous Melchizedek).[11]

Another picture in the same church resembles a modern comic and is perceived by Paul indeed as a speaking image:

> Above the altar, or place of sacrifice, are two portraits; the Patriarch of Alexandria, and the Messiah standing before him in the shape of a young man, under a cupola suported [sic] by two pillars. His garment is rent; and the Patriarch says to him, 'Lord, who rent thy garment?' The answer issuing from the mouth of our lord is: 'Indeed Arius who fell upon me. Is the mouth of Hell lower?' than what he fell.[12]

In the Hagia Sophia, despite its conversion into a mosque and the destruction of several paintings and mosaics, Paul also counted some paintings he felt unable to praise adequately amongst "the beauties" of this building.[13]

---

[9] There exists up to now no complete critical edition of the *Riḥlat al-baṭriyark Makāriyūs*. The best work so far is that of Basile Radu, but his edition and French translation covers not more than one third of the whole text (*Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche,* in *Patrologia Orientalis* XXII, fase. 1, 1-200; XXIV, fasc. 4, 201-364; XXVI, fasc. 5, 365-484; Paris, 1930, 1933, and 1949). For the following quotations I am mostly leaning on the English translation by F. C. Belfour (*The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch: Written by his Attendant Archdeacon, Paul of Aleppo, in Arabic*, 2 vols. in 9 parts, London, 1829-36) of which two parts were available to me in Beirut (Part the First: *Anatolia, Romelia, and Moldavia*, London, 1829; Part the Third: *The Cossack Country, and Muscovy*, London, 1832). In 1932 Laura Ridding published a heavily abridged version of Belfour's translation (*The Travels of Macarius*, London, 1936) which nevertheless gives a good impression of the whole journey. For the *riḥla* as a literary monument see Y. Krachkovskii, "Opisanie puteshestviya Makariya Antiokhiiskogo kak pamyatnik arabskoi geograficheskoi literatury i kak istochnik dlya istorii Rossii v XVII veke", in *Sovetskoe vostokovedenie*, VI. 1949, 185ff. (reprinted in idem, *Izbrannye sochineniya*, vol. 1, Moscow, Leningrad. 1955, 259ff.), and Hilary Kilpatrick, "Journeying towards Modernity. The 'safrat al-baṭrak Makāriyūs' of Būluṣ al-Ḥalabī", in *Die Welt des Islams*, XXXVII/2, 1997, 156ff. On the author, the Archdeacon Paul (1627-69), see Georg Graf, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur. Dritter Band: Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Melchiten, Maroniten)*, Vatican City, 1949 (= *Studi e Testi*, 146), 100ff. and Joseph Nasrallah, *Histoire du mouvement littéraire dans l'Eglise Melchite du Ve au XXe siède*, vol. IV/1, Louvain, 1979. 219ff.

[10] This church was erected in 1614 by Patriarch Timotheus II (1612-1620). After several destructions by fire no traces of these paintings remained (cf. Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzantion - Konstantinupolis - Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Tübingen, 1977, 138f.)

[11] Belfour. *Travels*, part 1, 18; Radu, *Voyage*, 91.

[12] Belfour, *Travels*, part 1, 18; Radu, *Voyage*, 91f.

[13] Belfour, *Travels*, part 1, 21f.; Radu, *Voyage.* 96f. - Although the Ottomans had removed or covered the paintings and mosaics of the Hagia Sophia after its conversion into a mosque on 29 May 1453 they became

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

So pictures were recognised by Paul as an important element of the churches he described, and were sometimes the only detail he saw worth mentioning.

When dealing with profane buildings Paul also devoted special interest to images. In the ruins of "the *Aslan Khanah* or House of the Lions"[14] he found "traces of mosaic paintings", depicting wild beasts which he classified exactly: "four lions, one from Algiers (or Africa); the others from our country (Asia); and four panthers from divers countries: a jackal, a fox, three wolves, a hyaena [sic], a head of an ancient elephant, an antique skeleton of a camel-panther (*"zarāfa", Girafa*), together with an ancient crocodile."[15]

That motifs seen in pictures left a lasting impression on Paul's mind is proved by the following quotation where he uses a detail from a picture to explain reality. On the fountain which gave "the Church of Our Lady (Χρυσοπηγή), or, of the Golden Fountain" in Galata its name he says: "The fountain is within the church; and is a well of water, such as they represent in the pictures of Our Lady sitting in a "*harn*" [i.e. "*djarn*" = (stone) basin]..."[16]

But although Constantinople had offered a lot of fascinating views and sights the real surprise awaited Paul and Macarius across the boarder in "the lands of the Christians", where bells were ringing, crosses were erected along the roads, on buildings and tombs, "and the hogs feed at large in the streets"[17]. The countless pictures he saw in the churches and chapels also astonished Paul for their beauty and their perfect execution, and he devoted—as he says himself—"much care and labour" to describing the various images, which he did "not by way of amusement and pastime, but in the sweat of exertion and the weariness of action"[18].

He praised the "able" and "skilful" masters who produced images "painted witch such exalted skill as to ravish the senses"[19], and he shows a certain familiarity with the technical side of painting when he reports on the churches of Russia that "the images and Iconostases displayed in them are of fine workmanship; and the materials used for them are silver, figured silks, and gold leaf or liquid gilding, all of the first quality"[20].

In the art of icon-painting Paul distinguished two principal styles: the Cretan (*iqriṭshī*)[21] and the Muscovite (*maṣkūfī*)[22]. And although the old Greek (Byzantine) painters were for him the great masters of this art, some of the Russian painters could equal them.[23] So he says on "the image of the glorious St. Nicolas"[24] in the Troitsa monastery near Brilmeloka that it is "the performance of a very skilful master, who has painted the human face with so much truth of colouring, feature, and complexion, that you might suppose his work to have been executed by [a] Grecian artist of the first eminence among the Ancients".[25]

---

partly visible again after an earthquake in 1509 which caused the plaster to fall down. This remained so till 1717 when a large part of the mosaics was anew painted over (cf. Müller-Wiener. *Bildlexikon*. 91ff.).

[14] Originally built by emperor John I Tzimiskes in 971 as a church and tomb, the later on abandoned building was used by the Ottomans in the seventeenth and eighteenth centuries as an animal-house (*Arslanhane*). Both floors contained old mosaics, partly with inscriptions. After a devastating fire the ruin was tom down in 1804 (cf. Müller-Wiener, *Bildlexikon*, 81).

[15] Belfour, *Travels*, part 1, 23; Radu, *Voyage*, 99.

[16] Belfour, *Travels*, part 1, 27. *harn* is a misreading by Belfour, the word written is *djarn*, cf. Radu, *Voyage*, 104.

[17] Belfour, *Travels*, part 1, 42; Radu, *Voyage*, 146.

[18] Belfour, *Travels*, part 3, 252.

[19] *Ibid*., 296f.

[20] *Ibid*., 271.

[21] Belfour, *Travels*, part 1, 27; Radu, *Voyage*, 104.

[22] *Ibid*., 61 (Arabic text): Radu, *Voyage*, 189.

[23] On Russian iconography and its development, see Nikodim Pavlovich Kondakov, *The Russian Icon*, Oxford, 1927 and V. Svanov, *Das große Buche der russischen Ikonen*, Freiburg, Basel, Wien, 1988.

[24] On the depiction of this saint in Russian iconography, see Kondakov, *The Russian Icon*, 47f.

[25] Belfour. *Travels*, part 3, 251.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Some of these masters used their skills for a more profane end as Paul reports on Kiev: "in this city are found many excellent Cossack painters, skilful masters of their art, who have many ingenious inventions for taking exact portraits of the human face"[26].

But beside this craftsmanship and beauty there was something else that attracted Paul's attention. In the "magnificent and lofty church" of Vaslui[27] in Moldavia Paul saw beside "pictures and images of all the Saints"[28] also the following:

> Upon the gate, above the lowest wall, is a picture of the Last Judgment, in gold azure, with Moses leading Hanna and Caiaphas, and the other Jews, towards our Lord. They are depicted with woeful countenances. Behind them is another troop: they are Turkish figures, with their white shawls and turbans; their large flowing green caftans, with long sleeves, hanging behind; and their harims, or inner festive dresses, of yellow woollen. They are accompanied by their Dervishes. Behind them, and in the midst of them, are Devils driving them on, and mocking them. The Kashidbari[29] is at the front of them, in his cap; and one of the wicked Devils is climbing on his shoulder, and upsetting his cap from his head.[30]

Such open ridicule of the Ottoman authorities must have been something new and incredible for Paul[31], but it seems that he was not too shocked by the treatment meted out to the poor official by "one of the wicked devils".

Although Paul as an Orthodox was used to the veneration of icons by believers, what he saw in Russia exceeded all he had seen before:

> Here all, both at the doors of their houses and of their shops, and also on the public streets and roads, set up holy images; to which every person, as he enters or goes out, turns his face and crosses himself. So, likewise, whenever they come within sight of a church-door, they bow to the images from a distance. Over the gates of their cities too, and of their castles and forts, they always have an image of Our Lady withinside, and an image of Our Lord without, inclosed [sic!] within a latticed alcove, with lamps burning day and night: and to these the passengers bow as they go in and out. They have likewise crosses erected on the tops of their towers. This is indeed a blessed country, and here the Christian faith is preserved in its undoubted purity.[32]

---

[26] *Ibid*., 240. For the admiration Paul showed for the skills and inventions of the Cossack painters see also infra note 34. On Ukrainian iconography in general, see Ludmilla Miljaeva. *Die ukrainische Ikone (11.-18. Jahrhundert). Von den byzantinischen Quellen bis zum Barock.* Bournemouth, 1996.

[27] On Vaslui, a small provincial town south of Yassi in Moldavia, which was in the time of Macarius' visit one of the residences of the ruler of Moldavia, see Dimitrie Cantemir, *Beschreibung der Moldau*, Bucharest, 1973 (facsimile of the edition Frankfurt, Leipzig, 1771), 55.

[28] On mural paintings in Moldavia, see I. D. Ştefanescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Paris, 1938, and idem. *Arta feudala in tarile Române. Pictura murala şi icoanele de la origini pîna în secolul al XIX- lea*, Timişoara, 1981.

[29] Title of uncertain meaning. Radu gives as a variant to *al-Kashīdbārī: al-Kashīdyārī* (Radu, *Voyage*, 154), a form that is later on used by Belfour in the description of another painting too (*Travels*, part 3. 230; Radu, *Voyage*. 478).

[30] Belfour, *Travels*, part 1, 47; Radu, *Voyage*, 153f. On this common feature of the last judgement in Eastern Christian art, see Joseph von Hammer, *Constantinopolis und der Bosporos*, vol. 1, Osnabrück, 1967 (reprint of the edition 1822), 450, and B[eat] Brenk, "Weltgericht", in Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 4: *Allgmeine Ikonographie*: *S-Z, Nachträge*, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, coll. 513-523, especially 513-516, 522.

[31] Such a surprising appearance of Turkish figures in Christian paintings was also observed by Paul at other occasions (cf. Belfour, *Travels*, part 1, 59 [Arabic text], Radu, *Voyage*, 185; Belfour, *Travels*, part 3, 230, 242, Radu, *Voyage*, 478). On the depiction of Turks in Christian iconography, see A. Lengyel, "Türken", in Kirschbaum, *Lexikon*, vol. 4, coll. 391-93.

[32] Belfour, *Travels*, part 3, 273.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

That pictorial art could also be a subject of heavy dispute and church policy were matters that the Oriental travellers were to learn during their stay in Moscow. The Russian patriarch Nicon, who tried to carry out a reform of the Russian ecclesiastical and liturgical rites and customs according to what he thought to be the true Greek tradition, made icon-painting one target of his activities. Kondakov describes it thus:

> In connexion with Nicon's reform of the Slavonic service-books which began in 1655, were published fresh demands for a strict watch against novelties in icon-painting.
>
> Paul of Aleppo gives us very interesting information as to Nicon's attack upon 'new icons drawn after the fashion of Frankish and Polish pictures', and his own comments are valuable. He says that Nicon was devoted to Greek models but at the same time exceedingly self-willed. He ordered all newfangled icons to be collected and brought to him from wherever they might be, even from the houses of high officials. He put out the eyes of the icons and the *strêltsy* (Tsar's bodyguard) bore them round the town proclaiming that any one who should henceforward paint such icons should suffer exemplary punishment.
>
> 'As the Muscovites have the very greatest affection and love for icons, they do not consider the beauty of the picture nor the skill of the artist: for them all icons, beautiful or ugly, are on a level; they reverence even an icon which is nothing more than a sketch on paper. Every soldier has upon his breast a beautiful icon in the form of a triptych from which he will never be parted: wherever he stops, he puts it up in a conspicuous place and bows to it. When the Muscovites saw how the Patriarch [Nicon] was treating the icons, they thought him to be wrong, were offended and disturbed and regarded him as an iconoclast. At this time there happened to be a pestilence and the sun was darkened just before sunset on the second of August [1655]. The Tsar, the Patriarch, and the great people left the city. When the plague abated began the council about the new icons. The Patriarch anathematized and excommunicated all who should make or keep such icons. He took one icon after another in his right hand, showed it to the people and dashed it down to shatter it upon the iron floor-slabs; then ordered that they should be burnt. The Tsar was standing close to us with bared head, silently listening to the sermon, but as he was very pious and devoted he quietly begged the Patriarch, 'No, Father, do not burn them. Let them be buried in the ground'. And this was done.'[33]

This hard position concerning artistic questions was surely something new to the guests from the Arab lands who had had while being in the Ukraine nothing but praise for the skilful Cossack painters who were able to depict portraits according to the European manner and even made use of their skills for the painting of Orthodox icons.[34]
Up till the mid seventeenth century before entering a stage of decadence and simple imitation Russian icon-painting saw the production of artistic products of original value which were highly esteemed and sought after by Oriental visitors to the Muscovite Empire.[35]

During his stay in Russia Macarius received several icons as presents;[36] these he took back home to Syria and they may have had an influence on ideas about iconography there. Macarius became furthermore familiar with the custom of painting portraits of honoured visitors from abroad. While being in the Ukraine he saw portraits of the patriarchs Joachim of

[33] Kondakov, *The Russian Icon*. 189f.; cf. also Paul Meyendorff. *Russia, Ritual, and Reform. The Liturgical Reforms of Nikon in the 17th Century,* Crestwood, NY, 1991, 51.
[34] Radu, *Voyage*, 433
[35] Kondakov, *The Russian Icon*. 143.
[36] Ridding, *The Travels of Macarius*, 53, 69, 74, 90.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Antioch[37] and "Theophanus of Jerusalem and others too"[38], and finally his own likeness was captured on canvas by a Russian painter.[39]

So the world of religion in "the countries of the Christians", but especially in Russia with its visible expressions in liturgy and art marked a sharp contrast to the expressions of Orthodox belief practised in the Arab lands, a fact that prompted Paul to see himself and his flock as "we poor Syrians".[40] But Macarius was a man of activity and it is more than likely that he encouraged with the money and ideas he brought back to his homeland new artistic activities there. Accordingly Leroy sees a direct connection between the journey of Macarius and the revival of icon-painting in Syria,[41] a movement that started in the seventeenth century and in which Yūsuf al-Muṣawwir—a close friend of Macarius—played an important role as the founder of what became known as the Aleppan school.[42]

Raᶜd from Aleppo - Impressions of Venice (1655)

At the time when Macarius and Paul were visiting the Balkans one of their fellow-countrymen, a certain Raᶜd, went on a business trip to Venice. He left an interesting description of his travels and his sojourn in Venice, and as he had to stay there idle for one year he had plenty of time to visit its churches and public buildings.[43]

But Raᶜd was far from being as talented an observer and reporter as Paul. So his descriptions of the abundant paintings and mosaics of Venice are limited and superficial. It seems that Raᶜd was more interested in numbers than in images. In a "description of the Church of St Mark the Evangelist" which introduces his report Raᶜd proves to be an obsessive counter who gives exact information on the numbers of arches, pillars and steps as well as the height, width and length of the different parts of the church. In his description of paintings this exactness is missing. He merely relates the depicted story in a rather colourless and detached way. His description of the mosaic cycle on the front side of the cathedral may serve as an example:

> Over the right door is painted the apostle Marcus, how they take him out of the grave in Alexandria, put him in a basket, cover him with pork and carry him out of the city-gate.

---

[37] Patriarch Joachim ibn Ḍaw of Antioch (1580-92) who visited the Ukraine and Russia in the years 1584 till 1586. The portrait was drawn in 1584 in Kiev (Ridding, *The Travels of Macarius*, 92).

[38] Radu, *Voyage*, 669. Theophanes was patriarch of Jerusalem from 1606 to 1644.

[39] This happened in 1668 in Moscow during his second visit there (cf. Ḥabīb al-Zayyāt, "Muqaddimat kitāb riḥlat al-baṭriyark Makāriyūs ilā 1-bilād al-masīḥiyya li-l-shammās Būlus al-Zaᶜīm al-maᶜrūf bi-1-Ḥalabī", in *al-Mashriq*, 5, 1902, 1011; here between pages 1010 and 1011 also a reproduction of the portrait.

[40] Belfour, *Travels*, part 3, 273.

[41] Jules Leroy, "L'illustration du manuscrit syr. 5/14 de Deir Charfet", in *L'Orient Syrien*, IV, 1959, 63 and idem, "L'icône des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'inspiration", in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, XXXVIII, fasc. 15, Beirut 1962, 358. Cf. the remarks of Virgil Cândea ("Messages de l'icône", in idem, *Icônes Melkites*, 4If.). Kondakov (*The Russian Icon*, XXVI) enclosed the second journey of Macarius through Russia (1666-68) in a "Summary of Russian History so far as it concerns Icon-painting".

[42] On the revival of icon-painting in Aleppo and the Muṣawwir family, see Sylvia Agémian, "Introduction à l'étude des icônes Melkites", in Cândea, *Icônes Melkites*, 101ff.; idem, "Yūsuf al-Ḥalabī, peintre melkite du XVIIe siècle", in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, XVIII, 1981, 55-65; idem, "Ne'meh al-muṣawwir et l'art de la miniature", in *Anuales d'histoire et d'archéologie de l'Université Saint-Joseph*, 2, 1983, 74-86; Virgil Cândea, "Messages de l'icône", in idem, *Icônes Melkites*, 41ff.; Ilyās al-Zayyāt, "Anṭākiya al-iqūniyya", in *Tārīkh kanīsat Anṭākiya li-l-Rūm al-urthūdhuks: ayya khuṣūṣiyya?*, Balamand (Lebanon), 1999, 263f.; idem, "Essor de ia tradition iconographique chrétienne en Syrie (XVIl-XIX^{es} s.)", Colloque *Les Chrétiens du monde arabe*, Paris, IMA, 1996.

[43] The account on his travel with a preceding detailed description of the cathedral of St Mark is preserved in Ms. Rome, Apostolic Library, Collection Sbath, 89, foll 1b-19b. An edition and a French translation will become part of a forthcoming volume of the *Beiruter Texte und Studien* series on real and fictive descriptions of Italy by Christian Arabs (ed. by Carsten Walbiner et al.). On Raᶜd and his journey, see the sparse information in Graf, *Geschichte*, 157 and Nasrallah *Histoire*, 231.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> The beadles inspect the basket and they show them that in the basket is pork. And the body of the saint is on the bottom of the basket, over and under him is straw. And the beadles cut off the pork at which they feel disgust. And from a rock peak they let him down to a ship ...[44]

The different pictures merge and nothing is said about their execution. So the reader is not told that the scenes described are depicted as mosaics and nor is there any intellectual consideration of the contents. That Raᶜd was at least capable of being emotionally touched by some of the images he saw is borne out by expressions like "[a thing] that amazes the view"[45] or "an artistic skill that enraptures the mind"[46] or when he confesses that in front of one of the mosaics he was astonished "because of the shining of the painted wall"[47].

Within the account of his stay in Venice Raᶜd speaks only casually of some icons which he regards as a kind of relic.[48] The masterpieces of Bellini, Veronese, Tintoretto, Titian and all the others he must have seen remain unmentioned.

Elias from Mosul in Western Europe and South America (1668-83)

Venice was also the first European spot to be entered in 1668 AD by one Elias from Mosul, a Chaldean priest who went on a pilgrimage to Jerusalem. In order to collect alms he then continued to western Europe where he travelled the following seven years through all of Italy, France, Spain and Portugal. In 1675 AD with the special permission of the Spanish king he even set off for the New World. Thus he became probably the first Arab to write as an eyewitness on America. In 1683 Elias finally returned to the East.[49]

In his report[50] he pays no attention to buildings let alone to their interior design. The two most impressive churches of western Christendom are barely mentioned. Of St Mark's cathedral in Venice he says that the wealth he saw in it "is a thing beyond description"[51], and of St Peter's in Rome he remarks that it is unique in the inhabited world because of its beauty[52]. The churches of Mexico city are also mentioned for being indescribable (*shay lā yūṣaf*) for him.[53] The only place of worship in the new world about which he says a few words is the church of Guadeloupe near Mexico City.[54]

Elias does not mention a single image in his account of western Europe and the Americas. This visible reservation might be explained by the East-Syrian (Nestorian) tradition he was coming from. In Heiler's classic on the Eastern Churches *Urkirche und Ostkirche* we read:

> In den heutigen nestorianischen Kirchen fehlen die Bilder; doch scheinen die Nestorianer in früheren Jahrhunderten, zumal in der Zeit vom 12.-14. Jahrhundert, unter

---

[44] Ms. Sbath 89, foll. 2b-3a. On these mosaics depicted by Raᶜd. see Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice, part 2: The Thirteenth Century, vol. 1: Text*. Chicago, London, 1984. 199ff.

[45] Ms. Sbath 89, foll. 5a, 7a.

[46] *Ibid*., fol. 7b.

[47] *Ibid*., fol. 5a.

[48] *Ibid*., foll. 15b, 18a.

[49] On Elias and his travel to America see Georg Graf, *Geschichte der christlichen arabischen Literatur. Vierter Band: Die Schriftsteller von der Mitte des 15. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Syrer, Armenier, Kopten, Missionsliteratur, Profanliteratur),* Vatican City*,* 1951 (= *Studi e Testi*, 147), 97ff.; Y. Krachkovskii, *Izbrannye sochineniya*, vol. 4, Moscow, Leningrad, 1957, 682-688; Richard van Leeuwen, *Een Arabier in Zuid-Amerika (1675-1683)*, Amsterdam, 1992; Marina Montanaro (ed.), *Il primo Orientale nelle Americhe*, Mazara del Vallo, 1992.

[50] Antūn Rabbāṭ (ed.), "Riḥlat awwal sā'iḥ sharqī ilā amirkā (1668-1683)", in *Al-Mashriq*, 8, 1905, 821-34, 875-81, 974-83, 1022-33, 1118-29.

[51] *Ibid.,* 827.

[52] *Ibid.*

[53] *Ibid.,* 1120.

[54] *Ibid.,* 1121f.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

byzantinischem Einfluß da und dort Bilder Christi und der Heiligen in den Kirchen aufgestellt zu haben. Eine eigentliche Bilderverehrung blieb jedoch der nestorianischen Kirche immer fremd.[55]

Khiḍr from Mosul on Rome (1725-35)

Another Chaldean who, like Elias, also hailed from Mosul was Khiḍr al-Mawṣilī. Because of his Catholic faith he had to flee from his home, and after a long journey he finally ended up in Rome in 1725. Here he stayed for the next 30 years till his death in 1755. Khiḍr was an educated priest, well versed in Italian, who worked as a scholar and author. His *magnum opus* is a large trilingual (Arabic, Aramaic and Turkish) dictionary in three volumes.[56] By the time Khiḍr wrote his account of his travels to Rome and his first ten years there[57] he was well familiarised with the Italian way of life. As a cleric he naturally devotes special attention to the different churches of Rome. He counted icons and images of the saints amongst the relics. So he mentions especially some antique images, not so much because of their artistic value but for their venerable origin: two images of the Virgin Mary painted by Luke the Evangelist,[58] an image of Christ also attributed to Luke,[59] an image of SS Peter and Paul which Constantine saw in a dream,[60] the picture of Christ which spoke to St Brigit[61] and so on. But real relics which he enlists at length[62] had more significance for Khiḍr. That pictures aroused his interest and exercised a certain impression on him can be learnt from Khiḍr's description of the image of the Virgin in the church of Regina coeli:

> On the feast of the Lady in the middle of August I set out and visited the church Regina coeli, and in it I saw the image of the Lady. She is painted like an empress, and they vested her with the garments of the queens. In her hand is the sceptre of the kings [made] of gold, and on her head [is] a crown which is composed of twelve stars. She sits on a throne that is surrounded by light, and the moon and the stars [are] under her feet. Around her are twelve angels who wear the garment of the angels. It is a thing beyond description, strange to the mind. When men see it their mind is surprised and confused.[63]

But Khiḍr then came across an even more touching picture in the convent of the Jesuits on Monte Cavallo.[64] Here in the cell of St Stanislaus he saw an image of the saint, "a lovely

---

[55] Friedrich Heiler, *Urkirche und Ostkirche*, München, 1937, 445.

[56] On his life and work see, Graf, *Geschichte*, vol. 4, 105ff.; Albīr Abūnā, *Adab al-lugha al- ārāmiyya*. Beirut, 1996, 481ff.

[57] Luwīs Shaykhū (ed.), "Rihlat al-qass Khiḍr al-Kaldānī min al-Mawṣil ilā Rūmiyya wa-mā djarā lahu fī ṭarīqihi wa-fī I-madīna al-muqaddassa", in *Al-Mashriq*, 13, 1910, 581-92, 656-68, 735-44, 835-43.

[58] *Ibid*., 656.

[59] *Ibid*., 658.

[60] *Ibid*., 661f.

[61] *Ibid*., 662.

[62] *Ibid*., 660ff., 841f.

[63] Ibid., 664. There is evidence of two churches in Rome which were dedicated to Regina coeli. One was situated at Piazza San Pietro and its existence is documented till the middle of the sixteenth century. The other one stood in Trastevere at the Via Lungara. It was built in 1654 and was finally destroyed in 1870. Cf. M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Rome, 1891, 655 (for the church in Via Lungara), 780 (for the church at Piazza San Pietro). So Khiḍr speaks most probably about the church in Via Lungara. For a description of the interior of that church see L. Gigli (ed.), *Guide rionali di Roma, Rione XIII: Trastevere,* vol. 1, Rome, 1977, 32, where three altars are mentioned but nothing is said on the picture described by Khiḍr. I have to thank Dr. Alexander Koller from the German Historical Institute (DHI) in Rome who was kind enough to provide me with the information given in this footnote.

[64] The mentioned monastery on Monte Cavallo (i.e. Quirinal) was annexed to the church of S. Andrea al Quirinale. Here the later to be canonised Pole Stanislaus Kostka entered the noviciate only one year before his death in 1568. The image of Stanislaus described by Khiḍr is a sculpture of the saint. It was modelled by Pierre Legros the Younger (1666-1719) and can still be seen today in the chapel of St Stanislaus. Cf. G.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

image the like of which I have never come across. It is like a sleeping man, and flowers are around him". What kind of image it was, whether a painting or a sculpture, is not clearly stated. These artistic details seem to have been of no importance to Khiḍr. Images only carried meaning in a religious sense. His primary concern was with visiting a place dedicated to a saint he respected. The image of the saint he found there and which was executed in such admirable a manner remained secondary.

The journey of Yuḥannā Naqqāsh through Northern Italy (1775-77)

The last account I want to incorporate in this short survey was also written by a man who was well acquainted with life in Europe. Yuḥannā Naqqāsh, a monk of the Greek Catholic Shuwayrite order[65], had been living for nearly a quarter of a century in Rome[66] when, in 1775, together with another monk he set off on a trip through Northern Italy and Hungary to collect alms for his order.[67] Although churches and relics were of prime interest for Yuḥannā Naqqāsh too, he also paid due attention to non-sacred attractions like the animal mummies in a museum in Parma or a printing shop in the same city where a book in twenty languages had been produced.[68] Amongst the many things both the monks saw were also "wonderful pictures": *zurnā amākin bi-lā ᶜadad minhā ṣuwar ᶜadjā'ibiyya.*[69] But Naqqāsh gives only one more detailed description of these images. Concerning a visit to the "great Episcopal church" (*kanīsa kabīra kursī al-usqufiyya*) in Siena he remarks:

> They showed us also a cell inside the church in which there were 29 breviaries for the whole year. These books were hand written on paper, and in all the writings were painted saints, flowers and figures, a thing that confuses the mind, precious art, the like of we have never seen [before]. The format of every book is one Istanbul ell[70] in length, and the width is a little bit shorter. [...] We saw painted on the wall of the cell saints, and synods, and popes, paintings on the limed wall, but their painting is wonderful, the painting of the famous Raphael D'Urbino. You see in the paintings the persons [like] real people standing upright; nobody thinks that it is a painting [...].[71]

Conclusion

The conclusion offers no surprise but confirms the expected. Contrary to their Muslim fellow-countrymen Oriental Christians showed no principal discomfort with the unknown

---

Giachi, G. Matthiae, *S. Andrea al Quirinale*, Rome, 1969 (= *Le Chiese di Roma illustrate*, 107). Again I thank Dr. Alexander Koller for these details.

[65] On the history of this congregation see Athanāsiyūs Ḥādjdj, *al-Rahbāniyya al-bāsīliyya al-shuwayriyya (al-ḥalabiyya - al-baladiyya) fī tārīkh al-kanīsa wa-l-bilād*, 2 vols., Jounieh, 1974/1978.

[66] The Shuwayrites had had a monastery in Rome granted to them by Pope Clemens XII since 1734 (Ḥādjdj, *al-Rahbāniyya*, 264ff.).

[67] This account too will become part of the abovementioned (note 43) edition and translation of several travel accounts on Italy. For a summary of Naqqāsh's journey, see Michel Abras, "Le voyage de deux moines melkites, en Italie du Nord, en 1775", in Bernard Heyberger, Carsten-Michael Walbiner (eds.), *Les Européens vus par les Libanais à l'époque ottomane*, Beirut, 2002 (= *Beiruter Texte und Studien*, 74) 59-65.

[68] Ms. Ṣarbā, Dayr al-Mukhalliṣ, 261, 17.

[69] Ms. Ṣarbā, Dayr al-Mukhalliṣ, 261, 18.

[70] The Istanbul ell (*dhirāᶜ Iṣtanbūlī*) measured approximately 68 cm, cf. Walther Hinz, *Islamische Masse und Gewichte*. Leiden, 1955 in: Bertold Spuler (ed.), *Handbuch der Orientalistik*, Ergänzungsband 1, Heft 1, 59.

[71] Ms. Ṣarbā, Dayr al-Mukhalliṣ, 261, 24. Naqqāsh speaks here about the famous Piccolomini Library (Libreria Piccolomini) which is situated in a room beside the nave of Siena Cathedral. The frescoes mentioned were not painted by Raphael but are the last major works of Pinturicchio (c. 1454-1513). They contain 10 scenes from the life of Pope Pius II Piccolomini and were painted between 1503 and 1508. As "in these, space, colour, and detail are handled with a crisp proficiency that may have influenced Raphael" ("Pinturicchio", in *Encydopœdia Britannica*, Multimedia Edition. 1999) the error of Yuḥannā Naqqāsh concerning the painter of the frescoes may nevertheless reveal some artistic competence.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

world of images they entered while travelling through Europe. For them art was an essential element of Christian faith. So pictures were mostly seen in a religious context: made to praise God and the saints or to illustrate Christian history and hagiography, they sometimes themselves became objects of veneration. Non-sacred art is hardly recognized in these accounts, and only in one case was the name of a painter thought to be worthy of mention.

But there seems at least evidence to suggest that the images and pictures seen in Europe exercised a certain influence on the imagination of our travellers and—through their reports—also on the Christian communities in the East. They thus helped to pave the way for an active and adoptive recognition of European art in the Arab lands.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

DE L'IMAGE RELIGIEUSE A L'IMAGE PROFANE? L'ESSOR DE L'IMAGE CHEZ LES CHRETIENS DE SYRIE ET DU LIBAN (XVII^{E} - XIX^{E} SIECLE)

Bernard Heyberger

Abstract: From religions to secular images? The development of images in the Christian communities of Syria and Lebanon (17th-19th century)

The visual universe of the Christians in *Bilād al-Shām* changed between the 17th and the 19th century. While before images were rare, they now became plethoric, even if this is relative compared to the present time. Figurative representations moved beyond the holy places to become political (like portraits) or to be worn and became visible in private homes, even modest ones. Individuals could therefore possess them and develop an intimate relation towards these images. This process is comparable to the transformation from the reciting of liturgical texts to the personal and silent contact with books. Iconographically, new thèmes appear. The representations take on a more realistic and lively character. They insist on the humanity of the person, rather than on the presence of the sacred, like in the traditional icons. This evolution has its controversies, compromises and reinterpretation and, like any process of cultural appropriation, has to be placed in the more general context of the changing of mentality and society.

Les chrétiens orientaux, du moins les Melkites et les Maronites du *Bilād al-Shām*, dont nous parlerons ici, ont une tradition de l'image. C'est d'une part l'art de l'icône, qui s'est affirmé dans l'Empire byzantin après la crise iconoclaste, avec des spécificités locales.[1] C'est d'autre part la décoration monumentale des églises et des couvents, couverts depuis l'Antiquité de fresques et de mosaïques.[2] C'est enfin l'art de la miniature dans les manuscrits. L'image destinée au public se cantonne dans les sanctuaires, où elle fait partie de la décoration, aux côtés des lanternes, des miroirs et des œufs d'autruche. Sa place, les thèmes qu'elle représente, et les choix plastiques de sa réalisation, suivent des règles très formalisées. Elle sert avant tout à mettre le fidèle au contact avec le sacré, accessoirement à narrer des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge ou d'un saint, et à instruire le peuple. Lorsqu'elle est icône, elle doit être consacrée avant de prendre place à l'église.[3]

Pour des raisons peu évidentes, cet art traditionnel de la peinture religieuse s'est pratiquement éteint en Syrie, ne survivant que dans les manuscrits, sous forme de miniatures. Les décors peints des églises encore visibles vers le XI^{e} siècle, semblent pour la plupart s'être effacés par la suite. En principe, le cuite requérait des icônes. Mais celles-ci devaient être extrêmement rares, et pour la plupart d'entre elles, des articles d'importation.[4]

---

[1] Virgil Cândea, "Introduction", Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes. Collection Abou Adal*, Genève: Skira, 1993, 34 - 35.

[2] Joseph Nasrallah, "La peinture monumentale des patriarcats melkites". *Icônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Sursock, Beyrouth, 16 mai-15 juin 1969, 67-84.

[3] Voir les commentaires du patriarche Istifān Duwayhî, qui combinent sans doute le discours oriental et le discours tridentin sur l'image: "Le candélabre des saints mystères", Youakim Moubarac (édit.), *Pentalogie antiochienne / Domaine maronite*, Beyrouth: Cénacle Libanais, 1984, T.l, vol. 1, 67, 70, 91-94.

[4] André Grabar, "Les icônes melkites", *Icônes Melkites*, op. cit., 22; Virgil Cândea, "Introduction", Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 41. Mêmes constatations à propos de l'Egypte:

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

A partir du XVII[e] siècle, on assiste toutefois à un phénomène véritablement nouveau: une explosion de la consommation, de l'importation et de la production d'images parmi les chrétiens orientaux. C'est de ce phénomène, lié à l'ouverture économique et culturelle des minorités chrétiennes vers l'Europe orthodoxe et catholique. dont nous traiterons ici. On observe en particulier une diffusion massive d'images de religion d'origine ou d'inspiration occidentale, qui a des conséquences sur la production et l'usage locaux des représentations figurées, et participe à une évolution significative des mentalités, au même titre que l'essor des écoles ou la propagation des livres imprimés. Pas plus que dans d'autres domaines de l'activité culturelle, les chrétiens orientaux n'apparaissent comme des consommateurs passifs d'images importées. Ils participent à l'élaboration d'une synthèse locale de l'iconographie et des techniques picturales, qui se caractérise déjà par une dialectique de la modernité et de l'authenticité.

L'irruption des images

En 1781, le Père Etienne-Philippe Cuénot mourut à Antoura, au Liban. Il était le dernier des ex-jésuites de cette résidence missionnaire, sur laquelle le consulat de France de Saïda fit immédiatement poser les scellés, avant de procéder à l'inventaire des biens, quelques temps après. Celui-ci révéla un véritable capharnaüm, d'où émergeaient des masses de livres et d'images. Ce sont ces dernières qui nous intéressent ici.[5]

Ce qui ressort de l'ensemble, c'est d'abord la saturation d'images dans tous les lieux de vie de la résidence jésuite, qu'il s'agisse d'espaces publics, comme l'église, ou privés, comme la chambre du religieux.

A l'église, l'inventaire recense un tableau de saint Joseph au grand autel, avec un cadre doré, un tableau de la Vierge au petit autel. un grand tableau représentant saint François-Xavier, et 25 autres images sans précision. A la sacristie: "un tableau de la Vierge peinte sur le verre", deux petits tableaux, cinq petits tableaux. Au réfectoire: trois vieux tableaux. Au séminaire: un grand tableau. Dans la chambre du défunt: un tableau dans un cadre doré représentant la Cène et un autre figurant saint Joseph.

Ces images étaient destinées aux religieux, mais aussi à leurs élèves orientaux et aux visiteurs de leur résidence. Elles n'étaient pas là par hasard. ou par engouement personnel de tel ou tel religieux: elles correspondaient à une intention très précise, à une fonction de l'image déjà définie par Ignace de Loyola.[6]

Ce n'est pas tout. L'inventaire révèle aussi une pratique attestée par ailleurs chez les missionnaires latins en Orient: la distribution massive d'images aux chrétiens indigènes, qui peuvent les suspendre dans leur maison, voire les porter sur eux. En effet. on y trouve également mention d'une petite corbeille d'images, de huit autres images sans précision, et de cinq du Sacré-Coeur de Jésus. On pourrait encore ajouter ces images particulières à porter sur soi que sont les médailles de dévotion: l'ex-jésuite possédait un sac qui en contenait quarante-deux et encore "une petite boîte pleine". Notons enfin la présence chez lui d'une dernière forme d'image moderne: une petite carte d'Asie.

Cet inventaire n'a rien d'étonnant: il ne fait que confirmer ce que d'autres sources, de manière dispersée, nous apprennent. Dès son second voyage au Liban, en 1580, Jean-Baptiste Eliano, le premier jésuite envoyé auprès des Maronites, est venu chargé de calices d'argent,

---

Catherine Mayeur-Jaouen, "La fonction sacrale de l'image dans l'Egypte contemporaine: de l'imagerie traditionnelle à la révolution photo- graphique", dans ce volume.

[5] AN, AE, Bl, vol. 1039, f. 145 r- 150v.

[6] Anne Sauvy. *Le miroir du cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, 1989, 157. L'auteur note que dans les maisons de retraite des jésuites, au XVIIIe siècle. les images sont omniprésentes: gravures et peintures dans les espaces collectifs, feuilles collées dans les chambres particulières.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

d'objets liturgiques, de monies d'hosties, de chapelets et d'images.[7] Par la suite, les religieux latins de toutes robes introduisent massivement l'iconographie occidentale, sous forme de tableaux peints, d'images imprimées, de médailles, et même de statues.[8]

Ils réalisent dans leurs églises un programme iconographique conforme au goût de la Contre-Réforme, répondant notamment au critère de "décence", c'est-à-dire d'une certaine pompe dans l'ornementation des autels et des sanctuaires, exigée par le Concile de Trente, dans sa 25e session.[9]

En Palestine, la décoration des Lieux Saints, stratégiques en tant que symboles et carrefours de communication, fait l'objet d'une attention particuliére. A Nazareth, les Frères Mineurs de la Terre Sainte ont achevé leur église le 7 mai 1730.[10] Ils y ont dressé deux autels du côté Ouest, l'un dédié à saint Joseph, l'autre à saint François, et deux autres côté Est, consacrés à sainte Anne et à saint Antoine de Padoue. Au Nord, à côté de l'autel majeur, figure l'Archange Gabriel. Au milieu de l'église, on descend dans la chapelle de l'Annonciation où les murs sont couverts de peintures à l'huile réalisées par un artiste français, représentant les mystères de la Vierge, dans des encadrements inspirés des grotesques, caractéristiques du mobilier de l'époque.

Ce n'est pas seulement dans les églises et les résidences des Francs que l'image d'origine européenne s'étale massivement. En effet, il arrive que les Occidentaux offrent des peintures aux chrétiens orientaux pour décorer leurs propres sanctuaires. Ainsi, en 1757, trois congrégations laïques fondées à Alep par les jésuites pour les Maronites et les Arméniens reçoivent chacune, avec leur confirmation romaine, un tableau réalisé en Italie, qu'elles exposent solennellement pendant une fête.[11]

Comme l'inventaire de Antoura le suggère, les missionnaires diffusent également d'importantes quantités d'images sur papier, qui pénètrent les foyers. Un *"mémoire de ce qui est envoyé chaque année au P. Fleuriau de la part du P. Rigord de Marseille pour être distribué à chaque mission du Levant*", datant du début du XVIIIe siècle, indique: 100 croix et médailles, 100 images de saint Roch en feuilles, 50 feuilles en 16 images, 50 images en feuilles plus fines, 200 petites images simples.[12] Au début de leur réinstallation au Liban, en 1832, les jésuites se munissent de clous et d'un marteau, pour fixer eux-mêmes les images de la Vierge ou les croix sur les murs des maisons qu'ils visitent. Ils incitent les chrétiens à prier devant matin et soir.[13]

En 1784, 'Isā Kālūs, prêtre originaire de Bethléem, fit graver à ses frais, à Rome sans doute, une "Sainte Famille" dans un style raphaélien, accompagnée d'une dédicace en latin, en grec et en arabe.[14] Il existait aussi une importation d'estampes à partir du monde

[7] Iṣṭifān al-Duwayhī, *Tā'rīkh al-ṭā'ifa al-mārūniyya*, édit. R. al-Shartūnī, Beyrouth. 1890, 444.

[8] Une statue de saint Elie au Mont Carmel: Giambattista di San Alessio, *Compendio is- torico dello stato antico, e moderno del Carmelo*, Turin, 1780, 372. Une statue de la Vierge Marie à Alexandrette: Marcellino da Civezza, *Storia universale delle Missioni Francescane*, Florence, 1894, livre VII, 474 et 476. En 1834, une image du Sacré-Cœur en bas-relief orne la chapelle jésuite de 'Ayn Trāz: Sami Kuri, *Une histoire du Liban à travers les archives des jésuites,* T.l, Beyrouth: Dar Al-Machreq 1985, 144.

[9] Giuseppe Alberigo (édit.), *Les Conciles oecuméniques*, vol. 2, 2, 1994, 1572-1577. Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome: l'image et le sacré au Proche-Orient au XVIIe siècle", *Histoire, Economie et Société*, 4, 1989, 536-537.

[10] Eleazar Horn, *Ichonographiae locorum et monumentorum veterum Terrae Sanctae...1725- 1744*, G. Golubovich édit., Rome, 1902, 167. Pour Bethléem, voir également H. Vincent, F.M. Abel, *Bethléem. Le sanctuaire de la Nativité*, Paris, 1914.

[11] Ferdinand Tawtal (Taoutel), "Wathā'iq tā'rīkhiyya 'an Ḥalab", *Al-Mashriq*, 42, 1948, 231 - 233. Autre cas dans Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 537.

[12] ARSI. Gallia, vol. 96. III, f. 488rv- 489rv.

[13] Sami Kuri, *Une histoire du Liban*..., vol. 1, 60, 62 (Lettres du Père Planchet et du Père Ricadonna).

[14] Dory Papastratos, *Paper Icons. Greek Orthodox religious engravings, 1665 – 1899*, Athènes: Papastratos Publications. 1990, vol. 1, n° 152, 154.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

orthodoxe. Dès 1650, il s'en fabriquait à Kiev. Le diacre Būlus Al-Za'īm, qui tint la chronique du voyage qu'il fit avec son père le patriarche melkite Makāryūs (1652 – 1659), affirme qu'il y fit imprimer des images de l'apôtre Pierre dans trois formats different: le grand pour les notables, le moyen pour le peuple, et le petit pour les femmes.[15] Entre 1688 et 1700, un atelier d'impression à partir de gravures sur bois de bonne qualité fonctionne à Leopolis (Lwow), aux frais de Hatzikyriakis, un Grec de Vourla, en Asie Mineure, qui fournit papier et enere, et s'occupe de la distribution des images. En prenant appui sur sa correspondance, on peut évaluer la production de cette fabrique à plus de 19 000 gravures entre 1688 et 1709, écoulées sur une aire de diffusion s'étendant de Moscou au Mont Sinaï. Elles étaient notamment destinées à populariser ce dernier lieu, avec son monastère de Sainte-Catherine, figuré sur l'image, et à lui attirer des aumônes. Elles y étaient expédiées de Leopolis dans des caisses en bois qui contenaient 1000 exemplaires chacune.[16]

Les Orientaux cherchaient à se procurer des tableaux pour leurs églises ou des gravures pour leurs maisons. Dans l'église arménienne d'Alep, on trouvait par exemple un tableau rapporté d'Europe par un Arménien, figurant un religieux carme en oraison devant la Vierge, sur lequel un peintre local avait été invité à faire des retouches.[17] Le Melkite Ḥannā Darak, dans une lettre qu'il envoyait à Rome, commandait un tableau représentant Saint Romanos, pour l'église qu'il avait fondée à Ḥamānā.[18] En 1777. le Supérieur des Moines Alépins maronites écrivait à son confrère de Rome en lui demandant de lui procurer "une image de l'Assomption" de la Vierge dont il donnait la dimension souhaitée, tout en précisant que le prix n'avait pas d'importance, pourvu qu'il s'agît d'un travail soigné. pour son église du couvent de Luwayza.[19] De fait, une grande Assomption, qui avait été placée sur le maître-autel de l'église, figure aujourd'hui dans le musée de ce couvent, qui rassemble des peintures européennes recopiées au XVIIIe siècle. Mais le tableau est peut-être un peu plus tardif: il a été constitué en *waqf* par le Vicaire Général et le Supérieur Général du monastère des Alépins à Rome, en 1817 (ill. 1).

Les chrétiens n'étaient pas moins friands d'images imprimées, qui leur étaient distribuées généreusement par les religieux lors des séances de catéchisme et des visites dans leurs maisons, ou qu'ils recevaient contre des aumônes lors de visites aux sanctuaires. Ioannikos, archevêque du Sinaï, écrivait à son correspondant de Leopolis:

> Envoyez-nous autant de monastères et de saints que vous avez, car chacun à l'extérieur en a entendu parier, et prie les Pères pour en avoir.

On connaît ces images, car neuf bois gravés qui ont servi à les fabriquer sont arrivés au monastère du Sinaï, où ils ont été conservés. Mais l'essentiel de la production européenne imprimée avant le dix-neuvième siécle nous échappe, du fait que ni les bois ni les cuivres gravés n'ont généralement été conservés.[20]

---

[15] Būlus al-Ḥalabī, *Voyage du Patriarche Macaire d'Antioclie*, édit. arabe et traduction franç. (incomplètes) par B. Radu, *Patrologia Orientalis*, T. XXVI, Paris, 1933, 699. A propos du voyage de Makāryūs et les images, voir Carsten Walbiner, "Images painted with such exalted skill as to ravish the senses...: pictures in the eyes of Christian Arab Travellers of the 17th and 18th centuries", dans ce volume.

[16] Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 19.

[17] Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique*, Rome: Ecole Française de Rome, 1984, 449. Sylvia Agemian, "Œuvres d'art melkite dans l'église arménienne des Quarante Martyrs d'Alep", *Etudes arméniennes*, 1973, 91 - 113.

[18] Buṭrus Fahd, *Tā'rīkh al-rahbāniyya al-mārūniyya bi-far'ayhā al-ḥalabī wa-l-lubnānī*, Jounié, 1963-1973, T. V, 519.

[19] Buṭrus Fahd, *Tā'rīkh al-rahbāniyya* ..., op. cit., T. V, 219. Henri Guys, *Beyrouth et le Liban*, rééd. Beyrouth, 1985, T.2, p. 123, Signale "la richesse en tableaux" de Luwayza (vers 1830).

[20] Dory Papastratos, *Paper Icons*, op.cit., vol. 1, 19. L'auteur a réuni une magnifique collection de 618 gravures, allant de 1665 à 1899.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Les Orientaux ne se contentent plus seulement d'importation. Ils se mettent eux-mêmes à produire des images sur place. D'abord, en recourant à des artistes formés en Europe. Le cas le plus célèbre est sans doute celui des Arméniens de Perse, qui font réaliser vers 1650, à Julfa, près d'Ispahan. par des artistes européens, la décoration de leurs églises selon un programme iconographique et des techniques qui combinent tradition orientale et influence occidentale.[21] A la même époque, deux artistes italiens auraient travaillé à Alep, et auraient initié des Arméniens à la peinture.[22] Plus modestement, à Qannūbīn, rustique église patriarcale maronite au Mont Liban, un moine originaire de Chypre peint en 1690 une Assomption de la Vierge en fresque, qui semble inspirée d'une image imprimée européenne, peut-être d'une gravure de Dürer, mais plus fidèle aux goûts orientaux, aussi bien dans l'adaptation de l'iconographie que dans le choix des couleurs et le traitement des bordures, que ce qu'en a écrit Jules Leroy.[23]. Lorsque les capucins de Beyrouth souhaitent orner leur église d'images de saint Pierre et saint Paul, en 1705, ils font également appel à un peintre maronite.[24] Vers la même époque, les Maronites d'Alep demandent au patriarche Ya'qūb 'Awwād de leur faire envoyer les moines Buṭrus Al-Qubruṣī (le Chypriote) Al-Muṣawwir et Ibrāhīm Kurbādj Al-Ḥalabī pour la décoration de leur église. Ces derniers sont effectivement autorisés ensuite à se rendre dans la ville pour y travailler.[25]

On ne sait où ce Maronite de Chypre a acquis sa formation, qu'on peut juger rudimentaire. On sait néanmoins qu'un certain nombre de Syriens ont étudié la peinture à Rome, avant d'aller exercer dans leur pays. Dès 1647, le Grec d'Alep Buṭrus Di'b obtient des cardinaux de la Propagande d'aller suivre un apprentissage de six mois chez un bon peintre romain, et d'aller visiter avec lui les églises les dimanches et fêtes en vue de pratiquer son art à son retour au pays. On ignore s'il a effectivement donné suite à son intention.[26] Il finit en tout cas loin de sa ville natale, comme professeur d'arabe au Collège de France à partir de 1667.[27]

Anṭūn Khabiyya, d'une bonne famille sacerdotale melkite de Damas, est reçu au Colèege Urbain à Rome en 1723, à l'âge de 13 ans. Il rate ses études, mais son livret scolaire indique qu'on l'autorise à passer tout son temps à peindre "pour fixer sa tête chaude". Revenu chez lui en 1732, on le retrouve à Alep, venu y vendre sa peinture, en 1734.[28]

Arsānyūs Dyāb, moine maronite d'origine alépine, a également étudié la peinture dans la capitale chrétienne. Il y a été envoyé en 1767, et y a été placé en apprentissage chez un maître célèbre, malheureusement non identifié. Quoique ses supérieurs aient émis des réserves sur sa capacité à apprendre, il exerça par la suite son art au pays.[29] Lorsqu'en 1769, il fut chassé du monastére de Bkerké par son oncle, qui était son supérieur, il trouva refuge auprès du patriarche arménien catholique, originaire d'Alep comme lui, pour lequel il décora l'église, et enseigna son art aux moines.[30] En 1789, l'évêque d'Alep l'autorisa à pratiquer la peinture dans sa ville.[31]

---

[21] Otto Meinardus, "The Last Judgements in the Armenian Churches of New Julfa", *Oriens Christianus*, 55, 1971. 182-194. Otto Meinardus, "The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches of New Julfa", *Oriens Christianus*, 58, 1974, 132-137.

[22] Ardavazt Surmeyan, *La vie et la culture arméniennes à Alep au XVIIe siècle*, Paris, 1934, 35.

[23] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 545-546. Jules Leroy, *Moines et monastères du Proche-Orient*, Paris, 1958, 148.

[24] Archives des Capucins, Paris: N° 1191, copie dactylographiée du diaire des capucins de Beyrouth, 14.

[25] Būlus Qarā'alī, "Al-laālī' fī ḥayāt al-muṭrān 'Abd Allāh Qarā'alī", Bayt Shabâb, lere partie, 1932, 158.

[26] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 548.

[27] Nasser Gemayel, *Les échanges culturels entre les Maronites et l'Europe*, Beyrouth: 1984, T. 1, 290-292.

[28] Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient*..., op. cit., 418-419.

[29] Butrus Fahd, *Tā'rīkh al-rahbāniyya*..., op. cit.. T. IV, 355.

[30] Būlus 'Abbūd al-Ghūstāwī, *Al-madjālī al-tā'rīkhiyya fī tardjamat al-rāhiba al-shahīra Hindiyya*, Beyrouth: Al-Tawfīq. 1910, 169.

[31] Archives Générales des Capucins, Rome, A.D. 106. Aleppo, 112.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

On pourrait sans doute trouver d'autres Orientaux encore, qui ont étudié la peinture en Italie à cette époque. Le problème, c'est qu'on n'a pas identifié leurs œuvres jusqu'a maintenant. L'impact direct de l'Occident sur l'univers pictural des chrétiens orientaux reste encore pour l'essentiel mystérieux. On sait par ailleurs que, dans l'ensemble du monde chrétien oriental, on assiste à une intensification de la production locale des images au XVIII[e] siècle. Celle-ci adopte des techniques, des langages et des thèmes qui tendent à se rapprocher de la peinture occidentale, mais l'influence n'est pas forcément en droite ligne: elle a pu transiter par le monde byzantin, luimême ouvert à certaines innovations italiennes.[32] Une "école alépine" de peinture a produit. au cours du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, ce qu'on a appelé les "icônes melkites", qui se caractérisent par leur enracinement dans le goût local, tout en réalisant une synthèse d'inspirations diverses.[33] Ces artistes auraient reçu une formation dans des ateliers de Chio, de Crète, du couvent Saint-Sabba près de Jérusalem, ou, plus probablement, subi leur influence à travers les pièces qui parvenaient jusqu'à eux. Un certain goût pour le réalisme révèle dans leurs tableaux une inspiration, directe ou indirecte, de la peinture italienne. On assiste chez eux à une véritable professionnalisation. qui se marque notamment par l'abondance de leur production, et par le fait qu'ils signent leurs œuvres.[34] Ce dernier trait est à mettre en rapport avec une certaine liberté créatrice, bridée cependant par les exigences des commanditaires. Sans vouloir nier la spécificité de cette dynastie des "*Muṣawwir*" d'Alep, il me semble qu'on ne peut l'isoler d'un contexte plus général de production d'images, dans la même région. par des Maronites et des Arméniens, voire des Grecs et des Géorgiens, ainsi que d'un "marché" florissant de l'importation, d'Italie, de France, de Russie ou de Grèce.

A côté de la peinture, on trouve dans la région une modeste production de figures sur papier. Le monastère Sainte-Catherine du Sinaï a conservé une vingtaine de bois gravés de facture rudimentaire, datés de la fin du XVII[e] siècle, qui attestent de l'existence d'un atelier sur place. L'un d'eux, représentant des vues du Sinaï, mérite l'attention dans la mesure où il est signé. Un côté, gravé en 1665, porte le nom d'Akakios. L'autre. datant de 1706, est signé par Matthaios, Crétois. Il s'agit là des bois gravés les plus anciens connus du côté orthodoxe.[35]

Plus tard, la mise en place d'une activité d'imprimerie à Alep puis au Liban, permit de publier quelques ouvrages illustrés. Le fait est d'autant plus remarquable qu'à notre connaissance, peu de livres arabes imprimés avant 1800 en Occident portent des images. Dans les volumes que nous avons pu consulter, on trouve parfois une décoration qui ne va pas au-delà d'une figure en médaillon, de quelques bordures ou, plus généralement, des rinceaux. Des catéchismes du XVIIIe siècle sont sans aucune image, ce qui peut se justifier par le fait qu'il n'y avait alors pas un livre par élève, et que la récitation à haute voix était la principale méthode d'apprentissage. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX[e] siècle que l'illustration envahit les livres pédagogiques. On ne sait si les images de ces livres imprimés sur place ont été tirées à part, sur feuilles volantes, suivant une pratique attestée par ailleurs. De plus, il arrivait souvent que le lecteur détachât les images de l'ouvrage où elles étaient insérées pour en faire un autre usage.

---

[32] Paul Santi, *Miscellanee d'iconographie,* Beyrouth, 1966, 35. Otto MEINARDUS, The Last Judgements..., art. cit. Otto Meinardus, "L'art copte au cours des trois derniers siècles", *Le Monde copte*, 18, 1990, 89 - 99.

[33] Voir à propos de ces icônes, *Icônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Sursock, op. cit., 260 p. (franç.), + 112 illustrations, + 80 p. (arabe); Virgil Cândea (dir.), *Icônes grec- ques, melkites, russes*, op. cit., 410 p.

[34] Sylvia Agemian, "Les icônes melkites", dans Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 176. André Grabar, "Les icônes melkites", dans *Icônes Melkites*, op. cit., 44. Ce qui amènerait à nuancer l'opinion de Silvia Naef, *A la recherche d'une moder- nité arabe*, Genève: Slatkine, 1996, 129, sur les origines de la peinture moderne au Liban.

[35] Dory Papastratos, *Paper Icons*, op.cit., vol. 1, 19.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Le *Kitāb khidma cil-qudās al-ilāhī* (*Liturgicon*), imprimé à Bucarest en 1701 pour l'Eglise melkite, porte des gravures sur bois de personnages traités dans un style proche de l'icône orthodoxe. Il en est de même du *Kitāb al-bāraklītīkī* (*le Paraclétique*), publié à Alep en 1711.[36] L'imprimerie des moines melkites catholiques de Shuwayr (qui débuta son activité en 1734), publia plusieurs ouvrages illustrés, parfois de manière fruste.[37] Le plus riche en images, et le plus original sans doute, est l'évangéliaire de 1776, qui connut des éditions successives. Il contient quatre planches figurant chacune un des quatre évangélistes, dans un style qui suit les conventions de la peinture italienne, bien que les gravures sur bois qui ont servi à l'impression aient vraisemblablement été réalisées sur place.

La plume dont saint Luc se sert pour écrire (et non pas le roseau taillé, *qalam*) est un objet typiquement occidental. Il en est de même du mobilier représenté (chaise, table, rideau suspendu), qui commence à peine, à cette époque, à pénétrer les maisons bourgeoises d'Alep. L'effet de perspective, avec le rideau ouvert et la fenêtre qui laisse voir un paysage, qu'on retrouve sur chacune des quatre images, est imité de la peinture italienne ou flamande, encore qu'ici le graveur trahisse son manque de maîtrise technique (dans sa représentation de la chaise et de la table) (ill. 2). Ces images peuvent nous donner une idée des figures en papier que les missionnaires distribuaient autour d'eux, et qui ont peut-être servi de modèles aux planches de cet ouvrage. Mais ce qui fait l'originalité de celui-ci, c'est sa combinaison d'illustrations d'origine latine et d'origine byzantine. En dehors des quatre évangélistes, le livre est en effet décoré de grotesques, typiques du goût rococo, mais également de petites icônes de la Vierge. dans la tradition orientale (ill. 3 et 4).

La juxtaposition de traditions iconographiques et stylistiques d'origine différente, que cet évangéliaire nous révèle, est un des traits caractéristiques de l'attitude des chrétiens orientaux à l'égard des images, entre le XVII^{e} et le XIX^{e} siècle. La peinture aussi bien que l'estampe attestent de cette juxtaposition.[38]

Fonctions de l'image moderne

Nous assistons donc à une véritable invasion de l'image sacrée chez les chrétiens orientaux à partir du XVII^{e} siècle. Certes, d'antiques fresques et des icônes de différentes provenances et de différentes époques se côtoyaient déjà dans leurs sanctuaires, mais en quantité bien moins considérable. Beaucoup de lieux de cuite semblent avoir été totalement dépourvus de représentations figurées.[39] Il est certain que cette mutation quantitative s'est accompagnée de changements dans l'iconographie et les techniques picturales, aussi bien que dans l'usage de ces images par le public.

Tous les exemples que nous avons donnés jusqu'ici signalent l'introduction d'un certain nombre de mutations significatives. Ainsi, à côté des représentations traditionnelles de la Vierge, une nouvelle iconographie mariale, inspirée des dévotions latines qui commencent à se populariser, se répand. Nous avons déjà évoqué le thème de l'Assomption, qui s'ajoute sans l'effacer à celui de la Dormition de la Vierge.[40] Le Rosaire et l'Immaculée Conception,

[36] Nāwufītūs Idlibī (Edelby), *Asāqifa al-Rūm al-Malakiyyīn bi-Ḥalab*, Alep: Maṭba'at al-Iḥsān, 1983, 115, 117.

[37] Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban jusqu'à 1900*, catalogue d'exposition; Paris: UNESCO/ AGECOOP, 1982, 357 (n°194: *Epîtres el Actes des Apôtres*, 1756. 403 p., in 4°); 351 (n° 190: *Kitāb al-madjma' al-lubnānī*, 1788, 558 p. in 4°).

[38] La collection réunie par Dory Papastratos est caractéristique à cet égard, encore que l'iconographie y soit presque exclusivement orthodoxe: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1 et 2, passim.

[39] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 528 - 532.

[40] Dormitions de la Vierge: *Icônes Melkites*, op. cit. n° 17, n° 31, n° 78; Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 266–267, n° 87.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

typiques du catholicisme moderne, peuvent être traités comme des icônes par un peintre alépin, aux côtés de la traditionnelle *Hodigitria* (Vierge portant l'Enfant).[41]

Aux Christs trônant byzantins, hiératiques, s'ajoutent désormais des images importées d'Occident, dont les figurations s'attachent davantage à l'humanité du Dieu incarné qu'à sa divinité, dans une conception tout à fait contraire à la tradition orientale, répugnant à représenter avec réalisme la nature humaine souffrante et cherchant à traduire dans l'image l'empreinte de la nature divine et de la sainteté.[42] Dans les épisodes de la vie du Christ, les images modernes privilégient l'enfance et la Passion. Ainsi, Sylvia Agemian signale une *Descente de la Croix* imprimée au Couvent de Saint-Sauveur, sous le règne du patriarche grec-catholique Agabios II Maṭar (1796 – 1812), qui se distingue par une:

composition, [un] dramatisme, voire même [un] dolorisme appartenant à une conception totalement opposée au hiératisme et au dépouillement de la tradition byzantine.[43]

Nous avons vu une représentation de la Cène dans la chambre de l'ex-jésuite de Antoura. Un livre imprimé à Shuwayr porte une malhabile gravure représentant le calice.[44] Une petite icône a été réalisée par un peintre melkite pour célébrer un miracle de l'Eucharistie survenu à Alep en 1737.[45] Nous sommes là dans les thèmes de prédilection du catholicisme baroque. L'insistance sur le corps du Christ présent dans l'Eucharistie (qui valorise aussi la fonction du prêtre) est attestée aussi bien chez les Maronites que chez les Melkites au XVII^{e} siècle.

Comme l'inventaire des biens de Antoura et la description de la chapelle de Nazareth l'ont suggéré, les religieux francs introduisent dans leurs églises et résidences les saints liés à leur ordre: saint François-Xavier et saint Ignace pour les jésuites, saint François d'Assise et saint Antoine de Padoue pour les Frères Mineurs et les Capucins, sainte Thérèse d'Avila pour les Carmes. Les saintes féminines latines adoptées par les Orientaux ont peutêtre eu une influence plus profonde sur la dévotion que leurs homologues masculins, concurrents des saints indigènes réhabilités par le clergé et les peintres locaux.[46]
S'il y a eu occidentalisation massive, celle-ci ne s'est cependant pas faite sans résistance, ni sans de nécessaires compromis. Le réalisme de la peinture à l'italienne a pu susciter chez les chrétiens orientaux de passagères difficultés de compréhension, dues aux options iconographiques[47] ou aux techniques figuratives.[48] Mais il semble que dans l'ensemble ils se

[41] *Icônes Melkites*, op. cit., n°29 (*Rosaire* de Djirdjis Ḥanania Al-Muṣawwir, 1759) et n° 30 (du même, *Immaculée Conception*, 1762).

[42] André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris: Flammarion, 1994 (rééd.), 260.

[43] Sylvia Agemian, "Introduction à l'étude des icônes melkites", *Icônes Melkites*, op. cit., 106-107. Voir ibidem, n° 52, Crucifixion et Cène, traités dans un style très figé et dans Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., p. 224 - 225, n° 68 et 69, Crucifixions restant dans le style byzantin. Par contre, une gravure représentant une Crucifixion, sans doute produite à Venise en 1782 pour le compte de Chrysanthos du Pélo- ponnèse, *protosyngelos* du Saint-Sépulcre, suit manifestement un modèle baroque latin: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, n° 31, p. 69 - 70.

[44] Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban*, op. cit., p. 357, n°194.

[45] *Icônes Melkites*, op. cit., n° 28. Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient*..., op. cit., p. 527. Otto Meinardus, "The Iconography of the Eucharistic Christ in the Armenian Churches...", art. cit.

[46] Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche- Orient" *Revue de l'histoire des religions*, 215 - 1/ 1998, p. 117 - 137.

[47] Intéressante remarque de Wansleben, dans *Relazione dello Stato presente dell'Egitto*, Paris, 1671, citation traduite dans Christine Chaillot, "L'icône, sa vénération, son usage, d'aprés des récits de Wansleben au XVIIe siècle". *Le Monde copte*, 18, 1990, 83: "Ce que nos missionnaires du Levant devraient en faire de même, et ne point exposer des images de la Sainte Vierge, dont le sein soit découvert, et qui tienne son enfant tout nu devant soi. Car cela scandalise beaucoup les schismatiques, et les Tures mêmes; qui souvent entrent dans les Eglises, et se raillent de notre Religion, et de notre discipline ecclésiastique, quand ils aperçoivent des semblables images". Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 1, 84: un grand tableau envoyé de Rome pour l'autel des jésuites à Beyrouth suscite des désapprobations (1845): "cette position de l'Enfant Jésus ne plaît pas à tous. On le trouve mal placé et trop nu...". Ibidem, vol. 2, 28 (1848):

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

soient plutôt laissés fasciner par l'aspect vivant des personnages représentés. Un capucin de Bagdad rapporte en 1637 comment son église est envahie par la foule, car les gens, n'ayant jamais vu de peinture, croient vivants les personnages qui y sont représentés, et viennent demander quelle langue ils parlent, de quoi ils se nourrissent.[49] Būlus Al-Za'īm manifeste son enthousiasme pour le réalisme des peintres cosaques dont il découvre les œuvres à Kiev.[50]

Il existait un goût local, auquel les religieux occidentaux ont parfois veillé à adapter les images qu'ils diffusaient.[51] Encore en 1833, le jésuite Paul Ricadonna donne ce conseil aux éventuels candidats aux missions du Liban:

> Ceux qui voudraient apporter des images, qu'ils n'en apportent que peintes en couleurs vives, et plutôt des saints anciens et orientaux. Ici, on ignore la finesse du burin et les saints modernes et européens...[52]

De fait, la prédilection pour les couleurs vives et tranchées, qui apparaît sur des œuvres produites localement, a été relevée par d'autres observateurs.[53] Les thèmes traditionnels byzantins ne s'effacent pas, et peuvent même faire l'objet d'une certaine résurgence. Des saints orientaux connaissent une nouvelle vogue: un saint local comme saint Elian de Homs, est tiré alors de l'oubli par l'iconographie.[54]

Souvent, les artistes tentent des synthèses esthétiques et iconographiques entre le goût et la culture des commanditaires locaux d'un côté, et le modéle latin qu'ils veulent acclimater, de l'autre. C'est le cas de la fresque de l'Assomption à Qannūbīn. C'est le cas encore de la commémoration du miracle de l'Eucharistie d'Alep, de la représentation du Rosaire et de l'Immaculée Conception évoqués plus haut. Dans ce dernier cas, le peintre Djirdjīs Ḥanania al-Muṣawwir, en 1762, a choisi d'illustrer une croyance latine controversée, puisque le dogme de l'Immaculée Conception n'a été proclamé dans le catholicisme qu'en 1854, et n'a pas été admis dans les Eglises orthodoxes. Mais il a interprété le thèmes dans un contexte byzantin: les douze médaillons autour de la Vierge portent les symboles attribués à celle-ci dans l'*Hymne Acathiste*. Les sujets traités en bas de l'image viennent aussi de la tradition mariale byzantine: le Paradis terrestre entre deux cyprès et protégé par un mur, et la terre fleurie par la conception. Les choix esthétiques restent également fidèles à l'Orient: le visage de la Vierge a un caractère local très net, et le fond en feuille d'or n'a rien à voir avec l'image baroque, qui représente généralement l'Immaculée Conception sur fond bleu, avec des nuées de chérubins.[55]

Ces œuvres correspondent en fait très exactement aux courants en œuvre chez les Grecs - catholiques du patriarcat d'Antioche à cette époque, qui pensent que les dévotions latines et

---

des images représentant les princes européens sont interprétées comme des représentations de saints. "Ils ne s'imaginèrent pas qu'on puisse peindre d'autres personnages que des saints", écrit le jésuite auteur de la lettre.

[48] Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient*..., op. cit., 449 à propos de l'incompréhension d'une représentation de profil.

[49] BN, NAF, 10 220, p. 205 - 207.

[50] Carsten Walbiner, art. cit., dans ce volume. Bernard Heyberger, *Les chrétiens du Proche-Orient*..., op. cit., 395. A comparer avec les réactions de Djabartī face à la peinture française: Silvia Naet, *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 42 - 43.

[51] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome", art. cit., 538 – 540.

[52] Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 1, 131. Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 208: Martin, saint typiquement occidental, est ici ex- ceptionnellement représenté sur une icône.

[53] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome", art. cit., 535.

[54] Virgil Cândea, "Une œuvre d'art melkite: l'icône de Saint Elian de Homs", *Syria*, 1972, 219 - 238. Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 214-215, n° 64 et 65.

[55] *Icônes Melkites*, op. cit., n° 30. Description et commentaire p.170-171. Une Immaculée Conception, attribuée à l'école de Murillo (XVIIe siècle). est conservée au Musée maronite de Luwayza.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

byzantines peuvent être conciliées. On ne les oppose pas, on tente au contraire de les faire cohabiter. L'introduction d'une nouveauté liturgique ou dogmatique d'Occident est présentée non pas comme une innovation, mais comme la restauration d'une tradition authen- tique, qui aurait été altérée ou oubliée.

Mais ces tentatives de synthèse ne se font pas sans contradictions ni conflits. La réalisation de programmes iconographiques occidentaux dans les églises a pu donner lieu à de véritables "guerres des images" entre clergés rivaux, en particulier dans les Lieux Saints, mais aussi dans d'autres sanctuaires de l'Orient. Au Mont Carmel, les Grecs s'en prennent à une statue de saint Elie, installée par les Carmes.[56] A Mardin, le patriarche nestorien Elie X, arrivant de son monastère des environs de Mossoul. fit décrocher les images que les chrétiens de son rite, favorables au catholicisme, avaient suspendues dans l'église.[57]

Saint Joseph était un saint de prédilection des missionnaires latins en Orient, comme d'ailleurs de l'ensemble du catholicisme baroque. Bien que sa présence soit signalée dans les églises dès le XVIII[e] siècle, il eut quelque mal à s'imposer dans l'iconographie orientale.[58] Car le saint Joseph occidental, vierge et chaste, a été difficilement compris et admis par les Orientaux, pour lesquels il était un veuf chargé d'enfants. Le mariage, pour les chrétiens syriens, devait être fécond, alors que les religieux latins prônaient la chasteté jusque dans l'union matrimoniale. La question donna lieu à des controverses plutôt vives.[59] A Alep, en 1725, le patriarche orthodoxe Sylvestre, qui était lui-même peintre d'icônes, fit aveugler, puis détruire, une image de saint Joseph que les Grecs catholiques avaient installée sur l'autel de leur église.[60] Le thème de la chasteté de saint Joseph, de même que celui de la Sainte Famille qui lui est apparenté, ne se sont acclimatés dans l'iconographie locale qu'au cours du XIXe siècle.[61] Ainsi, sur une "Vierge à la Rose", œuvre simple dans son expression, mais en fait plutôt complexe pour ses références. Elle combine l'iconographie byzantine traditionnelle (la Vierge portant l'Enfant, le thème de la "Rose immarescible") et la dévotion mariale occidentale (la Vierge tient un lys, symbole de chasteté; saint Joseph, époux chaste, apparaît, tenant lui aussi un lys).[62]

Mais ces conflits n'opposent pas seulement orthodoxes et catholiques. Ainsi, le patriarche grec catholique aurait-il déchiré en public une image de saint Maron, le grand saint fondateur des Maronites, tenu pour hérétique palles Byzantins.[63] En 1937, un bon capucin raconte avoir lu, sur la pierre d'un autel, au couvent grec catholique de Saint-Sauveur, dans le Sud du

---

[56] Giambattista di San Alesso, *Compendio istorico dello stato antico, e moderno del Carmelo*, op. cit., 372.

[57] Jean-Baptiste Chabot (trad.), "Les origines du patriarcat chaldéen. Vie de Mar Youssef 1er (1681 – 1695)". *Revue de l'Orient Chrétien,* lere année, 1896, 71.

[58] Beaucoup de représentations de saint Joseph datent du milieu du XIXe siècle. Une exception: saint Joseph traité comme un saint d'une icône, mais portant l'enfant et tenant le lys (symbole de chasteté) à la main: *Icônes Melkites*, op. cit., n°32. L'icône est offerte en waqf par une melkite en 1774. La gravure représentant la Sainte Famille, évoquée plus haut, ne fait qu'une petite place à saint Joseph, apparaissant derrière la Vierge en compagnie d'Anne, d'Elisabeth et de Joachim: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, n° 152, p. 154.

[59] Bernard Heyberger, *Les Chrétiens du Proche-Orient*..., op. cit., 529 – 530, 541. Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient", art. cit., 120- 121.

[60] Paul Bacel, "La Congrégation des basiliens chouérites", *Echos d'Orient*, VII, 1904, 161, et Nāwufītūs Idlibī (Edelby), *Asāqifa al-Rūm al-Malakiyyīn bi-Ḥalab*, op. cit., 143.

[61] Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 2, 95: Le Père Billotet émet des critiques à propos du Père Ricadonna, qui encourage à la virginité et dénigre le marriage (1851).

[62] *Icônes Melkites*, exposition du Musée Nicolas Sursock, op. cit., n° 88. Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., n° 95, 282.

[63] Joseph Nasrallah, *Histoire du mouvement littéraire dans l'Eglise melchite du V e au XX e siècle*, Louvain, Peeters, 1979, T. IV, vol. 2, 245.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Liban, une inscription arabe de 1753 dédiée à saint Antoine de Padoue, alors que l'image qui la surmontait avait été remplacée par celle de saint Antoine du Désert, plus authentiquement oriental.[64]

Ces exemples montrent que la décoration des sanctuaires est un enjeu du pouvoir au sein des groupes confessionnels, ou entre groupes rivaux. On aurait tort, en voulant délimiter de manière anachronique un champ religieux séparé d'un champ profane, de réduire ces questions à de simples querelles cléricales. C'est l'identité confessionnelle des différents groupes qui est en jeu, et leur relation avec l'Occident. L'introduction au XVIII[e] siècle, du cuite et de l'iconographie du Sacré-Cœur, fortement chargés d'idéologie politique, en est une bonne preuve.[65]

D'ailleurs, une imagerie plus directement politique se répand au même moment. Il s'agit essentiellement du portrait. Au temps de Louis XIV, de nombreux portraits du roi sont diffusés en Orient, du patriarcat maronite du Liban à Alep, à Bagdad et à Ispahan, à des fins de propagande.[66] Mais la pratique du portrait doit aussi matérialiser le pouvoir local chez les chrétiens orientaux. Dans le système confessionnel qui se met en place alors, l'autorité se concentre davantage entre les mains des ecclésiastiques. Il est donc naturel que ce soient eux qui soient représentés, et montrés en images dans les églises et les couvents, lieux de rencontre habitueis et véritables sièges du pouvoir chez les chrétiens. L' habitude de peindre le portrait des patriarches apparaît à la fin du XVII[e] siècle: on sait comment Makāryūs Al-Za'īm découvrit cette pratique en Ukraine, avant d'être lui-même représenté en peinture.[67] Dans un *Psautier* arabe imprimé à Vienne en 1792, Anthīmiyūs, le patriarche grec de Jérusalem, qui en est l'auteur, figure en gravure sur la première page. Il est représenté en légère contre-plongée, portant le fastueux costume liturgique, tenant de la main gauche un livre sacré, et bénissant de la main droite. Une adresse dans un cartouche prononce son éloge. Il s'agit moins d'un portrait à proprement parier que d'une icône, mettant en valeur le charisme du prélat en suivant de piès le modèle du saint ecclésiastique, diffusé sur papier dans le monde grec au XIX[e] siècle.[68]

Les nouveaux ordres religieux, créés sur le modèle latin fortement centralisé, adoptent la tradition occidentale de faire représenter leur supérieur. Nous connaissons les portraits de Nicolas al-Ṣā'igh, supérieur des moines melkites de Shuwayr, en même temps qu'écrivain et poète, et de son compagnon 'Abdallah Zākhir, tous deux Alépins.[69] Dans une lettre, Tūma 'Aql, supérieur des Moines Alépins maronites, demande à son représentant à Rome des images (*qūna*) et

[64] Louis de Gonzague, "Les anciens missionnaires capucins de Syrie et leurs écrits aposto- liques de langue arabe", *Collectanea Franciscana*, 1932, 47, note 1. Otto Meinardus. "L'art copte au cours des trois derniers siècles", *Le Monde copte*, 18. 1990, 91, Signale de "curieux transferts culturels" du même genre chez les Coptes. Voir aussi, du même: "A Critical Study on the Cult of Sitt Dimiana and her 40 Virgins", *Orientalia Suecana*, XVIII. 1969, 45 - 68.

[65] Bernard Heyberger, *Hindiyya, mystique et criminelle (1720 – 1798)*. Paris, Aubier, 2001. Un Christ montrant son Sacré-Cœur rayonnant sur sa poitrine. œuvre d'un peintre romain du XVIIIe siècle, est conservé au musée de Luwayza.

[66] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 540 - 541. Francis Richard, *Raphaël du Maus missionnaire en Perse au XVIIe siècle*, Paris: L'Harmattan. 1995, T. 1, 79.

[67] Carsten Walbiner, art. cit., dans ce volume.

[68] Josée Balagna, *L'imprimerie arabe en Occident (XVI e, XVII e, XVIII e siècles)*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1984, 122. A comparer avec les icônes de saints sur papier publiées dans Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, p. 277, 284–288.

[69] Portraits aujourd'hui conservés au monastère de Saint-Jean de Shuwayr (Khinshāra, Liban).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

une image de l'évéque 'Abd Allāh, avec l'apparence réelle, peinte à partir de l'image faite par Shukr Allāh Ṣaqr. Parce qu'il est important que vous sachiez qu'il est très considéré, et que beaucoup désirent voir son image authentique.

L'évêque 'Abd Allāh Qarā'alī dont il est question est le fondateur charismatique de cet ordre religieux.[70] Le couvent de Luwayza conserve de fait un portrait du personnage calqué, de manière un peu gauche, sur la représentation des prélats remains. Il porte un costume liturgique d'évêque occidental. Derrière lui sont rangés des livres sur une étagère: la lecture et l'écriture, privilège, mais aussi devoir du clergé, sont les attributs de tous ces portraits d'ecclésiastiques. Un seul de ces ouvrages porte un titre reconnaissable, en latin: *Biblia Sacra*. Un texte arabe surimposé dans le bas de l'image permet au visiteur du couvent d'identifier le vénérable fondateur. L'inscription originale, qui donne son nom et ses titres en latin, dans un bandeau, à la manière de ce qui se pratiquait pour les dignitaires latins, sert sans doute davantage à le faire légitimer qu'à le faire reconnaître par le public (ill. 5).[71]

Mais si le portrait fonctionne en tant qu'image politique, donnant à voir un pouvoir, il est naturel aussi de trouver des caricatures, réactions au portrait officiel flatteur. Ainsi, Ibn Tūmā, procurateur grec orthodoxe de Damas, aurait fait une "peinture sacrilège", pour se moquer du pape, du patriarche catholique Cyrille, et du Roi de France.[72] La dévote maronite Hindiyya, fondatrice de l'ordre religieux du Sacré-Cœur et supérieure du monastère de Bkerké, a été représentée dans un portrait officiel, peut-être l'œuvre du moine Arsānyūs Dyāb, évoqué plus haut.[73] Auparavant, les jésuites, ses premiers formateurs et conseillers, l'avaient caricaturée lorsqu'elle avait rompu avec eux. L'image, sur le modèle des "figures énigmatiques" que les Pères avaient coutume d'employer pour l'instruction populaire, représentait les vices sous la forme d'un arbre, et mettait en parallèle les vertus et les miracles prêtés à Hindiyya avec les troubles qu'elle et ses partisans étaient censés causer. C'est peut-être la nouveauté du procédé de la caricature qui explique l'intensité de l'indignation que sa diffusion souleva, au point qu'une pétition de protestation se mit à circuler contre elle à Alep.[74] Selon le schéma classique de la "modernisation", le pendant de cette construction du pouvoir, c'est le développement de la conscience individuelle et de l'intériorisation, auquel l'image participe également. C'est même l'usage privé de l'image qui constitue à notre avis la véritable nouveauté de cette époque. Les luttes pour l'occupation de l'espace visuel public, que j'ai évoquées, expliquent que c'est vraisemblablement moins dans la peinture et dans la

[70] Buṭrus Fahd, *Tā'rīkh al-rahbānivva al-mārūniyya*, op. cit., T. V, 222.

[71] Des portraits plus originaux de prélats sont attribués au moine M□sā Di'b: Mikhā'īl Khāzin (1787) et Mikhā'īl Fāḍil (1795), reproduits dans *Liban - Le regard des peintres. 200 ans de peinture libanaise*, catalogue de l'exposition de l'Institut du Monde Arabe, Paris, 1989, 72–73 (Version anglaise: *Lebanon - The Artist's view*, *200 Years of Lebanese Painting,* catalogue de l'exposition du Barbican Center, 1989). Dans le même catalogue: voir des portraits de dignitaires ecclésiastiques et laïcs du XIXe siècle, p. 59 – 63, p. 69, p. 78, p. 92, p. 99.

[72] Leonhard Lemmens (édit.), *Collectanea Terrae Sanctae*, in G. Golubovich, *Biblioteca bio- bibliografica della Terra Santa*, série 2, T. 14, Quaracchi 1933, 107 (1746).

[73] Būlus Mas'ad et Nasīb Wuhayba al-Khāzin (édit.), *Al-Uṣūl al-tā'rīkhiyya*, T.l, Achkouth (Liban), s.d., 17. Cette image, très abîmée, photographiée au monastère patriarcal de Bkerké dans les années 1950, serait aujourd'hui perdue.

[74] "Interrogatoire de la Mère Hindyé", trad. franç. dans Youakim Moubarac, *Pentalogie antiochienne / Domaine maronite*, op. cit., T. 1, vol. 1, 462. ASCPF, CP, Maroniti, vol. 113, f. 85rv (arabe), f. 84rv (trad. lat.), 7 juin 1752; f. 235v, lettre du jésuite Marc-Antoine Séguran, Alep, 23 juillet 1752. Ibidem, f. 31r, 33v (trad. ital.), 7 juin 1752. L'indignation provoquée par cette image fut suffisamment grande pour qu'un chroniqueur melkite s'en fit l'écho: Qusṭāntīn Ṭarābulsī, *Tārīkh Nāfishalla (Navicella)* (1729-1772), Bibliothèque Orientale, Beyrouth, Manuscrit n° 38, 75. Le Père Hayek affirme que cette image s'est conservée, et qu'il l'a vue: Michel al-Hā'ik (Hayek), "Al-rāhiba Hindiyya. A'māluhā wa-rahbānatuhā", *Al-Mashriq*, 1965, 526.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

décoration des sanctuaires, que dans l'intimité des maisons, que l'iconographie moderne, notamment sous forme d'images imprimées, a pu se déployer. Les riches marchands d'Alep ou d'ailleurs commanditent des icônes pour leurs maisons, ou pour les offrir en *waqf* aux églises et couvents de leurs *ṭā'ifa*-s respectives.[75] Des peintures entrent dans les maisons cossues, comme celle des Ḥawā d'Alep, qui en ont décoré une pièce entière. Shukrallāh 'Udjaymī, pour sa part, le père de Hindiyya, était très attaché à une peinture sur toile représentant la Vierge avec l'Enfant.[76] Plus tard, vers la fin du XVIII[e] siècle, le très puissant marchand maronite Yūsuf Qarā'alī, lié aux Français, faisait apposer sur sa maison une représentation du Sacré-Cœur surmontée du Sceau du Saint-Sacrement[77].

Des images plus modestes, dont nous avons vu que les missionnaires veillaient à la diffusion, ornaient les chambres et prenaient place sur les têtes de lit.[78] Dans les confréries de laïcs qu'ils dirigeaient, les jésuites introduisirent aussi la pratique du saint du mois: une représentation d'un saint était Offerte à chaque dévot, qui devait veiller pendant un mois à imiter le personnage représenté, et pouvait en même temps bénéficier de sa protection. Cette pratique, attestée dès 1640[79], est encore en usage en 1858, lorsque le Père Paul Ricadonna la signale à Zahlé et ses environs, précisant qu'il choisit si possible des saints orientaux, et qu'on tire au sort chaque mois plus de 1000 billets.[80] Comme l'inventaire des biens du Pére Cuénot le révélait, les jésuites de l'ancienne Compagnie, puis de la nouvelle, s'étaient faits les propagateurs du cuite du Sacré-Cœur. Au début du XIX[e] siècle, les images de cette dévotion controversée avaient pénétré les foyers d'Alep. Une partie du clergé de la ville, qui y était hostile, fit le tour des maisons pour les confisquer et les détruire.[81]

Le message que les religieux latins délivrent par l'intermédiaire de ces images n'est pas univoque. La croyance en la mise en présence du sacré à travers la représentation figurée reste vivante. L'estampe est souvent traitée par les fidèles comme une "icône de papier", et vénérée de la même façon, posée sur un petit autel, dans un "coin de beauté" de la maison, avec un cierge allumé devant. Sur l'image qu'il fait imprimer à Rome, le prêtre 'Isā Kālūs fait graver une formule de consécration semblable à celles qui figurent sur les icônes peintes. Les missionnaires francs, au moins au XVII[e] siècle, ont parfois eux-mêmes un rapport magique à l'image, à laquelle ils prêtent des vertus surnaturelles, même thérapeutiques. Par ailleurs, l'image participe à une spiritualité, qui, par certains aspects, ne diffère pas de celle de Picone. Ainsi, à travers elle, la Vierge ou un saint peut toucher profondément l'âme de celui qui la contemple, et lui révéler des sentiments refoulés.[82] Dans un manuel du prêtre publié en arabe par la Propagande à Rome en 1844, une Crucifixion doloriste, typique de la dévotion latine, ouvre l'ouvrage. Cette fois, les effets spirituels de la contemplation de l'image sont strictement encadrés dans le système latin des indulgences octroyées par les papes, diffusé avec succès parmi les catholiques orientaux à partir du XVIIIe siècle. En effet, un texte en

[75] Pour les commanditaires: *Icônes Melkites*, op. cit., 129-220, passim. Virgil Cândea (dir.), *Icônes grecques, melkites, russes*, op. cit., 188, 258, 265, 272-273, 277, 279.

[76] ASCPF, CP, Maroniti, vol. 118, "Alcune notizie da servir al libro primo della vita della serva di Dio Hendie Ageimi...", f. 132rv. "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 433-435.

[77] Djirdjīs Mannāsh (al-khūrī), "Mustanadāt li-tā'rīkh al-muṭrān 'Abd Allāh Qarā'alī", La *Revue Syrienne*, 1, 1926, 423.

[78] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 542-543. "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 434.

[79] Le 5 août 1640, le jésuite Jean Amieu demande des images à distribuer aux sodales de sa congrégation, chaque mois: ARSI, Gallia, vol. 95, I, f. 494.

[80] Sami Kuri, *Une histoire des Jésuites*, op. cit., vol. 2, 208.

[81] ASCPF, ACTA, vol. 201, 1838, f. 137r, f. 171 v. SOCG, vol. 954, f. 290v, Alep, 1833: mention d'une hostilité aux images privées.

[82] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 542 -543, 532 – 533.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

face de la gravure rappelle qu'un fidèle peut gagner une indulgence plénière en récitant la prière indiquée devant la représentation du Christ en croix. Le livre illustré est un objet qui permet prière et méditation silencieuse et privée, hors du sanctuaire. Mais la médiation de l'Eglise est rappelée au fidèle qui ouvre le manuel, par l'évocation des indulgences accordées par le pape, et qui ne sont gagnées du reste qu'en accompagnant la prière d'une confession et d'une communion.[83]

Sur les images latines et sur les images grecques tirées en grand nombre à Venise et à Vienne, comme dans les gravures des quatre évangélistes figurant sur l'évangéliaire imprimé à Shuwayr, la représentation est moins hiératique, les personnages apparaissent plus vivants, et done plus humains, plus proches de celui qui les contemple, que dans les icônes byzantines, qui restent attachées à un code strict, n'offrant par exemple toujours qu'une représentation de face. Le passage de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre a été à cet égard une innovation aux grandes conséquences esthétiques, car elle a procuré à l'image plus de profondeur et de plasticité[84]. Le fidèle peut alors entamer avec ces figures de papier un dialogue familier et quotidien, impraticable auparavant. C'est d'autant plus vrai pour les femmes, qui, ne se rendant que rarement à l'église, n'avaient guère de contact avec les icônes. Désormais, elles apprennent à méditer sur une image qu'elles portent avec elles, selon la recommandation de sainte Thérèse, dont les œuvres étaient accessibles en arabe:

> Ayez soin d'avoir une image ou une peinture de Notre-Seigneur qui soit à votre goût. Ne vous contentez pas de la porter sur votre coeur sans jamais la regarder, mais servez-vous en pour vous entretenir souvent avec lui.[85]

Hindiyya ne quitte jamais une image typique de la dévotion occidentale, mais tout à fait étrangère au christianisme oriental: celle du Christ flagellé, qui accompagnait d'ailleurs déjà sainte Thérèse.[86] Cette image s'anime parfois, et le Christ qui y figure se met alors à la regarder. ou à lui parier. Il lui apparaît aussi sous la forme de l'*Ecce Homo*, coiffé d'une Couronne d'épines et couvert de sang, autre image popularisée en Occident à partir du XVII[e] siècle.[87] Un jour, quand elle était encore petite, elle vit l'enfant Jésus porté par saint Antoine de Padoue, sur un tableau possédé par ses oncles Ḥawā, lui sourire et lui faire des clins d'œil.[88]

Dans la pédagogie baroque de l'image, celle-ci doit impressionner l'âme du fidèle. Ainsi, les jésuites nous racontent-ils comment ils ont eu recours à ces "images morales", ces "figures énigmatiques" inventées dans les campagnes bretonnes au XVII[e] siècle, et en usage ensuite aussi bien chez les Indiens d'Amérique que chez les chrétiens de Damas et de la montagne libanaise.[89] Elles ne sont pas très créatives: elles sont toujours la réplique plus ou moins fidèle d'un modèle. Elles ont un grand format (environ 40 X 60 cm) qui leur permet

---

[83] *Kitāb murshid al-kāhin*..., Rome: SCPF, 1844, 287 et 46 p. (D'après le *Manuale Sacerdotum* de Paolo Segneri, traduit en arabe par un missionnaire d'Alep, le Père Pierre Fromage, en 1734).

[84] Voir l'èvolution cruciale dans la représentation des saints constituée par le passage de la gravure sur bois à la gravure sur cuivre au début du XVIIe siècle: Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints à l'âge baroque*, Paris: PUF, 1994, 43-49. Dans le monde grec, l'abandon de la gravure sur bois a eu lieu dans les premières décennies du XVIIIe siècle: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1, 20.

[85] *Chemin de la perfection*, cité dans Pierre Miquel, "Cuite des images", *Dictionnaire de Spiritualité*, 7, 2, col. 1518.

[86] "Interrogatoire de la Mère Hindyé", op. cit., 434.

[87] "Sirr al-ittiḥād. Traité de l'union" trad. franç. dans Youakim Moubarac, op. cit., 418. Sur la popularisation de l'*Ecce Homo*: Jean-Michel Sallmann, *Naples et ses saints*, op. cit., 182. Le thèmes est diffusé sur les estampes dans le monde grec au milieu du XIXe siècle: Dory Papastratos, *Paper Icons*, op. cit., vol. 1. 66-68, figures n° 27, 28, 29, 30.

[88] ASCPF, CP, Maroniti, vol. 118, "Alcune notizie da servir al libro primo della vita della serva di Dio Hendie Ageimi...", f. 132rv.

[89] Bernard Heyberger, "Entre Byzance et Rome...", art. cit., 538.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

d'être vues par une foule assemblée. Elles représentent l'état de l'âme humaine, ou les "fins dernières de l'homme", qu'elles donnent à voir en fonction d'une progression voulue, pour amener le spectateur. par la peur de la mauvaise mort et de la damnation, à se repentir et à faire pénitence (attrition). Un jésuite rapporte qu'il les emploie dans la montagne libanaise le soir aprés le souper, et qu'elles provoquent chez les paysans "une terreur extraordinaire". Elles aident à attirer l'attention du fidèle sur son "intérieur", ce qui se passe derrière son corps clos, et qui souvent l'angoisse.[90] L'image n'établit plus ici de contact avec un sacré extérieur, comme c'était le cas de l'icône, mais elle devient miroir, elle aide à voir en soi-même. Elle sert à se construire, suivant les nouvelles normes mises en usage par l'enseignement catholique, à un moment où la pratique de la confession écrite ou du journal intime est encouragée également. Nous sommes loin d'une simple fonction narrative ou décorative.

L'univers visuel des chrétiens du *bilād al-Shām* se transforme done entre le XVII[e] et le XIX[e] siècle. A l'image rare et précieuse, succède une pléthore, relative il est vrai par rapport à nos jours. La représentation figurée sort des sanctuaires pour être portée sur soi et pour pénétrer les maisons, même les plus modestes. L'individu peut ainsi se l'approprier, et engager avec elle une relation intime, selon un processus identique à celui qui conduit de la lecture liturgique à haute voix à la fréquentation personnelle et silencieuse du livre. En même temps, l'iconographie s'ouvre à des thèmes nouveaux, inspirés du catholicisme romain. La représentation figurée elle-même se fait plus réaliste et plus vivante, insistant davantage sur l'humanité des personnages peints que sur la mise en présence du sacré effectuée par leur intermédiaire. suivant la tradition de l'icône. Cette évolution ne se fait pas sans controverses, compromis et réinterprétations, comme tout processus d'appropriation culturelle, et doit d'ailleurs, pour être comprise, étre replacée dans un contexte plus général de transformation des mentalités et de la société.

Quel rapport entretient-elle avec la naissance d'un "art moderne" en Orient? C'est une question qui reste ouverte. On ne peut pas souscrire à l'affirmation que "l'art dans sa conception moderne existait au Liban depuis le 16[e] siècle".[91] Il n'en demeure pas moins que les prémices d'une éclosion locale des arts plastiques sont sans doute plus anciennes que ce qui a été affirmé jusqu'à maintenant.[92] Mais il faudrait des études plus approfondies sur la production et la consommation des images au XVIII[e] et au XIX[e] siècle pour en juger de manière définitive, en commençant par répertorier les œuvres qui existent encore, y compris les copies sans valeur artistique. Je suis persuadé, en tout cas, que la diffusion d'images de religion et la naissance du portrait au XVII[e] siècle ont préparé les chrétiens orientaux à regarder et à apprécier l'image profane, lorsque celle-ci commencera sa carriére en Orient.

[90] Anne Sauvy, *Le miroir du cœur*, op. cit., 183-184. Alain Croix, *La Bretagne aux XVIe et XVIIe siècles, la vie, la mort, la foi*, 2 vol., Paris, Maloine, 1980. 1571 p. + 98 p. d'illustrations.

[91] Citation de l'historien d'art Syrien 'Afīf Bahnasī, dans Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 122.

[92] Voir la discussion sur les origines de la peinture moderne au Liban dans Silvia Naef. *A la recherche d'une modernité arabe*, op. cit., 122 et suiv.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 1: *l'Assomption de la Vierge*

Tableau de grande dimension, représentant l'Assomption de la Vierge, dans un style baroque. La peinture, aujourd'hui au musée de Luwayza, figurait sur l'autel principal du couvent. Une inscription sur le bas du tableau (sous le pied de saint Pierre) indique qu'il a été constitué en waqf par le Vicaire Général et le Supérieur Général du couvent des Alépins de Rome en 1817. Je remercie le Pére supérieur de Luwayza, qui m'a aimablement accueilli et procuré la photographie.

Ill. 2:

Al-Qiddīs Lūqā al-Indjīlī Gravure sur bois représentant l'évangéliste saint Luc dans *Kitāb al-Indjīl al-sharīf al-ṭāhir*..., Shuwayr, 1776, 315 p., 4 planches représentant les quatre évangélistes. Camille Aboussouan (dir.), *Le livre et le Liban*, op. cit., 357, N° 187: reproduction de la planche du même ouvrage représentant saint Mathieu. Je remercie le Père Supérieur de Dayr Mār Yuḥanna al-Shuwayr qui m'a aimablement accueilli, et autorisé à photographier le volume.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 3:

p. 268 du *même Kitāb al-Indjīl al-sharīf al-ṭāhir*..., Shuwayr, 1776, avec une décoration en grotesques, reprise aussi sur d'autres pages du livre.

Ill. 4:
Vierge à l'Enfant avec deux Anges debout derrière elle, dans le style des icônes. Illustration reproduite plusieurs fois dans le même *Kitāb al-Indjāl al-sharīf al-ṭāhir*..., Shuwayr, 1776.

Ill. 5:
Portrait de 'Abd Allāh Qarā'alī, premier Supérieur Général des Moines alépins. Sans auteur, sans date. Conservé au couvent maronite des Mariamites, à Luwayza. En latin dans le bandeau: Abdallà Caralli Archiep.^{us} Beryten^{is} Primus Ord^{is} S^{is} Antonij Congreg^{is} Montis Libani Abbas G^{nalis}. L'inscription arabe en rouge, sans doute rajoutée tardivement, dit: *Al-Quds al-Ābātī 'Abd Allīh Qarā'alī min sana 1700 ilā 1711*. Un autre tableau représente l'évêque Germanos Ḥawā, cofondateur de l'Ordre Libanais, avant de rompre avec Qarā'alī, dans le même style, et avec les mêmes ornements liturgiques. Les portraits des successeurs

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

présentent des continuités et des variantes par rapport à ce modèle, qu'il serait intéressant de comparer. Je remercie le Père Supérieur de Luwayza, qui m'a aimablement accueilli et procuré la photographie.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

LA FONCTION SACRALE DE L'IMAGE DANS L'ÉGYPTE CONTEMPORAINE: DE L'IMAGERIE TRADITIONNELLE A LA REVOLUTION PHOTOGRAPHIQUE

Catherine Mayeur-Jaouen

Abstract: The sacred function of the image among Copts and Muslims in contemporary Egypt

The sacred images of traditional Egypt consisted of Coptic icons and popular Muslim iconography (talismanic figures, tattoo plates, Hajj paintings). In 19th century Egypt, modernity progressively surfaced in the image, due to political, scientific, and technical reasons. This article will focus on the function of the sacred image during the period of Muslim reform and the Coptic revival. The revolution of the photography of Muslim saints is a new feature of the 20th century. This transformation is deeply related to the reform of Sufism and its need for greater historicity and refusal of the supernatural.

As for the Copts, mutations of pious images and icons are to be placed within the context of the Revival of the whole community, from the end of the 1950's. Illustrated hagiography has appeared quite recently, accompanied by photographs of the miraculously cured or by cartoon strips illustrating miracles. Finally, the reform of iconic art, often by Coptic immigrant communities in the West, expurgates some of the community's iconographic traditions to make way for new themes.

L'image est omniprésente dans l'Égypte contemporaine: affiches de cinéma, calicots géants des théâtres, portraits des chanteuses, couvertures de livres aux couleurs criardes, et l'omniprésente télévision qui orne le moindre bidonville du Caire, comme la moindre masure de villages misérables.[1] L'image aux mille facettes n'est pas toujours profane; elle occupe souvent une fonction sacrale, chez les Coptes comme chez les musulmans. Cette fonction sacrale, liée à une tradition ancienne. a été profondément transformée au XX^{e} siècle. Jadis, la sacralité de l'image, icône ou talisman, était liée à sa rareté comme à son caractère artisanal. Aujourd'hui, au rôle magique et apotropaïque des images de la tradition populaire, se sont ajoutées les vertus de la photographie, innombrablement exploitée dans toutes ses dimensions, et que démultiplient des objets pieux de fabrication industrielle. Il existe depuis une trentaine d'années en Égypte, comme dans le reste du Moyen-Orient, une révolution de l'iconographie religieuse, chez les chrétiens comme chez les musulmans. C'est surtout dans la représentation des saints coptes et musulmans que l'on observe les mutations les plus profon des.

Icônes coptes et imageries populaires islamiques: les codes de la tradition

Pour apprécier l'ampleur de la révolution iconographique récente, il faut revenir sur la tradition de l'image sacrale en Égypte, chez les Coptes comme chez les musulmans. Chez les premiers, l'image est d'abord icône. Comme tous les chrétiens d'Orient, les coptes vénèrent des icônes consacrées qui représentent Dieu, les saints et leurs miracles. Une icône, pour être consacrée, doit être ointe d'huile sainte (le Myron) par l'évêque, et recevoir le souffle de l'Esprit-Saint par la bouche de l'évêque. C'est cette consécration, en principe, qui permet à l'image sainte de représenter pleinement le saint et de guérir les fidèles. Ceux-ci, lorsqu'ils

[1] Gregory Starrett, "The Political Economy of Religious Commodities in Cairo", *American Anthropologist*, 97/1, 1995, 51-68.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vénèrent une icône, s'adressent donc directement au saint ressuscité, non à une simple image: l'icône dont la signification est essentiellement théologique.[2] est présence directe de l'intercession du saint. Mais chaque icône est unique: elle a son motif, ses couleurs, son histoire, parfois ses miracles. Certaines exsudent de l'huile ou du sang, d'autres apparaissent dans des visions, d'autres encore sont entourées d'un halo lumineux. Ici, telle icône joue un rôle thaumaturgique, là elle a été mystérieusement sauvée des flots ou d'un incendie. *L'Histoire des Patriarches* mentionne, par exemple, que dès l'année 850, une icône représentant le Christ saigna au monastère Saint-Macaire. Des malades qui s'enduirent de la substance miraculeuse obtinrent leur guérison.[3] Parfois, les yeux des personnages peints semblent suivre le spectateur, comme le regard de la Vierge de l'église de la Mu'allaqa, au Vieux-Caire: ces phénomènes fréquents sont autant de façons d'affirmer que l'icône n'est pas chose inerte, mais présence vivante. L'icône copte joue aussi un rôle pédagogique et liturgique, en participant à la prière et aux sacrements dans l'église: les moines l'exhibent dans les processions autour des monastères, les dévots lui parlent, se signent à son passage, l'embrassent si elle est assez proche, ou la caressent de la main droite pour s'oindre ensuite le visage de cette main imprégnée de *baraka*.

La matière et le style des icônes traditionnelles participaient à leur sacralité. Les premières icons, dans leur majorité, s'inspiraient des modèles byzantin et romain. Elles étaient peintes grâce à la technique a *tempera*, à base d'œufs ou de cire encaustique. Les peintres contemporains ont repris cet usage, ainsi que l'utilisation de couleurs considérées comme authentiquement "égyptiennes", obtenues à partir d'oxydes naturels.[4] La querelle iconoclaste, peut-être grâce à la domination musulmane, semble n'avoir guère eu d'écho en Égypte.[5] Divers témoignages montrent au contraire la diffusion des images pieuses; les Coptes en utilisaient dès avant le VII^{e} siècle dans le milieu rural égyptien.[6] et ils semblent leur avoir attribué des pouvoirs miraculeux à partir du IX^{e} siècle au moins. A ce moment, alors que l'image triomphe enfin à Byzance, les miracles d'icônes suintant, saignant ou pleurant deviennent monnaie courante chez les Coptes.

De façon mystérieuse, il ne reste aujourd'hui presque plus d'icônes sur bois de la période médiévale et moderne, du VIIIe au XVIIIe siècle, alors que de nombreuses fresques d'églises de cette période ont été préservées. Les spécialistes s'interrogent sur les raisons de cette lacune: faut-il imaginer des destructions d'icônes dues à des phases brutales d'islamisation? Ont-elles été brûlées pour préparer le saint chrêrne (*mayrūn*)? Ou de brèves périodes d'iconoclasme méconnu auraient-elles pu les affecter? Quelles que soient les hypothèses proposées, la disparition de leur quasi-totalité du VIII^{e} au XVIII^{e} siècle reste un mystère. Le style des icônes de la période médiévale est donc resté presque inconnu.

Les icônes les plus anciennes conservées jusqu'à présent datent donc, sauf exception, d'après 1740. Ces œuvres du XVIII^{e} siècle sont dues à une poignée d'artistes, dont deux au

[2] Ugo Zanetti, "Les icônes chez les théologiens de l'Église copte", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 77-92.

[3] *History of the Patriarchs of the Egyptian Church, known as the History of the Holy Church*, traduite et annotée par Y. 'Abd al-Masīh, O.H.E. Burmester, A.S. Atiya et A. Khater, II/1, Le Caire, 1959, 13, cité par Brigitte Voile, "Les miracles des saints dans la deuxième partie de l'Histoire des patriarchies d'Alexandrie, historiographie ou hagiographie?", dans Denise Aigle (dir.), *Miracle et Karâina*, Tumhout: Brepols, 2000, 325.

[4] Sur les techniques des icônes anciennes et modernes, voir Mat Immerzeel, "Coptic Art", Nelly Van Doorn-Harder et Kari Vogt (dir.), *Between Desert and City*, Oslo: Novus forlag, The Institute for Comparative research in Human Culture, 1997, 273-288.

[5] Den Heijer, "Miraculous Icons and their Historical Backgrounds", *Coptic Art and Culture*, Le Caire (1990), 269-279, et Otto Meinardus, *Christian Egypt, Faith and Life*, Le Caire, 1970.

[6] Christine Chaillot, "Réflexions sur l'avenir de l'étude et de la peinture des icônes coptes". *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 49.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

moins étaient arméniens. Des influences grecques et levantines ne sont pas non plus à négliger, et se sont sans doute amplifiées lors de l'occupation égyptienne en Syrie (1832-1840). L'embellie dure à peine un siècle. Dès la fin de la première moitié du XIX^{e} siècle, le patriarche Kyrillos IV (1854-1861), appelé le Réformateur, affirme, sous l'influence des missions protestantes, une tendance nettement iconoclaste. Cette vague de destruction d'icônes accompagne d'ailleurs le marasme général de la communauté copte, de ses couvents et de sa vie spirituelle.

Aujourd'hui, la dévotion des icônes consacrées ne subit plus l'ombre d'une critique. Le fidèle copte ne se soucie, en général, ni du style de l'image, ni de sa date ni de son auteur. Son importance sacrale dépend en fait d'autres facteurs: son ancienneté, sa localisation dans l'église, la présence éventuelle d'un pèlerinage, les miracles qui lui sont (ou non) attribués. Dans les visites des églises ou des lieux de pèlerinages, les pèlerins s'appliquent donc toujours à embrasser les icônes et à les caresser de la main droite. Avec les progrès de l'alphabétisation, les dévots écrivent de plus en plus souvent sur le verre qui les protège, à l'aide de la cire des cierges allumés en l'honneur des saints; à moins qu'ils ne glissent derrière elles de petits papiers contenant leur supplique.[7] Ces graffiti religieux se contentent d'un nom, d'une date, d'une brève invocation. Ils attestent que, malgré les bouleversements de la modernité, la dévotion des chrétiens d'Égypte envers leurs icônes est toujours vivante.

Les icônes sont, par définition, propres aux chrétiens. Mais elles ne sont pas pour autant inconnues des musulmans, surtout en Moyenne-Égypte, région à forte densité copte, où les cas de pèlerinages communs à la Vierge ou à saint Georges n'étaient pas rares. Dans les cafés de Mallawī, vers 1930, icônes de la Vierge et calligraphies coraniques mêlées tapissaient le mur, tandis que l'orchestre jouait au pied de cette "iconostase" œcuménique.[8] A la fête patronale (*mūled*) du saint musulman d'Abū Tīg, en 1950, au sud d'Assiout, on vendait des images de la Vierge à l'Enfant.[9] Cette tradition commune, maintes fois évoquée par les ethnologues de l'entre-deux-guerres, s'est rapidement effritée dans la deuxième moitié du XX^{e} siècle, sous les assauts conjugués du réformisme musulman et du Renouveau copte: le confessionnalisme croissant n'autorise plus guère de semblables mélanges. Il faut en retenir pourtant que la tradition iconographique copte a longtemps marqué l'imaginaire sacral de tous les Égyptiens, musulmans compris. Elle continue à jouer, au moins localement, un certain rôle. Les chauffeurs de taxi musulmans de Minyâ ou d'Assiout, aujourd'hui encore, utilisent, pour protéger leur véhicule et leurs passagers, aussi bien des autocollants représentant saint Georges, collés prés des clés de contact, que des calligraphies islamiques de "la prière du voyage" (*du'ā al-safar*) qui pendent au rétroviseur. Et ce sont des tatoueurs musulmans, souvent d'origine tzigane, qui courent les fêtes patronales aux tombeaux des saints chrétiens ou musulmans, et tatouent consciencieusement des petites croix sur les poignets de leur clientèle copte.

L'iconographie copte n'était pas seule, dans la tradition villageoise, à tenir une fonction sacrale. Il existait, et il existe encore, une imagerie populaire égyptienne moins nettement confessionnelle, et que les paysans euxmêmes caractérisent comme "arabe" ou "bédouine" (*'arabī*) plutôt que comme "islamique" (*islāmī*). Cette imagerie aux couleurs vives et contrastées était commune, à quelques nuances près, aux autres provinces arabes de l'Empire ottoman; mêmes motifs en Palestine, en Syrie, en Tunisie. L'usage de cette imagerie était surtout d'ordre magique: on y trouve des figures talismaniques abstraites, des représentations de la main de Fatma, des épées ou des lions stylisés. Autant de dessins qui avaient valeur de

[7] Pour un article montrant comment les icônes sont utilisées dans la relation avec les saints, Nelly Van Doom, "La vénération des icônes chez les coptes: aspects sociologiques", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 113- 125.

[8] Hans Alexander Winkler, *Bauern zwischen Wasser und Wüste*, Stuttgart, Berlin: W. Kohlhammer Verlag, 1934, 5.

[9] Henry Ayrout, *Fellahs d'Égypte*, Le Caire, 1952, 125.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

protection, de talisman, de "décoration sacrale". Ces images étaient dessinées ou peintes sur les tombeaux, particulièrement les mausolées de saints musulmans, qui étaient décorés jusqu'aux années 1960, surtout en Haute-Égypte, de fresques ou de graffiti colorés représentant des bateaux, des palmes et des silhouettes d'orants.[10] A l'entrée des maisons rurales, aussi, il arrivait que deux lions peints encadrent le seuil, surmonté, pour faire bon poids, d'un crocodile empaillé: autant de protections assurées pour la demeure et ses habitants.

Les planches de tatouage ont préservé jusqu'à aujourd'hui cette tradition des images de l'islam populaire égyptien[11]: ce sont de petits tableaux, des fixés – sous-verre rangés en diptyques, qui proposent au client, devant l'atelier du tatoueur, différents modèles. Serpents, lions, oiseaux aux couleurs vives y sont peints, mais on y trouve aussi des représentations humaines, comme des danseuses aux seins nus qui brandissent des épées en terrassant un serpent ou des héros de la Geste hilalienne. Sur un fixé-sous-verre présenté au mouled musulman de Tanta en 1990 par le tatoueur Sayyid Ahmad Sa 'īd, alors quadragénaire, on peut admirer les deux lions qui flanquent un palmier dattier, le lion porteur d'une épée, et Abū Zayd al-Hilālī (ill. 1). Ces motifs sont des copies d'œuvres plus anciennes et viennent illustrer les Gestes ou les chansons de la tradition orale que l'on récite dans les mouleds. Le lion à l'épée est image de 'Alī b. Abī Ṭālib tandis que les lions jumeaux sont réminiscence de Ḥasan et Ḥusayn, les deux petits-fils du Prophète. Mais il est rare que le client demande au tatoueur des motifs aussi compliqués qui ont surtout pour fonction d'attirer le chaland. Les figures plus stylisées du poisson, du cœur percé d'une flèche, du double cœur, du serpent ou de l'ancre, dissimulés dans les interstices de la composition, sont beaucoup plus demandés. Tous les tatouages au demeurant ne sont pas nécessairement figuratifs: des séries de points ou des triangles jouent aussi un rôle utile. Les figures tatouées sont en effet utilisées dans la médecine populaire: on se fait tatouer un oiseau sur la tempe contre les migraines. Parfois, apparaissent des motifs plus directement islamiques, comme le Burāq ou l'esquisse de la Ka'ba.

Il existe enfin des motifs de tatouages proprement coptes (mais dessinés par des musulmans), qui reproduisent des icônes connues: le Christ en croix, saint Georges terrassant le dragon ou le patriarche Kyrillos VI (m. 1971). Sur une planche de tatouage de Sayyid Ahmad Sa'īd, proposée également au mouled de Tanta, la crucifixion où les trois anges recueillent dans des ciboires le sang du Christ (ill. 2) ne doit rien à la tradition de l'icône copte, et tout au modèle catholique. C'est d'après une image pieuse que ce tatoueur musulman a réalisé son fixé-sous-verre à l'attention des pèlerins des mouleds coptes. Cette belle Crucifixion a surtout pour vocation d'attirer l'attention sur les innombrables petites croix proposées sur la même planche; ce sont elles que les Coptes viennent, par centaines, à chaqué mouled, se faire tatouer sur le poignet droit ou sur le dos de la main.

Fresques de tombeaux et motifs de tatouage "arabes" sont en train de disparaître très rapidement, à la suite de l'urbanisation et de la modernisation croissantes de l'Égypte. Le goût change: de nouvelles décorations de tombeaux, plus abstraites, et des calligraphies fabriquées industriellement, ont remplacé les fresques et les images pieuses. La dorure islamique évince les couleurs primaires du dessin artisanal. L'imprégnation du culte des

[10] Rudolf Kriss et Hubert Kriss-Heinrich, *Volksglaube im Bereich des Islam* 1, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1960, 53-136.

[11] Charles S. Meyers, "Contributions to Egyptian Anthropology: Tattoing", *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 33, 1903, 82-89; M. Coloyanni, "Étude des tatouages sur les crimineis d'Égypte", *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 4, 1923, 115-128; Louis Keimer, *Remarques sur le tatouage dans l'Egypte ancienne, Mémoires présenlés à l'Institut d'Égypte*, n° 53, Le Caire: IFAO 1948; John Carswell, *Coptic Tattoo Designs*, Beyrouth: AUB Press, 1958, et Nadia Kossiakov, "Un répertoire modèle de tatouage égyptien", *Objets et mondes*, VI, 1966, 263-278.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

saints par le réformisme musulman n'autorise plus la fantaisie qui prévalait pour décorer les tombeaux. Les tatoueurs désertent les mouleds musulmans pour se réfugier dans les mouleds coptes où ils ont encore, grâce aux petites croix de poignets, une ahondante clientèle. Mais en islam, leur heure est passée: à l'image succède, de plus en plus, l'écrit. Aux variations de la création populaire s'impose la norme savante.

Une autre tradition iconographique spécifique reste plus vivante. Il s'agit des fresques de retour du hadj, peintes sur les maisons des villages. Cette tradition artistique, attestée dès 1878 par Georg Ebers, est sans doute beaucoup plus ancienne. Elle a été bien décrite, surtout pour la Haute-Égypte, par plusieurs ethnologues dans la période récente.[12] Avant le retour du hadj, les proches et les parents du pèlerin font représenter par des artistes amateurs des scènes qui illustrent l'aventure pèlerine; il s'agit parfois de véritables fresques qui couvrent toute la façade, mais aussi les murs des cours intérieures: on peut admirer les péripéties du voyage et ses modes de locomotion (chameau, avion, bateau), les rites du hadj accomplis à La Mecque, ou le sacrifice d'Abraham. On trouve aussi des scènes de fête qui doivent davantage au soufisme populaire égyptien qu'au hadj mecquois: *dhikr-s*, musiciens, accolades entre pèlerins; parfois apparaissent, sous le pinceau d'artistes véritables, d'émouvants portraits. Cette tradition d'origine rurale s'est peu à peu étendue aux faubourgs des villes égyptiennes sous l'effet des migrations récentes. Si les peintres auteurs de ces fresques sont fréquemment des instituteurs de village, on rencontre aussi, rarement, quelques artistes formés comme tels, comme Aḥmad Maḥmād al-Sanūsī, évoqué par Ann Parker. Ce peintre, diplômé de l'École des Beaux-Arts au Caire en 1971, qui enseigne actuellement dans une école secondaire à Esna en Haute-Égypte, diffuse dans la région ses fresques, pour lesquelles il avoue lui même l'influence de Matisse et de Picasso.[13]

Icônes coptes où Marie triomphe, planches de tatouage aux motifs arabes, fresques murales proclamant la valeur du hadj, fraîches décorations des tombeaux des saints: la fonction de ces différents types d'images était codifiée. L'image populaire traditionnelle n'était jamais purement décorative et sa fonction sacrale et apotropaïque n'était jamais absente. Pour les deux communautés, représenter, c'était faire exister. Ainsi, sur les tombes de villages, on continue à voir d'humbles et maladroits graffiti: une palme pour ombrager le défunt, une ondulation qui évoque le friselis de l'eau pour l'abreuver, une épée pour le défendre.

L'irruption de la modemité dans l'image au XIX^e^' siècle

L'arrivée de l'image européenne s'inscrivit d'abord dans ce rapport traditionnel à l'image, avant de le bouleverser définitivement. La nouveauté était double: l'imprimerie, surtout après 1860, et la reproduction figurative naturaliste qu'imposait le modèle occidental. L'imagerie traditionnelle épure, stylise, transcende; l'image moderne, désormais, prétend reproduire. L'imagerie traditionnelle est message; l'image moderne, illustration.

Le récit célèbre de l'une des premières confrontations d'un uléma cultivé avec l'image imprimée est celui de l'historien Djabartī. Lors de l'Expédition d'Égypte, Djabartī, par ailleurs très hostile à l'occupation française, remarque avant tout dans la bibliothèque des savants français les gravures des livres imprimés. C'est cette capacité à l'illustration qui le fascine et le trouble:

---

[12] Juan Eduardo Campo, "Domestic Islam in the Pilgrimage Paintings of Egypt", *Journal of the American Academy of Religions*, 55, 1987, 285-305. Idem, *The Other Sides of Paradise, Explorations into the Religious Meanings of Domestic Space in Islam*, Columbia: University of South Carolina Press, 1991, ch. VI. Ann Parker et Avon Neal, *Hajj Paintings, Folk Art of the Great Pilgrimage*, Washington et Londres: Smithsonian Institution Press 1995.

[13] Ann Parker et Avon Neal, op. cit., 137.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> On avait installé là quantité de livres (..) Si quelque musulman se présentait, simplement pour voir, les Français (..) lui présentaient toute sorte de livres imprimés, avec toute sorte de gravures et de cartes concernant les villes, les régions, les animaux, les oiseaux, et les plantes, et ayant trait à l'histoire des Anciens, à la vie des peuples, aux légendes des prophétes qui y étaient représentés, faisant des miracles et des prodiges au milieu de leurs contemporains. C'était proprement étourdissant! Je me suis souvent rendu à cette bibliothéque (...) Parmi tout ce que j'y ai vu, j'ai retenu un grand livre sur la vie du Prophète, don't ils avaient dessiné le portrait de leur mieux, suivant la connaissance qu'ils en avaient.[14]

L'émoi de Djabartī devant la représentation figurée, et tout particulièrement celle des prophètes, resta longtemps sans lendemain. La première imprimerie de l'Égypte moderne, fondée à Būlāq par Méhémet Ali dans un but essentiellement scolaire, ne diffusa pas d'illustrations avant la fin du XIXe siècle.

Le premier facteur de la diffusion des images en Égypte fut incontestablement politique, comme ce fut également le cas pour l'Empire ottoman. François Georgeon rappelle que les sultans ottomans "aimaient à faire exécuter leur portrait par des artistes étrangers (...mais...), même commandés par les sultans, ces portraits n'étaient pas destinés au public; ils répondaient aux goûts esthétiques ou à la vanité narcissique des souverains ottomans, en dehors de toute idée de publicité".[15] A partir de Mahmoud II, le sultan prit l'habitude de diffuser l'effigie impériale. Le développement d'une presse ottomane illustrée dans les années 1860 et l'existence de studios de photographie encouragèrent la diffusion des portraits des membres de la haute société. L'Égypte suivit cet exemple point par point, jusque dans la Chronologie: Méhémet Ali qui régna de 1805 à 1848 fut le premier souverain égyptien à faire diffuser son portrait; et c'est sous le khédive Ismaïl (1863-1879) que non seulement les portraits, mais les photographies des membres de la Cour et de l'élite devinrent de rigueur.

Le second facteur de modernité iconographique fut bien sûr technique: l'imprimerie introduite à Būlāq en 1822 servit d'abord à imprimer les ouvrages scolaires des écoles du khédive. Sous le gouvernement du vice-roi Muḥammad Sa'īd (1854-1863), des Égyptiens et des ressortissants étrangers établirent des imprimeries privées au Caire et à Alexandrie.[16] Après 1850, la lithographie se répandit au Caire; puis la diffusion de l'imprimerie après 1860 autorisa de profondes mutations. Dans l'intelligentsia urbaine, on était friand d'illustrations. Dès son premier numéro, en septembre 1892, une revue de vulgarisation comme *Al-Hilāl* se mit à populariser les visages des grands homines: la page de couverture était ornée d'une photographie ou d'une gravure, qui représentait le grand homme étudié dans le numéro; on trouvait beaucoup de portraits de sultans ottomans, mais aussi César et Pompée, Napoléon Ier, Guillaume Ier, Confucius ou Victor Hugo.[17] C'est par le grand homme que l'image, pédagogique, fit irruption dans les foyers des families où l'on savait lire. L'alphabétisation et l'instruction allaient de pair avec l'illustration.

---

[14] ʿAbd al-Rahmān al-Djabartī, *Journal d'un notable du Caire durant l'expédition française 1798-1801*, trad. Joseph Cuoq, Paris: Albin Michel, 1979,90-91.

[15] François Georgeon, "Le sultan caché, réclusion du souverain et mise en scène du pouvoir à l'époque de Abdülhamid II (1876-1909)", *Turcica*, 29, 1997, 93-124. Voir à ce sujet la contribution de Johann Strauss, dans ce volume.

[16] "Le livre arabe et l'édition en Égypte", *Bulletin du CEDEJ*, 25 (ler semestre 1989), 15.

[17] Informations aimablement communiquées par Anne-Laure Dupont, auteur d'une thèse récent sur Djurdjī Zaydān, le fondateur d'*Al-Hilāl*: *Ğurğī Zaydān, écrivain réformiste et témoin de la Renaissance arabe*, thèse de doctorat (histoire), Université de Paris Sorbonne (Paris IV), sous la direction de Dominique Chevallier et de Jacques Frémeaux, mai 2001, 719 p. dactylographiées, à paraître à l'Institut Français d'Etudes Arabes de Damas.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

L'irruption de la modernité iconographique ne tarda pas à atteindre l'image pieuse, d'abord copte, puis musulmane. Dans le dernier tiers du XIXe siècle, tout d'abord, se produisit une mutation sans précédent du paysage iconographique des coptes. La venue de nombreux Européens en Égypte, l'afflux d'immigrés syro-libanais (particulièrement de chrétiens grecs-catholiques ou grecs-orthodoxes) et de commergants grecs, la multiplication des écoles de missions italiennes et françaises après 1860, changèrent profondément le paysage de l'iconographie religieuse. C'est justement le moment où mourut le patriarche Kyrillos IV, dont les successeurs ne reprirent pas les idées iconoclastes. Les missions catholiques, celles des franciscains italiens notamment, diffusaient des images pieuses directement importées de l'Europe catholique, qui influencèrent durablement les goûts coptes en matière d'imagerie religieuse. Les nouvelles images pieuses se faisaient plus vivantes, plus expressives, que les icônes hiératiques de la tradition. Elles révélaient une dévotion moderne qui, venue du Levant autant que d'Occident, affectait à leur tour les Coptes: la Vierge lève les yeux au ciel, le martyr devient blême et sanguinolent, le Christ désormais plus humain se fait souffrant, et la couronne d'épines éclipse parfois l'auréole. Des coloris nouveaux, des tons pastels, se répandirent peu à peu. Ce goût sulpicien continue à dominer aujourd'hui les images pieuses des Coptes. La représentation de la Vierge à l'Enfant a supplanté durablement sur le calendrier du salon toute autre effigie.[18] Les Coptes découvraient finalement, avec un siècle de distance, les bouleversements éprouvés à la fin du XVIII[e] siècle par les chrétiens du Levant où "l'irruption massive de l'image du saint dans un monde sans doute pour l'essentiel privé jusque-là de représentations figurées apparaît comme un fait majeur".[19]

L'icône était jadis rare et coûteuse, il fallait se rendre à l'église ou au monastère pour en voir et en toucher. Désormais, ses vertus sont à la portée de tous, grâce à l'imprimerie et à la photographie. Pour les Coptes d'aujourd'hui, toute image pieuse est virtuellement icône: poster, photographie, petite image pieuse à glisser sous le sous-verre ou le maroquin du bureau à côté des photos des enfants, icône portative sur bois, autocollant à poser sur son frigidaire ou sur le tableau de bord de la voiture, images à glisser dans un portefeuille ou dans un sac à main. Le salon d'un intérieur copte est parfois littéralement recouvert d'images sacrales, de reproductions bon marché d'icônes, de tapisseries représentant la Cène ou de photographies des deux derniers patriarches.

Avec la diffusion massive des images pieuses s'estompent les distinctions théologiques entre icônes consacrées des églises et reproductions à usage domestique. Pour un copte, aujourd'hui, quelle image pieuse n'est pas, peu ou prou, icône? Tout est bon pour la *baraka*. La différence entre l'icône sur bois consacrée, placée dans une église, et le poster ou la vignette bon marché, accrochée d'une punaise au mur de la maison, s'estompe. Entrées dans la domesticité familiale, les images des saints, à l'occasion, s'animent, parlent, donnent des conseils au dévot. Rien d'étonnant à ce que ces "icônes de papier" fassent des miracles à domicile: "En 1989, dans une maison copte du Caire, de l'huile suintait d'une image de saint Noub, martyr, ce qui incitait la famille à prier devant cette image et à sentir la bénédiction de Dieu. Le père de famille avait d'ailleurs été guéri de l'asthme qui le faisait souffrir chaque hiver".[20] Par une intéressante mise en abîme, des images viennent, à leur tour, représenter le miracle de l'image du saint: dans un petit recueil hagiographique des années 1990, un croquis

[18] B. Heyberger a noté que la diffusion de l'image est profondément liée à l'essor du cuite marial. La Vierge convient mieux que les martyrs et les ascètes de la tradition au nouvel usage du saint. Mais cette mutation intervient dès le XVIIe siècle au Levant, alors qu'elle ne se produit qu'à partir de la fin du XIXe siècle en Égypte: Bernard Heyberger, "Sainteté et chemins de la perfection chez les chrétiens du Proche-Orient (XVIIe – XVIIIe siècles)", *Revue de l'histoire des religions*, t. 215, fasc. l (janvier-mars 1998), 134.

[19] Bernard Heyberger, art. cit., 133.

[20] Christine Chaillot, art. cit.. 51.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

montre comment le malade en pyjama place sur un verre d'eau la photographie du saint patriarche Kyrillos VI (m. 1971), puis, après avoir bu l'eau en question, guérit (ill. 3).

Au moment où les icônes de papier se répandaient chez les Coptes, apparaissaient, grâce à la lithographie. des images pieuses musulmanes. Pour le milieu rural analphabète, très majoritaire dans l'Égypte de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, ce procédé alors répandu permit la diffusion d'images aux vives couleurs qui représentaient des scènes religieuses, sous une influence iconographique ottomane assez nette. En l'absence de travaux approfondis, il est malheureusement difficile de dire quand ces images pieuses commencèrent, précisément, à être diffusées: peut-être seulement vers 1890? Deux anthropologues qui enquêtèrent sur l'islam populaire égyptien, en 1955, signalent que l'on vendait cette année-là, au mouled de Ḥusayn, au Caire, des lithographies et des images pieuses, à côté des petits livres de légendes et des amulettes, et non loin des célèbres poupées en sucre rouge caractéristiques des mouleds égyptiens. Ces anthropologues ont recueilli un certain nombre de ces images qu'ils reproduisent, malheureusement en noir et blanc, dans leur livre: on reconnaît le Būrāq, l'arche de Noé, le sacrifice d'Abraham, les tombeaux du Prophète ou de grands saints musulmans vénérés en Égypte. On voit le mausolée d'Aḥmad al-Rifā'ī, situé à Umm 'Ubayda en Irak, et qui est représenté entouré de cheikhs manipulant des serpents: la confrérie Rifā'iyya très répandue en Égypte dans les milieux populaires est en effet spécialisée dans la capture et l'apprivoisement des reptiles. On trouve aussi les portraits en pied de quelques grands saints musulmans: Sayyid al-Badawī (1200-1276), le plus grand saint d'Égypte, est figuré en humble derviche, le bâton à la main, l'oiseau à ses pieds; 'Abd al-Qādir al-Djilānī, le maître de Bagdad, est représenté au bord du fleuve; en arrière-plan des mosquées et deux coupoles de mausolées aux fins minarets ottomans rappellent davantage les rivages nilotiques que ceux de l'Euphrate. Les touffes d'herbe isolées qui garnissent le désert comme le lion sagement assis aux pieds du saint évoquent la légende couramment diffusée dans l'Égypte du XIX^{e} siècle: Djilānī dompte le lion surgi des terres en friche qui avait dévoré son taureau et l'attelle à sa *sāqiyya* pour tourner docilement la roue à eau.[21] Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont ont recueilli la même image de Djilānī au Caire à la fin des années 1960 et l'ont publiée en couleurs dans leur recueil sur les images musulmanes dans l'Orient contemporain. Ces quelques représentations des saints ne doivent pas occulter le fait que, presque toujours, dans les lithographies égyptiennes, la représentation du lieu l'emportait sur celle du saint lui-méme, révélant ainsi l'une des constantes du culte des saints musulmans.

Ces nouvelles images avaient renouvelé la tradition iconographique des fixés-sous-verre et des planches de tatouage, en l'édulcorant de ses éléments érotiques. On les accrochait dans les tombeaux des saints en guise d'ex-votos; on en trouvait aussi dans les boutiques et, plus rarement. dans les maisons Leur exhibition constituait naguère une attraction: l'anthropologue britannique W. Blackman, qui décrit dans les années 1930 les pèlerinages aux tombes des saints musulmans en Moyenne-Égypte, sígnale ainsi que ces petits tableaux sont fort appréciés, "ils représentent ordinairement les saints, héros et héroïnes nationaux favoris de ce public".[22] Ces lithographies colorées, tradition encore vivante dans les années 1960, ont totalement disparu aujourd'hui. L'image pieuse musulmane en Égypte semble n'avoir été qu'une étape historique qui dura moins d'un siècle; elle a été aujourd'hui remplacée par le portrait et la photographie des saints contemporains.

[21] Rudolf Kriss et Hubert Kriss-Heinrich, op. cit., 1, 1960, 55 et planches 1 à 10.
[22] Winifred Blackman, *Les fellahs de la Haute-Égypte*, Paris: Payot, 1948, 220: au mouled du cheikh Umbārak.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Portraits et révolution photographique chez les saints musulmans

Les saints musulmans contemporains sont très nombreux dans l'Égypte de la seconde moitié du XX^{e} siècle, traduisant un véritable renouveau du soufisme. Le portrait peint de ces cheikhs, souvent de grandes dimensions, est assez répandu, en Basse-Égypte comme en Haute-Égypte: ces tableaux sont réalisés souvent d'après photographie par les dévots, à la suite d'un vœu ou d'un miracle; on les offre en ex-voto pour les suspendre dans les tombeaux ou dans le complexe confrérique fondé par le saint. Les portraits de cheikhs musulmans sont souvent portés lors des processions des confréries soufies. Ainsi, lors de la procession des différentes branches de la confrérie Rifā'iyya qui clôt la fête patronale annuelle (*mūlled*) d'Al-Rifā'ī au Caire, photographies et tableaux sont brandis par les soufis qui défilent. Ils représentent les patrons, vivants ou morts récemment, des différentes branches de la Rifā'iyya.

Les Coptes n'ignorent pas cette tradition du tableau ex-voto: le tombeau de Kyrillos VI au Maryūt, près d'Alexandrie, est ainsi orné de nombreux tableaux qui représentent le saint patriarche; l'un de ces portraits, fait notable, est l'œuvre d'un jeune musulmán miraculé.

De façon exceptionnelle, certains dévots soufis, à la suite d'une vision, tentent de représenter le visage d'un saint célèbre d'époque médiévale. C'est le cas d'Abū 1-Ḥasan al-Shādhilī qui a ainsi été doté d'un profil barbichu un peu flou et apparaît en surimpression des photographies de son tombeau à Wadī Humayṣara. Sur un paquet de thé, vendu au Caire vers 1992, l'image menaçante de Sayyid al-Badawī était également figurée. Ces cas, rarissimes, se heurtent visiblement à de fortes réticences en Egypte: rien de comparable aux chiites iraniens qui figurent volontiers l'imam Ḥusayn et les différents membres de sa famille. En Égypte, au contraire, le passé musulman n'a pas, aujourd'hui, d'image. Autant les Égyptiens représentent volontiers le saint musulman récent, autant ils répugnent à représenter le saint du passé. Ce qui sépare la tradition soufie de la modernité islamique, c'est la photographie, révolution majeure de l'image sacrale égyptienne.

C'est dans une société déjà habituée à l'usage du portrait qu'apparurent les premières photographies de saints musulmans. Il est certain que bien des Azhariens, en odeur de sainteté ou non, se faisaient tirer le portrait dès la fin du XIX^{e} siècle. Mais on ne laissait pas cette photographie, rare et précieuse, à la disposition des dévots. La diffusion des photographies de saints musulmans ne commença que dans l'entre-deux-guerres. D'après mes enquêtes (nécessairement partielles), la photographie la plus ancienne de saint musulman remplissant une fonction sacrale est, en Basse-Égypte, celle d'un cheikh de village, Muḥammad 'Abd al-Rahīm (m. 1920), dont on a suspendu le portrait aux grilles de son tombeau à Sīgar, faubourg de Ṭanṭā, au centre du Delta. En Haute-Égypte, les photographies de cheikhs morts vers 1900 commencèrent à être reproduces par les disciples dans les premières années du XX^{e} siècle.

Mais c'est à partir des années 1950 que l'habitude de photographier systématiquement les saints musulmans et surtout d'utiliser ces photographies comme images pieuses s'est solidement ancrée dans les confréries soufies. Ces premières photographies en noir et blanc sont généralement très contrastées et prises sur un fond neutre. Elles représentent toujours des cheikhs enturbannés et vêtus d'une *galabiyya*, soit en buste, soit plus rarement en pied, fixant l'objectif d'un air farouche, ce qui donne un singulier air de famille à tous les saints de cette époque. Cette tradition du portrait en noir et blanc continua d'ailleurs de concurrencer, dans les années 1960, la photographie en couleurs: il existe ainsi de beaux portraits de deux saints de Gouma, près de Louxor, l'excentrique Abū 1-Qumṣān (ill. 4) (mort en 1979) et le redoutable Aḥmad Raḍwān (m. 1967). Au mouled de Salāma al-Rāḍī, fondateur d'une confrérie réformée. la Ḥāmidiyya Shādhiliyya, il y avait dès 1965 une grande quantité de photographies du cheikh, affichées dans chaqué tente. Celles-ci étaient d'ailleurs vendues

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pour une somme modique au disciple.[23] C'était là une preuve de la modernité affichée de la confrérie en question. Les tentes du mouled étaient également décorées, pour faire bonne mesure, d'un immense portrait de Nasser.

Les critiques des réformistes musulmans, même dans leur tendance la plus conservatrice, ne semblent pas avoir visé ce procédé, alors que tant d'autres pratiques soufies étaient taxées d'obscurantisme, de polythéisme rampant et de superstitions. Les Frères musulmans imitèrent d'ailleurs leurs adversaires soufis: le portrait de leur fondateur, Ḥasan al-Bannā (m. 1949), digne des studios Harcourt par la posture et la qualité des tirages. figure en bonne place dans les salons de ses descendants. La photographie a bel et bien levé l'obstacle à la représentation.

Dans les années 1960, la couleur apparut dans les photographies des cheikhs réputés comtne saints. Les clichés se firent plus nombreux, et surtout plus individualisés. Évoquer les saints les plus récents de l'Égypte contemporaine, coptes ou musulmans, morts ou vifs, c'est donc faire appel à une galerie de portraits: "on retient facilement l'aspect lunaire de Higāb, les yeux perçants de Fānūs, la déformation des paupières de 'Abd al-Masīh, l'œil borgne d'Abū Qāsim, la barbichette et le sourire édenté de Yustus, la barbe et les lunettes de Muḥammad al-Tayyib, le regard inquiétant du sombre Radwān".[24] Depuis une dizaine d'années, des porte-clés à l'effigie des saints, chez les Coptes comme chez les musulmans, ont peu à peu envahi le marché de l'objet sacral. Sur une face, figure la référence confessionnelle, la Vierge ou la Ka'ba, le patriarche ou la mosquée de La Mecque. Sur l'autre, l'image du saint lui-même. Ainsi, les porte-clés reproduits ici proposent, le portrait imaginaire du cheikh Abū l-Ḥasan al-Shādhilī que nous évoquions plus haut, celui du patriarche Kyrillos VI (m. 1971) inlassablement représenté par les Coptes, flanqué du cheikh Muḥammad al-Tayyib (m. 1988), un saint musulman de la région de Gourna (ill. 5): guère de différences entre les representations des deux thaumaturges, celle du saint copte et celle du saint musulman. La prolifération de porte-clés *baraka* n'est pas propre, d'ailleurs, à l'Egypte: elle est commune à tout le Moyen-Orient, Israël compris.

Le cas le plus récent de saint portraituré en Égypte, celui du cheikh Sha'rāwī (1911-1998), illustre bien ces nouveaux rapports à l'iconographie. Le cheikh Sha'rāwī était un uléma de formation traditionnelle, Azharien, professeur dans les années 1950 en Arabie saoudite, puis en Algérie de 1966 à 1979, ministre des waqfs sous le président Sadate. Cet auteur prolifique et lu par tous, servi par un bagout impressionnant, devint un homme de média. Il commenta le Coran vingt-quatre années durant à la télévision égyptienne, et devint un véritable "télécoraniste". "Le cheikh est un comédien sans pareil. Son corps se balance, ses mains s'envolent, sa grosse tête tourne autour du micro comme un taurillon."[25] Ses commentaires néofondamentalistes, exprimés dans un dialecte familier et proche, le caractère truculent du personnage, ses rapports avec les djinns, firent son extrême popularité en Égypte, mais aussi dans tout le monde arabe. Il était également réputé descendre des Gens de la Maison (les descendants du Prophète). Mort en odeur de sainteté, le cheikh Sha'rāwī fait aujourd'hui l'objet d'une vénération médiatique. Une série télévisée qui porte sur lui a été diffusée à l'occasion de Ramadan, en décembre 1998, six mois après sa mort, puis à nouveau en Ramadan de décembre 1999. La série illustrait constamment son propos de quelques

[23] Michael Gilsenan, *A Saint and Sufi in Modern Egypt*, Oxford: Clarendon Press, 1973, 63.

[24] Sur ces saints coptes et musulmans, tous morts dans les trente dernières années, Catherine Mayeur-Jaouen, "Saints coptes et musulmans dans l'Égypte du XXe siècle", *Revue de l'histoire des religions*, t. 215, fasc. l (janvier-mars 1998), 154. Voir également Valérie Hoffman, *Sufism*, *Mystics and Saints in Modern Egypt*, Columbia: University of South Carolina Press, 1995, et Rachida Chih, *Le soufisme an quotidien*, Paris: Sindbad, 2000.

[25] Excellent article de Christophe Ayad, "Les versets cathodiques", *Libération* (jeudi 8 mai 1997).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

photographies du cheikh aux différents âges de sa vie, enfant et jeune homme. Des autocollants à son effigie ont été mis en vente quelques semaines à peine après son décès, et on proposait chez les spécialistes en papeterie du quartier cairote de Faggāla, d'énormes calendriers Sha'rāwī pour l'année 1999. Sur ces calendriers, le cheikh était portraituré au *recto* sous divers angles: debout, invoquant Dieu, les deux mains levées; assis, lisant un livre pieux; debout encore, souriant, la canne à la main. Le *verso* du calendrier énumérait pour sa part les étapes édifiantes de sa *Vita*. Le cas de ce populaire orateur, dans sa vie comme après sa mort, atteste l'importance croissante des médias et de l'image dans la représentation des cheikhs et des saints: télévision et images ont ici partie liée. C'est pourquoi la mise en scène du cheikh vénéré devient plus variée que celle, hiératique, du saint mort dans les années 1960.

Cette inflation iconographique liée à l'essor du cuite des saints contemporains en Égypte n'est pas le fruit du hasard. C'est le résultat de la réforme religieuse et de la soif d'historicité qui s'est emparée des confréries soufies. Dans une société de plus en plus massivement alphabétisée, le saint ne peut plus se contenter d'avoir un simple nom: avoir une biographie véritable et crédible, et, si possible, avoir une image, devient une condition nécessaire de respectabilité. Les articles de journal, parus à l'occasion du décès d'un cheikh vénéré comme saint, sont encadrés et placés dans le mausolée; ils sont souvent illustrés de la photographie du saint. Un saint mort voici dix ou vingt ans est forcément réel et attesté; des gens l'ont connu; ses disciples, ses descendants, ses admirateurs peuvent parier de lui, ils peuvent même exhiber son portrait. Face à cette profusion de témoins, les saints médiévaux sans visage ont du mal à lutter. Il n'est plus question aujourd'hui d'imaginer une image stylisée réduite aux attributs du saint, comme le faisaient les lithographies de la fin du XIX^{e} siècle. Il importe désormais de produire un portrait précis et figuratif. Le profil flou d'Abū al-Ḥasan al-Shādhilī, on l'a dit, est l'exception qui confirme la règle. La photographie a creusé un gouffre infranchissable entre le saint de la tradition, qui n'avait pas de visage, et celui de la fin du XX^{e} siècle, dont tous connaissent les traits.

Cette récente évolution fait penser irrésistiblement au processus d'individualisation des saints apparu au XIII^{e} siècle en Occident chrétien. "La chrétienté s'était pour l'essentiel contentée jusqu'alors d'un 'panthéon' hagiographique où l'identité des saints, même si ceux-ci avaient véritablement vécu un jour, se dissolvait dans les *topoï* de la légende et se réduisait à un nom et à une date du calendrier liturgique; de même la profondeur temporelle et la spécificité historique de chacune de ces figures s'abolissaient dans la succession des fêtes de l'année, c'est-à-dire dans une structure temporelle essentiellement cyclique". Cette mémoire hagiographique traditionnelle, sans disparaître, fut concurrencée par des saints contemporains, canonisés peu après leur mort, dont l'individualité et la personnalité étaient bien connues.[26] Dans l'Égypte du XX^{e} siècle, c'est la photographie qui a permis cette rupture profonde, au-delà des continuités apparentes.

Quel usage le dévot fait-il de ces photographies de saints contemporains? Souvent, comme c'est le cas dans la région de Qinā, en Haute-Égypte, on suspend le portrait du saint, entouré d'un cadre doré, dans le salon de reception, à côté des photos de famille, mariés endimanchés et aïeux respectables. Un bel agrandissement peut servir d'ex-voto à afficher dans le tombeau du saint. Certains magasins de Louxor s'en servent pour décorer leurs murs et attirer la *baraka* d'une clientèle ahondante. La confrérie fondée par le cheikh ou par ses descendants utilise, pour sa part, ces photographies pour sa propagande: les membres de la Burhāniyya brandissent à bout de bras, dans les grandes processions organisées à l'occasion des

[26] Jean-Claude Schmitt, "La fabrique des saints, note critique", Anuales *E.S.C.*, 29e année, n°2 (mars-avril 1984), 292. Le passage de cet article porte sur la thèse d'André Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome: École française de Rome, 1981.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pélerinages, des dizaines de portraits de son fondateur, mort en 1983. On peut aussi trouver l'effigie d'un saint sur des horaires de Ramadan. Les invitations aux fêtes patronales (les fameux mouleds) en l'honneur de saints morts récemment que l'on colie aux murs des grands sanctuaires comprennent toujours la photographie du défunt et de son successeur.[27] Le tombeau du cheikh Ga'farī, au Caire, ne compte pas moins de dix-neuf photographies du saint défunt et de son fils et successeur. cheikh actuel de la Ga'fariyya. Parfois placée en tête des hagiographies de saints contemporains, la photographie illustre le propos, comme c'est le cas par exemple pour la biographie d'Abū l-'Aẓā'im.

Depuis quelques années, les photographies des cheikhs se sont diffusées sous tous les formats, y compris celui de la petite image pieuse que l'on peut insérer dans son portefeuille; c'est ce que font les disciples du cheikh Tayyib de Gourna, qui gardent ainsi avec eux un peu de *baraka*. La pratique du "saint de portefeuille" s'est d'ailleurs généralisée dans le reste du Moyen-Orient: on trouve la même technique en Syrie, au Liban, en Turquie ou en Israël.[28] Pour certaines confréries, des pratiques cultuelles plus precises que la simple transmission de *baraka* sont attestées; le disciple doit garder sous les yeux lors de ses litanies, voire lors de ses prières, l'image du cheikh. Dans une interview de décembre 1997 à l'officieux *Tasawwuf islāmī*, le cheikh Ḥasan al-Shinnāwī, membre du Haut Conseil des confréries soufies, définissait les conditions d'entrée des confréries dans le Haut Conseil, institution étatique hautement surveillée; il spécifiait notamment: "On bannira aussi les confréries qui exigent que la photographie du cheikh soit placée devant le disciple lors de la prière (*ṣalāt*)". De telles précisions en disent long sur les usages réels qui se sont répandus dans certaines confréries égyptiennes, à l'instar de la Naqshbandiyya. A la contemplation du visage d'un bel éphèbe, jadis pratiquée par certaines confréries pour parvenir à l'extase, a succédé celle d'un cliché photographique.

Devant cette inflation des portraits de saints contemporains, il ne faut pas oublier. pourtant, qu'il reste des saints "sans visage" dont le mystère même fait partie de la sainteté. C'est le cas du cheikh Mūsā (m. 1988) de Karnak qui vécut sans jamais sortir de sa chambre et dont nul, ou presque, ne vit jamais le visage. L'Égypte musulmane demèure, en matière de représentation des saints, bien timide à côté des usages iraniens ou javanais. L intrusion de la photographie dans le cuite des saints musulmans reste sans commune mesure avec l'importance des images du lieu, pléthore infinie de photographies de La Mecque et de Médine, où la Ka'ba reste le thèmes majeur et lancinant de l'iconographie des tombeaux égyptiens. Mais le sens du bouleversement demeure: désormais, et durablement, on utilise les photographies de saints musulmans contemporains, on rejette dans l'anonymat les saints du passé qui restent sans visage.

L'art néo-copte: la tradition inventée

Du côté copte, la photographie joue aussi un rôle indiscutable, mais bien moindre, pour la vénération des patriarches, des évêques et des saints contemporains. Ces photographies omniprésentes permettent surtout d'affirmer le pouvoir ecclésial, caractéristique du Renouveau copte: le patriarche et les évêques envahissent le moindre opuscule copte, servent de frontispice nécessaire, manière d'*imprimatur* proposé aux foules. Les nou-veaux supports se multiplient, dans une infinie variété et dans un goût contestable: horloges, tapis, papyrus, réveils-matin. porte-clés, montres, bagues, pendentifs. boucles d'oreille, tout est à l'effigie

[27] La photocopie démultiplie ces photographies en estampillant les invitations aux pèlerinages. Un exemple est reproduit dans Nicolaas H. Biegman. *Egypt Moitlids Saints Sufis*, Londres: Kegan Paul International, 1990, 12.

[28] Yoram Bilu et Eyal Ben-Ari, "The Making of Modem Saints: Manufactured Charisma and the Abu Hatserias of Israel", *American Ethnologist*, 19/4, 1992, 672-687.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des saints, des évêques, des patriarches. L'invasion des objets (notamment en plastique) par l' image pieuse est très récente: elle correspond à la recléricalisation de la communauté et au repli massif sur le religieux qui caractérise. depuis la fin des années 1960, les Coptes comme les musulmans.

L'utilisation de l'image dans l'hagiographie reste singuliérement plus développée chez les Coptes que chez les musulmans. Certains recueils hagiographiques, particulièrement ceux de Kyrillos VI, proposent de véritables bandes dessinées de miracles. Désormais, on ne se contente pas d'évoquer le miracle, on le photographie: des montages qui représentent l'apparition de la Vierge à Zaytūn veulent proclamer la réalité du miracle; la photographie de l'apparition, largement diffusée dans la presse en 1968, vient donner une manière de crédibilité scientifique au phénomène surnaturel. De même, les récits de miracles qui accompagnent les biographies de saints coptes contemporains n'hésitent pas à illustrer le propos par les photographies des miraculés: paysannes musulmanes voilées qui doivent une naissance au saint, citadins coptes qui racontent une vision, médecins qui attestent une guérison miraculeuse.

En matière d'iconographie copte, la révolution ne s'est pas contentée d'ajouter la photographie aux icônes. Elle a atteint l'art même des icônes consacrées. Depuis 1960, en effet, s'est manifestée une floraison nouvelle d'icônes égyptiennes. Il s'agit en grande partie d'une réaction "nationaliste" à l'invasion de l'iconographie religieuse européenne depuis le XIX^{e} siècle. Cet "art néo-copte" est. comme l'afflux des images dans l'hagiographie, le pur produit du Renouveau de l'Église copte.

Cet art copte moderne fut lancé par Īzāk Fānūs, né en 1919. Architecte et professeur de dessin, il devint directeur de la Section Art et Archéologie de l'Institut patriarcal des études coptes en 1956. Il partit à Paris en 1965-1966 (grâce à une bourse du Conseil Œcuménique des Églises) pour étudier, avec Leonide Ouspensky, l'iconographie sacrée russe et byzantine, puis obtenir en 1966 le diplôme de restauration des antiquités à Paris.[29] Il est lui-même l'auteur de très nombreuses icônes contemporaines en Égypte et dans les églises de la diaspora copte, comme l'église saint – Marc à Londres. Sous sa houlette, fresques, icônes, mosaïques, vitraux sont produits par le Département d'art de l'Institut des études coptes. De plus en plus versés en théologie, en histoire de l'art. les iconographes coptes sont des militants du Renouveau copte.

Le style néo-copte est caractérisé par son austérité et son dépouillement, des lignes nettes, une composition ordonnée et même sévère. Mais ce qui caractérisé plus encore l'art néo-copte, c'est "l'invention de la tradition": les nouvelles icônes affichent constamment le désir de retourner aux sources pharaoniques. Ce souhait est d'ailleurs affirmé par Īzāk Fānūs, au mépris de toute histoire sérieuse: "Pendant la présence des Byzantins en Égypte. il y avait sans doute deux types d'art parallèles: l'art officiel ou byzantin, et l'art copte, celui-ci étant le plus ancien puisqu'il provient de la tradition égyptienne pharaonique [...] Aujourd'hui, nous essayons de 'purifier' cet héritage iconographique copte de toute influence non-égyptienne. [...] Moi-même, je me tourne vers l'ancien art pharaonique et je prends ses valeurs comme un cadre pour notre travail".[30] Ainsi le pape Cyrille Ier, surnommé "le pilier de la foi", est-il représenté flanqué d'une colonne au chapiteau en lotus, tandis que l'arrière-plan évoque les monastères coptes du désert (ill. 6). Ce retour à l'art pharaonique n'empêche pas les emprunts au cubisme ou à l'art abstrait, légitimés par leur prétendue proximité avec l'art pharaonique: "à part la peinture abstraite, c'est le cubisme qui me touche le plus profondément. Je l'utilise

[29] Dossier consacré à Īzāk Fānūs dans *Le Monde copte*. n° 19, 1991, 5-13. Le ton est malheureusement apologétique.

[30] "Propos d'Isaac Fanous", Le Caire, juin 1989' *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 8- 9.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pour peindre une montagne par exemple. C'est une forme intérieure de représentation que l'on peut aussi trouver dans les anciennes icônes coptes". [31]

Par réaction à la fois à l'influence occidentale et à la réislamisation de la société égyptienne, l'art néo-copte veut égyptianiser les scènes représentées, en les dépouillant de toute influence byzantine et européenne. Ainsi la Cène de Léonard de Vinci, très diffusée chez les Coptes, rencontre l'hostilité de l'actuel patriarche, Shenūdā, pour son catholicisme impertinent.[32] Les icônes de l'art néo-copte inventent de nouvelles traditions iconographiques, totalement absentes des icônes traditionnelles: les Pyramides servent désormais de toile de fond à la Fuite en Égypte, le Phare d'Alexandrie orne une icône de saint Marc. Partout, fleurissent les palmiers, partout s'égaillent des ibis venus évoquer l'oiseau sacré de Thot.[33] On tente de retrouver l'héritage supposé entre Antiquité pharaonique et christianisme: la *Maria Lactans* serait inspirée d'Isis allaitant Horus; saint Georges au dragon descendrait tout droit de Horus au crocodile; Gabriel tenant une balance serait pure réminiscence d'Anubis.[34] Jamais l'influence pharaonique n'est réellement prouvée dans ces transmissions supposées, mais le lien revendiqué avec l'Antiquité pharaonique ou hellénistique permet d'évincer et l'islam, et Byzance, et de réinventer une Égypte où les Coptes seuls représenteraient la vraie tradition. De façon caractéristique, outre les moines et moniales dont plusieurs sont désormais iconographes actifs, nombre des artistes de l'art néo-copte travaillent dans la diaspora occidentale (surtout américaine), quand ce ne sont pas eux-mêmes des Occidentaux convertis à l'Église copte.[35] Détail significatif, c'est à Cleveland, dans l'Ohio, qu'une icône de la Vierge de facture récente se mit à suinter de l'huile en mai 1990, provoquant des guérisons miraculeuses.[36]

L'art néo-copte, s'il envahit la Communauté, reste toutefois le fruit d'une élite instruite et réformée, en contact avec la diaspora. Pour la majorité des Coptes, le mélange des styles est de rigueur. Malgré les efforts de "purification" de l'art néo-copte, l'iconographie populaire reste fortement marquée par l'art occidental, dans ses tendances les plus sulpiciennes: partout on vend la Vierge de Lourdes en flacons ou des horloges avec des représentations d'inspiration européenne de la Sainte Cène ou de la Vierge à 1 Enfant. Les productions *made in China* sont légion: le Christ cligne de l'œil sur une carte póstale, sur une autre miroite le teint blanc et rose de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Cette influence s'étend même aux saints spécifiquement coptes: l'enfant martyr Abānūb par exemple est représenté dans un style vériste qui ne doit rien à la tradition orientale, rien non plus à l'ascétisme de l'art néo-copte (ill. 7).

[31] Ibidem, 10.

[32] Mat Immerzeel, art. cit., 284.

[33] Sur une icône de la fuite en Égypte, du Français Stéphane René, désormais diacre copte, selon l'interprétation de l'auteur lui-même, Thot l'ibis "bat des ailes de joie pour accueillir Dieu l'Unique en Égypte!", *Le Monde copte*, n° 19, 1991, 29. Image reproduite à la page 28.

[34] Nombreux exemples dans la thèse de J. Ascott, Anglaise devenue copte-orthodoxe et élève du professeur Īzāk Fānūs. Dans *Towards Contemporary Coptic Art*, dont *Le Monde copte* n° 19 (1991) fait un large compte rendu (15-26), elle développe à l'envi les "parentés" supposées entre art pharaonique et art copte, tous deux des arts sacrés inspirés par la Vallée du Nil, d'autant que, selon l'auteur, "sur les plans théologique et liturgique, certains concepts chrétiens et certaines pratiques de l'Église copte ont été comme préfigurés dans l'Égypte ancienne". Le reste est à l'avenant.

[35] Ainsi de J. Ascott ou du Français Stéphane René.

[36] "Les icônes miraculeuses, un exemple récent", *Le Monde copte*, n°19, 1991, 107.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Conclusion: l'imagerie des dévotions contemporaines

La modernité a incontestablement entraîné en Égypte un processus de marchandisation et, en quelque sorte, de "démocratisation de l'image pieuse.[3737] Mais celle-ci reste multiple et complexe. Chez les Coptes, la volonté de renouveau de l'icône, affirmée par l'art néo-copte, lutte contre l'inflation d'images pieuses omniprésentes qui rend moins nécessaire le recours à l'église du saint. Chez les musulmans, le lien du dévot avec un cheikh et l'appartenance à une confrérie, jadis marquée par des turbans de couleur spécifique, sont devenue intimes et privés: la petite photographie du cheikh dans le portefeuille ou le cadre doré dans le salon évoquent discrètement les affiliations soufies.

Chez les Coptes comme chez les musulmans, l'image politique du leader (*za'īm*) aura joué un grand rôle dans l'inflation de l'iconographie pieuse. Dans les deux cas, la diffusion des images est liée à des courants de réforme religieuse, qu'il s'agisse du Renouveau copte ou du réformisme musulman triomphant. La photographie, en remplaçant l'image, affirme dans les dévotions populaires une volonté, toute nouvelle, d'historicité.

[37] Nous reprenons ici les idées lumineuses de Fariba Adelkhah appliquées au Coran dans l'Iran de la République islamique, *Être moderne en Iran,* Paris: Karthala, 1998.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 1: *Abū Zayd al-Hilālī*

Ill. 2: *Crucifixion*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill.3: *Guérison d'un malade par l'image du patriarche Kyrillos VI*

Ill. 4: *Abū l-Qumṣān*

Ill. 5: *Abū l-Ḥasan al-shādhilī, Kyrillos VI, Muḥammad al-Ṭayyib*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 6: *Le pape Cyrille Ier*

Ill. 7: *L'enfant martyr Abānūb*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

AN IMAGINARY ASSEMBLY OF SUFI SAINTS: NOTES ON SOME DEVOTIONAL PICTURES FROM INDOPAKISTAN

Jürgen Wasim Frembgen

Introduction

Among contemporary devotional colour prints venerating Muslim saints in Indo-Pakistan we find a particular composition showing an integrated group of mystics who sit on a low platform or terrace. Whereas many other popular religious posters dating from the twentieth century depicting saints and shrines are distinctly modern in their form and content, the subject in question, an assembly of Sufi saints, has its direct antecedents in Mughal miniature painting. Painters at the royal courts of the Mughals continued the rich iconographic tradition of Iran where illustrations of biographies of the Prophet Muḥammad, hagiographies and works of poetry were common from the fifteenth century onwards. In addition, Islamic painting on the Indo-Pakistani subcontinent received further stimulation from the well-established Hindu tradition of depicting deities, saints and sages.

The idiom of an imaginary scene showing a genealogical table represents a subject of Mughal miniature painting since the time of the emperor Akbar (1556-1605). In the context of their rule, the Mughals developed a special interest in depicting their ancestors to prove the continuity and pride of their dynasty. The devotional paintings, dating from the seventeenth century onwards, with whom we are concerned here, take up this genealogical principle in their composition of an assembly of saints. Generally, in seventeenth century Mughal painting it was popular to depict mystics, sages and religious scholars in a learned discourse.

The essential feature of the eight devotional pictures under discussion here is the depiction of an assembly of Sufi saints (*auliya' Allah*), called in Urdu *mehfil-i auliya'* (assembly of saints) or sometimes also *darbar-i auliya'* (royal court of saints). It bears the character of a *sacra conversazione*, a subject very common in Italian painting at the end of the fifteenth and beginning of the sixteenth centuries. Because the depicted holy men lived between the eleventh and the fourteenth centuries, being therefore only partly contemporaries, this formal assembly is an imaginary one, termed in Urdu a *khayali mehfil*. This type of composition could also be characterized as a "timeless conclave". It goes without saying that none of the pictures under consideration in the present article reflects any realistic portrait of the depicted saints. The features of the personages are idealized, although individual differentiations are visible and suggest an interest in portraying types.

The integrated group of six Sufis consists of the great mystic Abdul Qadir Gilani, the founder of the Qadiriyya dervish fraternity, who is depicted as the central figure, and of five Chishti saints. The Chishtiyya was the first mystic order on the subcontinent and is the most widely dispersed.

Adherents to South Asian folk Islam explain that our imaginary assembly is ideal in the sense that it is considered to be presided over by God himself. Furthermore the Prophet is thought to be present, too. According to Sufi thinking, the saints who are assembled in the presence of God reflect an aspect of unity (*tauhid*): they are united in the reality of God and point to their existence in the absolute "ocean of unity".

In its visualized form, the assembly is clearly structured by the saintly hierarchy: Abdul Qadir Gilani, the great saint of Baghdad, stands out on account of his spiritual position. As the *qutb* (lit. axis) he embodies the highest spiritual authority. One particular aspect associated with the *qutb* in Islamic mysticism is the idea that he presides over an imaginary

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

assembly of saints, called *diwan batini* in Sufi terminology, who resolve all visible and unvisible affairs of the world. Finally, the five Chishti saints are grouped according to the genealogical relationship within their order beginning with the founder Mu'in ud-Din Chishti ($12^{th}/13^{th}$ c.) and ending with one of his later successors Nizam ud-Din Auliya' ($13^{th}/14^{th}$ c.), thereby representing a *silsila* (chain of succession). In Punjab and North India these Sufi saints are sometimes also venerated as the panch pir (lit. five saints), a common term for a group of five holy men whose composition varies from region to region.[1]

Sufi saints in a "timeless conclave"

Before briefly introducing the six Sufi saints with their names, titles and scraps of biography, it has to be emphasized that the same pattern of composition has been used in each of the devotional pictures under consideration (figs. 1-8). The figures, seated on a platform (*takht, chauki*) opposite each other in pairs, are placed on the right and left of an imaginary middle axis. In addition, they are oriented to the centre. The middle axis and the centre are further marked by a candle, an incense-burner, or books piled up on a low table or pedestal. With two divergences out of eight paintings, the saints are sitting, three together, in an almost vertical or sometimes diagonal row on each side of the central axis. Without exception, the painters used a nearly parallel perspective with a slightly elevated viewpoint in which they determined the proportions of the figures according to their respective rank. Through this "perspective of meaning" the artist created an inversion: both the figures who appear to sit above the others and are seated furthest from the viewer are the most prominent, whereas the figures placed in the lower part of the composition, closer to the viewer, are smaller in size. The symmetrical seating arrangement creates an atmosphere of harmony and tranquillity. It follows the courtly model of a *darbar* (audience, reception) where the nobles are placed according to their respective rank. The concept of personages sitting face-to-face is not only found in classical miniature painting depicting scenes of the Mughal court,[2] but also characterizes formal seating positions of devotees at shrines today.

As already mentioned above, the saintly hierarchy starts with Abdul Qadir Gilani who is seated prominently in the highest position on the right side (comp. fig. 1). His full title is *Hazrat Sayyidna Ghauth ul-Azam Abdul Qadir Gilani* (*Jilani*), his *laqab* meaning "the greatest help". Other popular laqab which are attributed to him are *Muhyi ud-Din* (the one who revives religion), *Hazrat Ghauth Pak* (the saint of pure help), *Pir piran Badshah* (the king of all spiritual guides), and *Pir-i Dastgir* (the spiritual guide who takes you by the hand)[3] – to name only the most popular names and titles. The saint was born in 1077 in Niff which is situated in the fertile plain of Gilan between the Caspian Sea and the province of Mazanderan in Iran; in 1166 he died in Baghdad. This ascetic preacher and scholar of Hanbalite religious law founded the Qadiriyya, the biggest and most important order of dervishes existing between West Africa and Indonesia. On the subcontinent many renowned disciples came from Punjab and Sindh; also the Mughal prince Dara Shikoh (1615-1659) and later Mohammad Iqbal (1877-1938), Pakistan's venerated poet and philosopher, belonged to

[1] Another fairly common composition consists, for example, of Mu'in ud-Din Chishti, Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki, Farid ud-Din Ganj-i Shakar, Nizam ud-Din Auliya', and Nasir ud- Din Chiragh-i Delhi.

[2] Regina Hickmann, "Analysen zur Komposition des Gruppenbildes in der Moghulmalerei des 17. Jahrhunderts", *Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin*, 17, 1976, 95-111 (cf. esp. 100, 105-106, 110).

[3] In scholarly works the saint is sometimes not properly identified and instead only mentioned with one of his *laqab* like, for example, in the article of Hermann Goetz, "Indische historische Portraits. Die Miniaturen-Alben des Berliner Völkerkunde-Museums", *Asia Major*, 2/2, 1925, 227-250 (see esp. P1. XI + 245; cf. Hans-Caspar Graf von Bothmer, *Die islamischen Miniaturen der Sammlung Preetorius, Munich*, 1982, 138).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

his followers. As the most popular saint of the Muslim world, Abdul Qadir Gilani is often depicted on devotional poster-portraits, particularly in Indo-Pakistan.

Anti-clockwise from the great saint of Baghdad, *Hazrat Khwaja Mu'in ud-Din Ḥasan Chishti* of Ajmer (1142-1236) is seated in the highest position on the left side, facing his master as a disciple. The founder of the Chishtiyya is popularly known as *Gharib Nawaz* (lit. who cares for the poor), his other *laqab* are *Ashraf ul-auliya'* (noble of the saints), *Sultan ul-Hind* (ruler of India), and *Khwaja-i Khwajgan* (lord of the lords). Originally coming from Sistan, in around 1219 he settled in the city of Ajmer in Rajasthan which finally became an analogon to Mecca and the spiritual centre of the Mughal empire. Preaching love of God, practicing tolerance towards other creeds, and using ecstatic music and dance in order to achieve mystical experiences, the Chishtis were extremely successful in the conversion of people to Islam on the subcontinent.

Seated just below Mu'in ud-Din Chishti on our paintings is his first *khalifa* (successor), *Hazrat Khwaja Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki*, who was born in Osh in the Ferghana valley. It is said that he died in 1235 in Delhi during a state of ecstasy while listening to the musical rendering (*sama'*) of the famous mystic verse written by the Persian Sufi poet Sheikh Ahmad Jam: "The martyrs of the dagger of surrender, each moment get a new life from the Unseen World".[4] The saint is popularly called *Hazrat Qutb Saheb*; his *laqab*—"man of bread"—refers to his ascetic way of life.

Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki's *khalifa* is seated anti-clockwise in the left corner of the platform. He is the third saint in the spiritual genealogy of the Chishtis, *Hazrat Khwaja Farid ud-Din Mas 'ud Ganj-i Shakar,* also called *Sheikh Farid Bukhari*, who was born about 1175 in Kothewal, near Multan. Later Baba Farid, as he is commonly known, travelled to Delhi where he became a disciple of Qutb Saheb. The famous Sufi and poet died in 1265 and was buried in Pakpattan (former Ajodhan), a small town in Punjab (present-day Pakistan). His *laqab Ganj-i Shakar* or *Shakar-ganj*, meaning "treasure of sugar", refers to a miracle evoked in the course of his complete asceticism: in his hagiography it is told that through intense fasting even pebbles turned into sugar. Sheikh Farid is one of the very popular Sufis who allegedly converted many groups of Punjabis to Islam.

Similarly successful in guiding people on the Sufi path was his disciple and *khalifa Hazrat Khwaja Nizam ud-Din Auliya*' of Delhi (1236-1325). In our devotional paintings he is facing his master sitting at the right corner of the platform. Already in his lifetime he was affectionately called *Mahbub-i Ilahi* - "the beloved of God". Furthermore, the respectful epithet *Sultan ul-Masheikh* (ruler of the Sheikhs) is attributed to him. Sheikh Nizam ud-Din Auliya's original name (*ism*) was *Mohammad*, but apparently *Nizam ud-Din* had been adopted very early as his *kunya* supplemented by the plural suffix *auliya*'—"saints".[5] It was not least thanks to this saint, who strictly followed the tradition of the Prophet, but also loved poetry and music, that Sufism became a kind of mass movement in Northwest India.[6]

The last of the six saints to be introduced here is *Hazrat Sheikh Sharaf ud-Din Bu 'Ali Qalandar*, also known as *Shah Bu 'Ali Qalandar or Bu 'Ali Shah Sharaf*, of Panipat (northwest India) where he spent most of his lifetime and finally died in 1324. He followed the heterodox *bi-shar'*-order of Qalandar dervishes, but it is also said that he had relations to Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki, who is sitting opposite him on the platform, or that he was even initiated into the Chishtiyya.[7] Besides being a scholar and poet, Bu 'Ali Qalandar had first of

[4] Saiyid Athar Abbas Rizvi, *A History of Sufism in India*, Vol. I, New Delhi, 1975, 137.

[5] Khaliq Ahmad Nizami, *The Life and Times of Sheikh Nizam-ud-Din Auliya*, Delhi, 1991, 183-184.

[6] Annemarie Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Cologne, 1985, 490-491.

[7] Saiyid Athar Abbas Rizvi, *A History*, New Delhi, 1975, 305; Khaliq Ahmad Nizami, "Abu 'Ali Qalandar", in: E. Yarshater (ed.). *Encyclopaedia Iranica*, Vol. 1/Fasc. 3, London, 1983, 258. In the Berlin miniature (fig.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

all renounced the world and was known to be fully absorbed in the contemplation of God. As he used to remain for long periods in communion with God, it was often impossible to address him. This detachment from life in this world is reflected in the special position which he occupies in the composition of our devotional pictures. His posture deviates from those of the others because he is usually shown either turning his face away, as in the miniature paintings of the seventeenth century, or directly facing the viewer, as in the contemporary twentieth-century poster-portraits. Furthermore, his bare head and long hair make him stand out.

Devotional Pictures from Indo-Pakistan

The St. Petersburg miniature

To discuss the style and iconography of the devotional pictures, we should first turn our attention to the chronologically earliest examples of imaginary assembly of saints' scenes from the Mughal period. A seventeenth century miniature in vertical format, kept in the Hermitage Museum in St. Petersburg (fig. 1),[8] provides not only a clue for understanding later works, but also represents a virtual model for modern religious prints. Of course we have to keep in mind that there must have been different versions of the subject already in the time of the Mughals, and that copies (often painted with the use of stencils) were made as well. It means that these pictures got slurrings, alterations and additions, and that details were lost in the process of copies being made. Although in this article I concentrate on the composition depicting our particular six saints, it has to be added that there are also other compositions with groups of four, six, eight, twenty, or even more than fifty holy men. Elements of our paradigmatic St. Petersburg painting can be found in these compositions as well.[9] Generally the depiction of court assemblies of various sizes, often arranged along an imaginary central vertical axis, represents a common subject in Mughal painting.

Concerning the St. Petersburg miniature, Stuart Cary Welch first informs us about a particular detail in the history of this painting: "... the presentation of these Mughal sages seems to challenge both space and time. This effect has been created by the magic of two artists, one a Mughal of circa 1635, the other an 18th-century Iranian inspired by a Netherlandish print"[10]. The saints (painted by the Mughal artist) contemplatively sit on a

---

2), the saint is identified as *Shah Sharaf* (Hermann Goetz, "Indische historische Portraits", *Asia Major*, 2/2, 1925, PL XI).

[8] The miniature is part of the famous *muraqqa'-album* (The *St. Petersburg Muraqqa'. Album of Indian and Persian Miniatures from the 16th through the 18th Century and Specimens of Persian Calligraphy by 'Imad al-Ḥasani*, Milan, 1996, Pl. 71/Folio 48 recto + p. 74-75 in the accompanying text volume; text written by Stuart Cary Welch): Mughal school, Isfahan, circa 1635 & eighteenth century after a print by R. Sadeler of a work by Paul Brill: watercolour, gouache, silver on paper, H 18, 9 cm, W 24,3 cm. Earlier printed in A. A. Ivanow, T. V. Grek, O. F. Akimushkin, *Albom Indiiskikh i Persidskikh Miniatjur XVI-XVIII vv*., Moscow, 1962, Pl. 39; also reproduced in Saiyid Athar Abbas Rizvi, *A History*, New Delhi, 1975, opp. 277.

[9] These compositions are generally oriented along a vertical axis, usually a landscape (sometimes a mountain and a waterfall) is depicted in the background. The personages are sitting in pairs opposite each other, comparable to our St. Petersburg miniature. Only a few representative examples will be mentioned here and I do not claim to offer an exhaustive discussion of the subject here; space does not permit a more detailed analysis of these paintings, see B. N. Goswamy, *Eberhard Fischer, Wunder einer Goldenen Zeit. Malerei am Hof der Moghul-Kaiser. Indische Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schweizer Sammlungen*, Zürich, 1987, No. 93, 189-190 (group of eight Sufis and Mullas); Linda Leach, "*Painting in Kashmir from 1600-1650*", in: R. Skelton (ed.), *Facets of Indian Art*, London, 1986, 124-131 (see esp. No. 6, 128: group of six holy men); *The St. Petersburg Muraqqa'*, Milan, 1996, Pl. 74/Folio 49 recto, Pl. 75/Folio 51 recto (groups of six mystics); Stuart Cary Welch, *The Art of Mughal India. Painting & Precious Objects*, New York, 1964, Pl. 46, 102-103 (group of four Mullahs); Thomas W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, p. XVI + Pl. XLI, opp. 117 (group of twenty holy men); W.H. McLeod, *Popular Sikh Art*, Delhi, 1991, fig. 3 + 6 (similar compositions on popular woodcuts).

[10] *The St. Petersburg Muraqqa'*, Milan, 1996, 74.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

decorated stage-like platform with a low balustrade at the back. The surrounding of an idealized European landscape, which is depicted as a back-cloth, was created by the Iranian painter. This background with its lakes and mountains intensifies the tranquillity of the whole scene.

The most venerated personages, Abdul Qadir Gilani and Mu'in ud-Din Chishti, are placed in the middle of the painting, sitting on a floral carpet flooded with light, each supported by a traditional cushion (*takia*) and two rose-buds lying between them. The *takia* as well as the *takht* represent both royal and spiritual authority. In addition, Abdul Qadir Gilani's superior status is indicated by a tree behind him with overspreading branches high above his head symbolizing a version of the royal umbrella. Furthermore, he stands out by his slightly bigger proportions and by being depicted in three-quarter profile. With the exception of Abdul Qadir Gilani and Bu 'Ali Qalandar, the other saints are represented in full profile. The four holy men placed in the foreground frame the view which is directed to the saints sitting on the carpet. In this way the assembled figures form a kind of cupola which is taken up again in the trees and clouds of the landscape in the background.

All the six bearded mystics are depicted in the characteristic Sufi kneeling posture called *namaz ki tarha* (like during prayer) or *do zanu* (two knees) in which the body rests on the shins placed parallel on the ground. With the exception of Bu 'Ali Qalandar, the saints wear turbans as the appropriate and dignified headdress of the mystics and long Sufi robes in different colours which are draped with shawls in the case of Abdul Qadir Gilani, Mu'in ud-Din Chishti, and Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki. Both the eminent saints of the carpet as well as Farid ud-Din Ganj-i Shakar hold a set of prayer beads (*tasbih*) in their hands as a symbol of piety, devotion and constant rememberance of God. A further conspicuous detail and symbol of learning are the books lying next to four of the holy men.[11] As a mark of distinction, a small vessel, which appears to be an inkpot, is placed beside the book of Abdul Qadir Gilani. There is a relationship between these books, which may be either copies of the Holy Quran or mystical treatises, and the pedestal (placed right in the middle between the four personages sitting in the foreground) where three more books are piled up. In the realm of Sufism the latter represent a central fountain of divine wisdom and learning referring to the spiritual authority of the depicted mystics. Farid ud-Din Ganj-i Shakar's personal attribute, however, is a small flat bowl placed in front of him. It signals to the strict diet he used to keep during his ascetic life.

As already mentioned above, Bu 'Ali Qalandar occupies an individual position: wearing only a simple dark cloak, he is sitting somewhat detached from the others, looking out of the picture, his face depicted in three-quarter profile. The manner of depicting his head appears to be reminiscent of the *maniera greca* style of Italian painting in the sixteenth century and specifically resembles Joseph. Welch explains in this context: "The likeness of 'Abd 'Ali Qalandar of Panipat was copied or traced from an engraving by R. Sadeler after J. Rottenhammer"[12]. As a reference to his state of rapture and proximity to God, requiring nothing else than Him, Bu 'Ali Qalandar is the only one among the saints depicted here without any material attribute.[13]

[11] Although the book to the left of Abdul Qadir Gilani is lying on his carpet, it is inscribed "Shah Sharaf" and apparently belongs to Bu 'Ali Qalandar. Likewise the book lying to the right of Mu'in ud-Din Chishti on the carpet has the name of Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki written on it. The book placed between Qutb ud-Din and Baba Farid bears the name of the later. In my opinion it is possible that, in these cases, the inscriptions were added later thereby changing the relations originally intended by the painter. As far as the book lying in front of Nizam ud-Din is concerned, the relation is clear.

[12] *The St. Petersburg Muraqqa '*, Milan, 1996, 74-75.

[13] Cf. fn. 9.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Apart from the pedestal with the books, the space between the saints remains vacant. This emptiness again indicates the contemplative quiet of the whole scene.

The Berlin miniature

A very similar coloured miniature (probably also seventeenth century) now belongs to the Museum of Islamic Art in Berlin (fig. 2).[14] The holy men are seated on a terrace which is bordered on the back by a low marble balustrade (*jali*). A peaceful landscape with a lake and a forested shore form the background whose horizontal line is shaped like an umbrella. The saints, who are identified by inscriptions, are depicted in the same postures as in the St. Petersburg miniature, but showing slight variations concerning their dress and in some cases appearing stiffer. Abdul Qadir Gilani and Mu'in ud-Din Chishti, both supported by a *takia*, are distinguished here by a nimbus (originally an element of Buddhist art). Alterations above all concern the items spread on the ground: an ornamented pedestal (*chauki*) with books is now standing closer to these prominent saints of the group; in addition, another book is lying right between them. Furthermore, a small bejewelled vessel on a tray (possibly a perfume container or a sweetmeat box) is placed beside each of them. In the space between the holy men seated in the lower part of the terrace we find a bejewelled incense-burner, two bejewelled bowls on matching stands either filled with flowers or with confectionery, and two trays of fruit.

The Munich drawing

A drawing (ink on paper) in oblong format, probably dating from the seventeenth or eighteenth centuries, is kept in the State Museum of Anthropology in Munich (fig. 3).[15] It shows the same imaginary assembly of saints (identified by inscriptions of names) in a wrong-way-round version. Considering the original coloured miniature discussed above, this is very clear from the fact that here the unlabelled figure of the prominent saint, Abdul Qadir Gilani, is placed in the highest position on the left side, and not in his appropriate place on the right. To be placed on the right is always considered pure and superior according to Islamic tradition. Generally, paintings of this type have to be read like an Arabic text starting from the right. In consequence the labelled figure of the same saint, sketched in outlines standing under a tree, would also appear in the upper corner on the right side. The overspreading regal tree, which also appears in the St. Petersburg miniature, can again be interpreted as a manifestation of the highest spiritual authority. Other details in our drawing pointing to a wrong-way-round version are the shape of the pedestal's base and the prayer beads in the left hand of Mu'in ud-Din Chishti. A *tasbih* should be kept held in the right hand or in both hands, but never in the left.

Apart from the saints' figures, the drawing is by and large sketchy; also the books and the pedestal are only suggested by a few cursory strokes. In comparison to the St. Petersburg miniature, originally meaningful details are either omitted or carelessly executed.

An Indian folk painting and its photographic counterpart

A very interesting coloured folk painting (probably reverse-glass) in vertical format, dating from the second half of the nineteenth or early twentieth century, is printed in a biography of Mu'in ud-Din Chishti (fig. 4).[16] In the foreground, the six bearded saints (which are numbered) are seated in a slightly different order on a carpeted platform. The background

[14] Depicted in Hermann Goetz, "Indische historische Portraits", *Asia Major*, 2/2, 1925, Pl. XI, Inv.-No. IC 24344, fol. 30 a (this miniature was formerly kept in the Museum für Völkerkunde in Berlin).

[15] This drawing was first published by Hans-Caspar Graf von Bothmer, *Die islamischen Miniaturen*, Munich, 1982, 138-139.

[16] W. D. Begg, *The Holy Biography of Hazrat Khwaja Muinuddin Chishti*, Tucson, 1977, 8-9 (Unfortunately the author has not given any further information on the provenance or technique of this picture).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

shows a landscape of the Indian plains with a river, a sailing boat and a green bank with a tree (framing the picture on the right). The regal tree's branches overspread Abdul Qadir Gilani who is again placed in the highest position on the right side. As a mark of distinction, he is the only one holding a *tasbih* in his hands. Both he and Mu'in ud-Din Chishti, who faces him, are nimbate and supported by a takia. The attention of Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki and Farid ud-Din Ganj-i Shakar, who are sitting in a close row with Khwaja Gharib Nawaz, as well as of Nizam ud-Din Auliya' (seated in the left corner), is entirely focused on the great saint of Baghdad. The long-haired Bu 'Ali Qalandar is sitting detached from the others in the right corner of the picture, this time his head turned towards the centre, but with his eyes closed in contemplation. A low table with two books is standing on a piece of cloth spread out in the centre of the flowered carpet. Another object, probably a book, and two inkpots are lying in front of the two most prominent Sufis. Although the present painting is much coarser, more schematic and slurred in comparison to the St. Petersburg and Berlin miniatures, essential details of the features, postures and dress are still preserved.

As far as the seating arrangement of the composition is concerned, figure 5 represents an interesting counterpart to the above-mentioned folk painting. It is a black and white photograph of an apparently nineteenth- or early twentieth-century folk miniature painting. The framed photograph was used as a devotional picture in Kabul (Afghanistan). In the formal assembly four saints are seated on a floral carpet and the remaining two, Nizam ud-Din Auliya' and Bu 'Ali Qalandar, are placed next to them in the left and right comers. Like in the previously described miniatures (figs. 1-3), the Qalandar saint (here black-bearded) looks out of the picture, his eyes almost closed. As a particular detail, Abdul Qadir Gilani alone is depicted with a nimbus.

Modern devotional posters

Finally, we have to consider three modern devotional colour prints which were purchased in 1988 and 1989 in Lahore (figs. 6-8). Albeit the depicted scene (including the seating plan) is still the same as in the courtly model of the Mughal period represented by the St. Petersburg and Berlin miniatures, the composition has now become static and ornate. The figures are lined up diagonally on each side of the central vertical axis and are clearly differentiated in their proportions. By and large their features appear standardized, slurred and less portrait-like. Whereas the postures, gestures and dress are generally taken over from the earlier models, details of colour, position of hands and attributes have been changed. Instead of landscapes in the background, the peripheral space around the central platform is filled with pictures of the shrines of the respective saints and with pious inscriptions.

The first version (in oblong format) shows the six holy men seated on a carpeted platform with Abdul Qadir Gilani supported by a cushion (fig. 6).[17] The latter and probably also Nizam ud-Din Auliya' are distinguished by holding a rosary in their hands.[18] In comparison to the St. Petersburg and Berlin miniatures, Bu 'Ali Qalandar's face has been turned full-face and Mu'in ud-Din Chishti's beard has been painted black. The faces of the saints on the left are depicted in very slight three-quarter profile.

The viewer can easily identify the saints through inscriptions giving their names and titles. Captions are also given to the rectangular framed pictures of the shrines which are placed in the back of the figures. The central vertical axis is emphasized (in its uppermost part) by an elliptic picture of the tomb of the Prophet, framed by the basmala and the *kalima*. Beneath

[17] State Museum of Anthropology, Munich (Inv.-No. 89-312 069).

[18] Whereas Abdul Qadir Gilani is depicted holding the rosary in his right hand, Nizam ud-Din Auliya' has it in his left (!). The same gesture with the *tasbih* is shown in the second poster under consideration (Inv.-No. 88-310 808). Apparently the artist followed purely aesthetic reasons, thereby neglecting proper religious etiquette.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

that, there are two inscriptions in Arabic: first, a part of verse 38 of *surat al-baqarah* introduced by the words "but the friends of God ..." and, second, *sura* 2, verse 154. The composition is rounded off by two floral designs in the upper right and left corners containing the names *Allah* and *Muḥammad*. In the second poster, a kind of standard modern version in oblong format, the saints are seated on an exquisitely ornamented *takht* whose four corners are each emphasized by a protruding ornament (fig. 7).[19] Again Abdul Qadir Gilani's particular status is indicated by a nimbate gleam of light around his turban and by the customary *takia*. Proportions, profiles and, as far as the dress is concerned, even the fall of the folds are very similar to the print described above. In the case of Abdul Qadir Gilani and Bu 'Ali Qalandar the painter has avoided the depiction of a pure full-face in favour of the approximation to a three-quarter profile. New additions are the prayer beads each holy man is holding in his hands and the two incense-burners with joss sticks placed along the central vertical axis in the upper and in the lower part of the platform.

The saints as well as their shrines (whose depictions are embedded in rose-buds) are identified by inscriptions giving personal names, titles and place-names. In the present case, the central vertical axis is emphasized (in its uppermost part) by the depiction of the Quran, with rays emanating from it, and beneath that by the already mentioned Quranic formula (2,38). The Quran is lying on a lectern and on the opened pages the beginning of the sura *al-fatiha* can be read. Furthermore, on the right side of the Holy Book the Ka'ba in Mecca (with the name *Allah* on it) is depicted and on the left side the dome and minaret of the Prophet's mosque in Medina (with the name *Muḥammad* on it). The dense representation is completed by the *kalima* written in its two parts in the upper right and left corners.

The third poster version (in vertical format) is even more ornate than the two previous ones (fig. 8).[20] There is no comparison to the contemplative quiet expressed in the St. Petersburg miniature. The picture can be divided in three zones with overlapping elements: in the middle we see the well-known composition with the saints, very similar to the first poster print (with Abdul Qadir Gilani supported by a cushion and holding prayer beads in his right hand). As far as the features of the figures are concerned, there are only minor variations. The head of Abdul Qadir Gilani is more bent to the side, the eyes of Bu 'Ali Qalandar are blurred, and the face of Qutb ud-Din Bakhtiyar Kaki now appears in a faint three-quarter profile.
An oversized tray holding a candle is placed right between the figures. Rays emanating from the candle are received by the raised hands of a praying female figure standing in the left corner of the picture, thereby connecting the middle and the lower zones of the print. The pious woman is part of a scene which represents a miracle of Abdul Qadir Gilani who is seated in the diagonal extension of the candle's rays. The tale is about the miraculous rescue of the mother's only son who was shipwrecked. Elements of this miracle depicted here are, in addition to the mother, the boat overloaded with passengers, the saint's hand which lifted the drowned boat, and the saint's mausoleum in Baghdad.

The lower zone of the poster is completed by a scene alien to the present subject which was taken over from another devotional print. It shows two saints, on the left Shah Badi ud-Din Madar Shah (probably 1315-1434), the patron saint of the mendicant Madari dervishes, who is riding on a tiger and using a snake as his riding whip. He is going to visit the Chishti saint Shah Mina (ca. second half of the fourteenth century) of Lucknow who is sitting on a low wall and greeting him.

---

[19] State Museum of Anthropology, Munich (Inv.-No. 88-310 808). Published first in Jürgen Wasim Frembgen, *Derwische. Gelebter Sufismus. Wandernde Mystiker und Asketen im islamischen Orient*, Cologne, 1993, 140-141. The poster is further depicted in Pierre Centlivres, Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en Islam*, Genève, 1997, 50, fig. 41.

[20] State Museum of Anthropology, Munich (Inv.-No. 88-310 809).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The upper zone of our composite print is filled with rectangular and round framed pictures of the respective shrines. These are flanking the central vertical axis emphasized by a depiction of the *Ka'ba* with the formula *nigah-e karam* (the noble view) written in a crescent, the above mentioned Quranic formula (2,38), two rose-buds and a calligraphic *kalima* in a round medallion.

Meanings and uses of devotional pictures

After discussing the "language" of our particular conclave pictures, we should now turn to their meanings and uses (or to their function) in the particular cultural context of Indo-Pakistani popular Islam. In the case of the modern devotional prints, it is especially striking that they are not reflecting new aesthetics. They rather exemplify the continuity of a particular composition, namely the depiction of an imaginary assembly of saints, including their respective iconographic elements, symbolism and aesthetic expression. Aesthetics of Mughal art are preserved in various spheres of contemporary arts and crafts, albeit popularized and merged with different folk traditions.[21] On the one hand, they can today be viewed as a fashion for the Mughal period; on the other hand they seriously convey inspiration, for instance, to a number of painters and musicians who keep alive the Mughal traditions of the past.

Despite this continuity of form and expression, it is nevertheless clear that miniatures kept in albums or displayed in the private rooms of Mughal rulers and noblemen were only intended to be admired by a courtly elite. We might assume that these miniatures depicting an assembled group of saints were considered to bestow blessings and good fortune and to provide spiritual inspiration.[22] Maybe the devotional paintings discussed here also reflected the personal affiliation of the owner to the dervish brotherhood of the Chishtiyya. In any case, through ethnographic fieldwork, we can arrive at a better understanding of the meanings and uses of religious art in contemporary culture.

In Indo-Pakistan, the nineteenth century brought about important developments and the introduction of new media of artistic expression such as reverse-glass-, oil-, water colour-, and mica-paintings, woodcut posters, early lithographs and photographs.[23] The actual printing of posters started in the 1910s and 1920s. Since then, Islamic devotional pictures became mass products of the bazaar print industry, similarly to posters rooted in the Hindu and Sikh traditions. Until now, posters are widely distributed at shrines and in bazaars and have become a consumer item. Colour prints depicting saints and their shrines constitute a specific popular genre of religious folk art. They are first and foremost souvenirs of pilgrimages and through their distribution help to popularize the respective cult beyond the city, district or even province of origin.

Coming back to our modern devotional posters with the depiction of a *khayali mehfil*, we find them especially in the private homes and in the shops of people who are either initiated into the Chishtiyya or, as pious laymen, venerate a Chishti saint. Being an expression of the personal religiosity of the devotees, the popular poster-prints become the focus of authentic "lived" experiences. As I have argued elsewhere, in the realm of mystically inspired folk Islam, posters with the depiction of saints and shrines are generally considered as sacred objects containing *baraka* (blessing and healing powers).[24] As a respected *tabarruk* or amulet, they are also protective. Furthermore, our composition representing a *khayali mehfil*

[21] Jürgen Wasim Frembgen, "Einführung", in: J. W. Frembgen (ed.), *Rosenduft und Säbelglanz. Islamische Kunst und Kultur der Moghulzeit*, Munich, 1996, 13-14 (see esp. 14).

[22] B. N. Goswamy, Eberhard Fischer, *Wunder einer Goldenen Zeit*, Zürich, 1987, 16, 189.

[23] Jürgen Wasim Frembgen, "Saints in Modern Devotional Poster-Portraits: Meanings and Uses of Popular Religious Folk Art in Pakistan", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 34, 1998, 185-191 (see esp. 186).

[24] Jürgen Wasim Frembgen, *ibid*, 187-188.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

conveys a particular spiritual meaning in the sense that it brings home the religious universe of Indo-Pakistan's most important dervish fraternity and includes a reference to the most popular Muslim saint Abdul Qadir Gilani. Displaying such a poster which depicts a saintly hierarchy not only helps secure a general blessing but also legitimizes one's own devotional religiosity and manifests one’s confidence in the saints. Embedded in a dynamic subject-object relationship characteristic of popular Islam, the devotional pictures can also reflect the personal religious identity of the devotees who brought them home from a pilgrimage.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

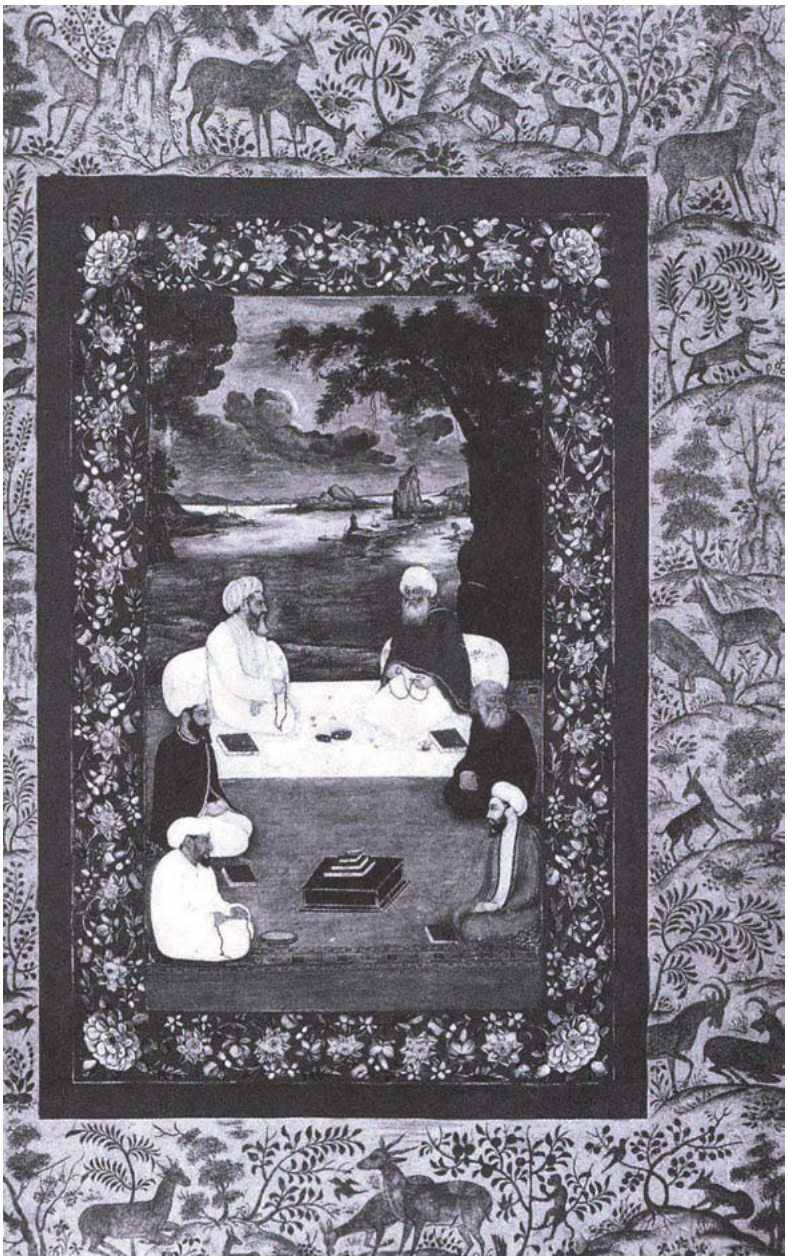


Fig. 1: *The St. Petersburg miniature* (*17th c.*)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

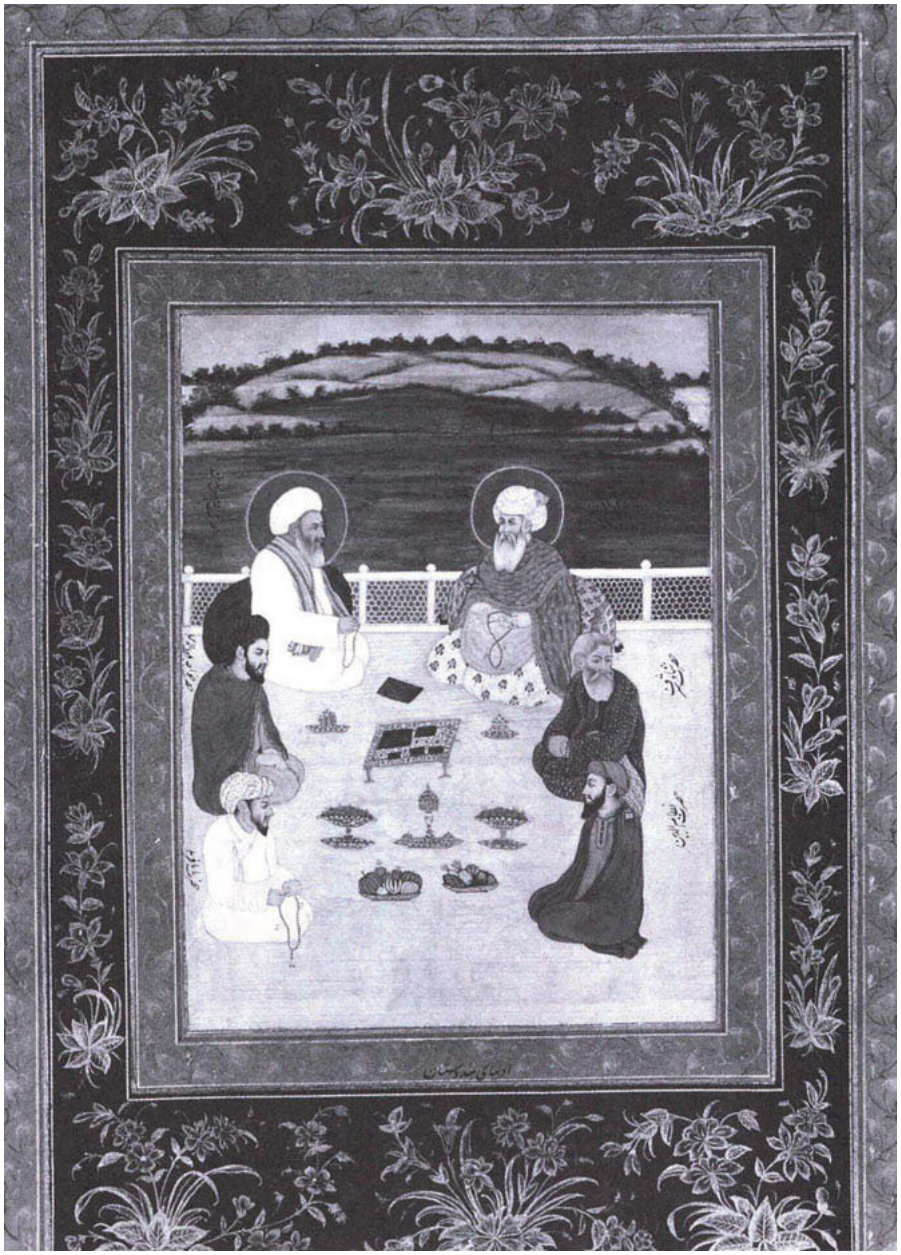


Fig. 2: *The Berlin miniature* (*17th c.*)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 3.: *The Munich drawing* (*17th/18th c*.)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

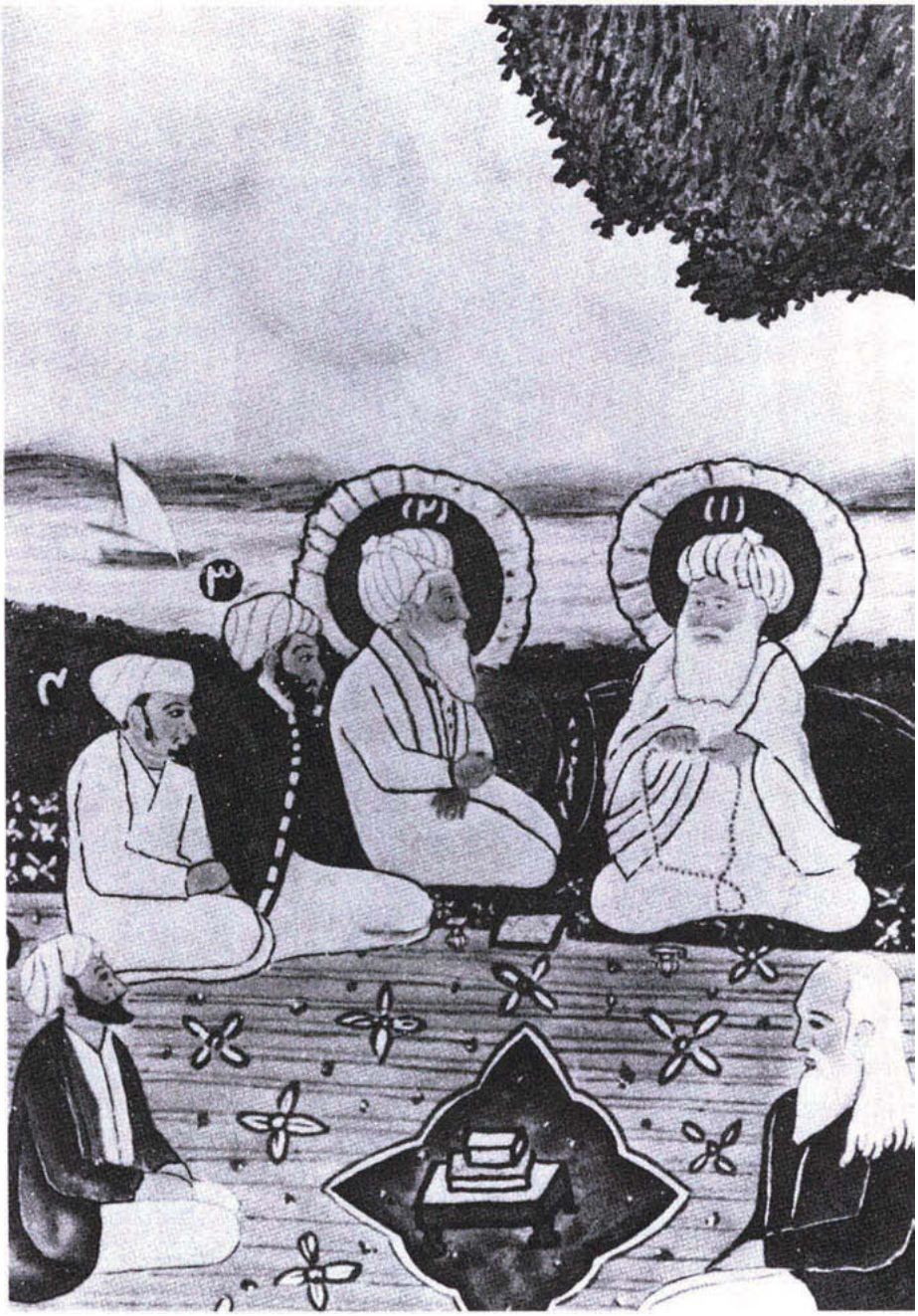


Fig. 4: *Indian folk painting* (*18th/19th c.*)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 5: *Photography of an Indian folk miniature* (*19th/20th c.*)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 6: *Modern devotional poster (1980s), first version*

Fig. 7: *Modern devotional poster (1980s), second version*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

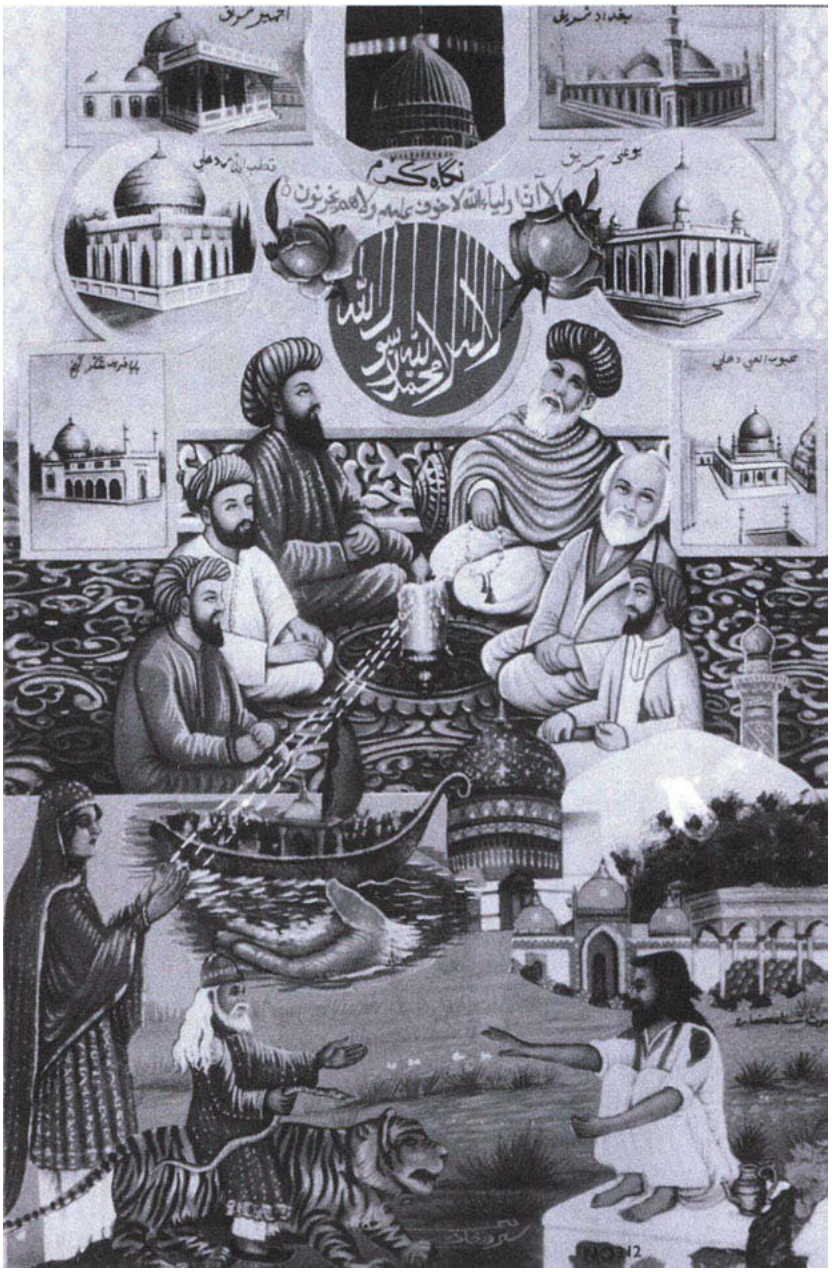


Fig. 8: *Modern devotional poster (1980s), third version*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

LA BATAILLE DE KERBELA (680/61H.) DANS L'IMAGERIE POPULAIRE CHIITE: LANGAGE ET SYMBOLES*

Micheline Centlivres-Demont

Abstract: The battle of Kerbela (680/61 H.) in Shia popular prints: Language and symbols

The founding event of Shiism is a tragedy, the battle of Kerbela; its commemoration arouses deep emotion. Contrary to Orthodox Sunnism, Shiism resorts to images to show the essential moments of the battle, thus reviving the memory and the expression of the affliction. In this paper, I will compare two corpuses of posters related to the event: one coming from Iran and the other from India's and Pakistan's Shia minorities.

"Le langage de l'art est la forme d'expression la plus puissante et la plus efficace. Cela est dû au fait que l'art, quelle que soit sa forme, est profondément ancré dans les esprits, dans les sens et dans les sentiments des êtres humains."[1]

Un des épisodes fondateurs du chiisme est une tragédie, la bataille de Kerbela. Sa commémoration, chaque année, pendant le mois de muharram, génère une intense émotion exprimée par des processions, des rassemblements de foule, des représentations théâtrales, qui tout en rappelant l'événement, servent à l'expression des sentiments et du deuil. Contrairement au puritanisme sunnite, le chiisme ne craint pas l'abandon à la douleur, le recours à la mémoire, à une affliction fortement extériorisée. Comme expression tragique, l'image y a sa place.

* * * * *

En 680 de notre ère, l'imam Ḥusayn, âgé alors de 55 ans, fils de Fatima, fille du prophéte Mahomet, et de son gendre Ali, part rejoindre à Koufa (près de l'actuel Bagdad) la communauté musulmane qui était restée fidéle à son pére défunt et qui lui demandait de devenir son chef. En route, lui, sa famille et ses compagnons furent interceptés sur la plaine brûlée de soleil de Kerbela (actuel Irak) par l'armée du calife omeyyade Yazîd. Encerclés avant de pouvoir atteindre l'Euphrate, les hommes de Ḥusayn souffrirent cruellement de la soif. Après dix jours de siège, le dix du mois de muharram, le jour de l'*Ashura*, Ḥusayn et les 72 compagnons qui étaient restés à ses côtés furent tués dans une bataille sanglante au milieu du désert. Leurs corps furent coupés en morceaux par les ennemis, piétinés par les chevaux et leurs têtes envoyées au calife Yazîd. Les femmes enchaînées furent emmenées prisonnières à Damas.[2]

Le martyre de Ḥusayn est considéré par les chiites comme le suprême sacrifice de soi et un des événements fondamentaux de leur foi. Les chiites se réunissent depuis lors chaque année pendant le mois de muharram, et en particulier le dixiéme jour de ce mois et quarante jours aprés, le 20 du mois de safar, pour commémorer les cérémonies de deuil, afin de revivre le martyre du fils de Ali et celui de ses compagnons. Souffrir l'agonie de Ḥusayn doit assurer le

* Je remereie Monsieur Amini Toorn Habibi pour son aide dans le décryptage des images iraniennes.

[1] "The language of art is the most powerful and effective form of expression. This is due to the fact that art, in whatever form it may be presented, is deeply rooted in the souls, senses and feelings of the people." (Profiles of the Revolutionary Art, Téhéran, s.d.: Introduction)

[2] Cf. Peter Chelkowski, "Shia Muslim Processional Performances", The Drama Review, 29/3 (1985), 18-30; Peter Chelkowski, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", Muqarnas, 6 (1989), 98-110; Peter Chelkowski (éd.), Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran, New York: New York Univ. Press and Soroush Press, 1979.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

salut des croyants dont il est le rédempteur. Ḥusayn ne dit-il pas à l'instant de sa mort dans la *tci'ziyeh*, représentation de sa passion, qui rappelle la tragédie:

> "Au jour de la Résurrection, pardonne aux pêcheurs, pardonne à tous les chiites, même aux plus coupables, car je les rachète tous, aujourd'hui, au prix de mon sang[3]".

Depuis qu'au début du 16e siécle, sous les Séfévides, le chiisme est devenu en Perse la religion d'Etat, les récits hagiographiques ont proliféré autour de cet épisode, commémoré par des processions, des pleurs, des mortifications, des flagellations. Dès la seconde moitié du 18e siècle, ils ont donné naissance à la seule forme théâtrale dramatique de l'islam, la *ta'ziyeh* joué en plein air d'abord, puis dans des bâtiments édifiés spécialement pour ces représentations, les tekiyeh[4] ou *husayniyeh*. La *ta'ziyeh* s'appuie sur un corpus de plus de mille versions.[5] Les représentations se déroulent sur fond de peintures sur tissus et de broderies servant de décor aux scènes de bataille tout en en soulignant le côté dramatique. Interdit sous la dynastie pahlavi, celle qui s'achève avec le règne de Mohammad Reza en 1979, la *ta'ziyeh* a repris aujourd'hui sa place dans les commémorations du mois de muharram. Sur les panneaux peints et les tentures à fond noir imprimées ou brodées sont figurés des éléments qui évoquent Kerbela: *Zú al-Janáh*[6] (le cheval de Ḥusayn), l'outre, la flèche mortelle, la main coupée de Abbas (le demi-frère de Ḥusayn; voir plus loin). Les tentes du camp de Ḥusayn servent de toile de fond au déroulement du drame.

Dans la seconde moitié du 19e siècle, des peintures exécutées dans un style tres réaliste sur les murs de maisons de thé servaient de supports aux récits des conteurs qui, parallèlement à la *ta'ziyeh*, racontaient les péripéties de la tragédie. Aujourd'hui, pendant le mois de muharram en particulier, mais aussi tout au cours de l'année, on trouve à acheter des images populaires sur papier au langage pictural expressif narrant la bataille de Kerbela; ces images destinées avant tout à la classe moyenne urbaine vont orner les murs des maisons et des boutiques, où elles sont l'objet de vénération.

Ces images sur papier, au format rectangulaire de 25 x 35 cm, 35 x 50 cm, 50 x 70 cm, tirées à 5000 exemplaires, sont produites pour un public de masse et vendues dans la rue, à même le trottoir ou suspendues à des fils tendus contre des murs aux abords des marchés ou dans des melles secondaires des bazars. Elles ne coûtent que quelques sous. Elles sont rapidement renouvelées et leur style obéit à des modes périodiques. Les techniques modernes (photocomposition, offset, laser) ont remplacé les chromolithographies.[7]

J'ai choisi deux séries d'images populaires illustrant le drame de Kerbela: l'une est imprimée et diffusée en Iran, l'autre au Pakistan et en Inde. Elles retracent toutes deux les scènes principales du martyre à l'usage des communautés chiites de ces pays.

L'interdit de l'image répandu en islam est peu respecté par les chiites. Cependant les chiites pakistanais - une minorité dans la majorité sunnite du pays - sont davantage marqués que les chiites iraniens par la réserve orthodoxe vis-à-vis de la représentation du Prophète ou même de Ḥusayn comme auteur principal du drame.[8] En revanche, d'autres personnages et êtres animés y figurent. On trouve par ailleurs des images consacrées à Ali accompagné de ses deux enfants, Ḥusayn et Ḥasan.

---

[3] Charles Virolleaud, Le *théâtre person ou le Drame de Kerbéla*. Paris: Adrien-Maison- neuve, 1950, 101.

[4] *Tekiyeh* désigne aussi des lieux de rassemblement de derviches chez les sunnites.

[5] Chelkowski, "Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran", op. cit., 100.

[6] *Zû al-Janâh* = litt. ailé.

[7] Micheline Centlivres-Demont, "Imagerie populaire en islam", *Encyclopaedia Universalis* 1994, Universalia 1994, 385-387; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève: Georg Editeur, 1997.

[8] Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, "Une présence absente: symboles et images populaires du Prophéte Mahomet", dans: *Derriére les images*. Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kerbela vu par l'imagerie populaire iranienne

L'imagerie populaire moderne iranienne est largement influencée par le spectacle de la *ta'ziyeh*. Il s'agit d'images d'auteur signées de grands noms de la peinture iranienne contemporaine issue de l'Ecole des Beaux-Arts: Mohammad Tajvidi, Mahmud Farshjiyân (également auteur de cartons de tapis), Ḥasan Ismaelzâdeh, Shaliba, Majid Rafi' Pur... Tout en tirant leur origine de peintures signées, ce sont quand même des images populaires, car ces œuvres sont connues avant tout par les reproductions sur papier glacé, à grande diffusion, qui touchent un large public n'ayant pas accès aux tableaux originaux. Ces images montrent généralement un personnage central dans un décor naturaliste. Les épisodes de la bataille sont représentés avec leurs protagonistes: Ali Akbar et Ali Asghar, fils aîné et cadet de Ḥusayn, Abbas, demi-frère de Ḥusayn, Ḥusayn lui-même, Zaynab, sœur de Ḥusayn, et bien sûr Zû al-Janâh, le cheval de Ḥusayn. Chaque image est une scène en soi. La technique, le style, la mise en scène suggèrent l'influence de la peinture orientale chrétienne, où les auréoles rappellent celles des icônes; d'autres portent la marque de l'orientalisme européen: palmier, guerrier à barbe noire, épée. Mais les résultats sont totalement originaux avec une création et un élan propres. L'ombre est figurée. Chaque image représente une scène unique à personnages identifiables. L'étiquetage est absent: il y a peu ou pas d'inscriptions. Les chiites iraniens sont à même d'identifier immédiatement les scènes et les personnages.

Les images iraniennes montrent des états différents de la bataille, au contraire des images pakistanaises qui offrent - on le verra plus loin - une juxtaposition chronologique.

Sur une première scène (voir ill. 1)[9], Ḥusayn soutient de son bras gauche le cadavre de Ali Asghar, son fils cadet, tout en s'éloignant à cheval du camp où les femmes se lamentent; l'enfant semble endormi mais la rose dans sa main et les larmes que verse le cheval témoignent de sa mort.

La mort de Ali Akbar, fils aîné de Ḥusayn, donne lieu à partir du couple central à une composition très dépouillée (voir ill. 2). Ḥusayn soutient du bras gauche le corps de son fils mort et cache son visage en pleurs dans sa main droite. La poitrine de Ali Akbar est percée de deux flèches; il a également une blessure au front. Son cheval Akhab, tué sous lui, gît non loin de là. A gauche, se tiennent le camp et la troupe de Ḥusayn où l'on reconnaît, tout à gauche, Abbas, le porte-étendard. L'armée innombrable des Yazides encercle le petit groupe des Alides. L'intensité dramatique naît de l'espace central où gisent les chevaux morts; on peut imaginer que les armées se sont retirées après un premier affrontement. Maintenant les deux partis se font face pour un prochain assaut où les hommes de Ḥusayn pris en tenaille par l'ennemi n'auront aucune chance.

L'imagerie iranienne offre une large place à Abbas, le demi-frère de Ḥusayn, à cause d'un épisode resté célèbre dans le récit de la bataille. Pour étancher la soif des combattants chiites tenus éloignés de l'Euphrate, Abbas est envoyé quérir de l'eau au fleuve, au-delà des lignes ennemies. Plusieurs images (voir par exemple ill. 3) le montrent atteignant la rive, monté sur son cheval. Le personnage est identifiable à l'étendard vert de l'islam qu'il tient replié ou qu'il brandit, d'où son nom de 'Alamdâr, porte-étendard, et à l'outre qu'il vient remplir. La scéne semble paisible: un fleuve à l'eau encore claire, des palmiers, quelques tentes, Mais le drame est proche; s'éloignant du fleuve au galop, Abbas rejoint, l'outre à son flanc, les combattants marchant à l'ennemi. Pour représenter le cheval et son cavalier, l'artiste s'est inspiré du célèbre tableau de David "Bonaparte traversant les Alpes" (1801) (v. aussi la contribution de Pierre Centlivres dans ce volume). Ici, l'action et la détermination sont rendues par le mouvement de la monture, l'eau jaillissant sous ses sabots et l'étendard brandi et déployé.

[9] Toutes les illustrations sont tirées de la collection de Pierre et Micheline Centlivres. Photos Micheline Centlivres-Demont.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dans une image (voir ill. 4), Abbas mortellement blessé est pleuré par Ḥusayn et par Zaynab, sœur de Ḥusayn; la femme voilée s'est emparée de l'étendard maintenant rougi du sang du martyr. Les trois personnages, Ḥusayn, Zaynab et le mourant, forment un cercle. La criniére du cheval évoque une longue chevelure de femme; blessé lui aussi, le cheval verse des larmes. L'outre est suspendue à la selle sur laquelle se tiennent deux colombes. Abbas a eu la main droite coupée, celle qui tenait l'étendard; son avantbras ensanglanté est masqué par des tulipes – la tulipe est la fleur des martyrs en Iran. Les palmiers semblent se pencher sur la scène. L'auteur a utilisé des moyens très expressifs pour rendre la tragédie, moyens où se mêlent symboles et réalisme.

Selon une version de la *ta'ziyeh*,[10] Ḥusayn aurait dit è Zû al-Janâh, son cheval, avant de livrer une ultime bataille:

> "Je ne te monterai plus jamais! C'est ici ma dernière étape! Quand ils m'auront tué (...), galope jusqu'au camp de la Famille du Manteau[11]. Trempe dans mon sang ta tête et ta face; qu'elles soient rouges comme le coquelicot. Ils comprendront en te voyant, les malheureux, que mon martyre est consommé."

Dans une autre version de la *ta'ziyeh*,[12] Ḥusayn dit:

> "Mon coursier, privé de son cavalier, souillera son corps de sang; il versera des larmes sur l'injustice du sort et il poussera des hennissements en signe de deuil. Puis il retournera au camp et il s'arrêtera devant la tente (...)".

Cette scène pathétique est reprise plusieurs fois sur nos images pour son expressivité. Dans la tradition, c'est ainsi par le retour au camp de Zû al-Janah blessé que les femmes apprennent la mort de Ḥusayn (voir ill. 5). Zaynab, la sœur de l'imam, caresse les sabots du cheval en souvenir du défunt, alors que l'épouse de Ḥusayn, Shahrbânû, filie du dernier roi sassanide des Perses, tient dans ses bras leur dernier-né, Zayn al-'Abidîn qui, malade, survivra au drame et succédera à Ḥusayn à la tête de la communauté chiite. L'inscription en persan souligne que c'est "le dernier adieu de Zû al-Janâh après le martyre des saints martyrs du peuple de la Maison [du Prophète]". L'image est coupée par une diagonale de gauche en bas à droite en haut; dans le triangle de gauche se trouvent les femmes qui sortent des tentes, elles se lamentent sur la nouvelle qu'elles viennent d'apprendre et sur le sort qui leur sera réservé. La troupe des Yazides est esquissée en haut à droite. Le cheval de Ḥusayn occupe le centre. Le ciel est rouge. D'autres images consacrées au même théme sont clairement issues d'un courant graphiste contemporain. Le thème est bien la bataille de Kerbela, mais la facture hésite entre l'art populaire et la création picturale d'auteur.[13]
Ḥusayn eut la tête tranchée; elle fut apportée au bout d'une lance à Damas, à la cour de Yazîd. Les survivants, dont les femmes, y furent amenés, à l'exception de Shahrbânû qui retourna en Iran à la cour de son père, suivant en cela les paroles de Ḥusayn:

> "Alors, ma fidèle amie, monte-le [Zû al-Janâh] et laisse-lui la bride sur le cou. Tu iras où Dieu le mènera et, de cette façon, tu échapperas à la misère et à la captivite."[14]

[10] Virolleaud, op.cit, 89.
[11] La "Famille du Manteau" comprend le Prophète, Fatima, Ali, Ḥasan et Ḥusayn.
[12] Virolleaud, op.cit., 66.
[13] Un tableau de Mahmud Farshjiyân, peintre contemporain de Tabriz, souvent reproduit sur les images populaires, montre la même scène dans la composition plus libre où femmes et fillettes vêtues de noir s'accrochent au cheval blessé. La toile blanche de la tente, le fond clair et le cheval à la robe blanche mettent en valeur les silhouettes noires des femmes dont seules les mains sont visibles.
[14] Virolleaud, op.cit., 66.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Quelques années plus tard, Mukhtâr, champion des chiites, fit exécuter les Yazides responsables du massacre de Kerbela. Une image relate la scène; rendue par des couleurs criardes, une perspective élémentaire, une vue plongeante légèrement décentrée, elle montre avec un réalisme cruel la mise à mort des vainqueurs d'hier.

Kerbela dans l'imagerie populaire pakistanaise et indienne

Contrairement aux images iraniennes, les chromos pakistanais et indiens font preuve d'une certaine retenue face à la représentation des personnages; les protagonistes ne sont guère présents, mais bien le champ de bataille et un certain nombre d'objets symboliques ainsi que les montures. Ces images se concentrent presque exclusivement sur l'épisode final de Kerbela, après la mort de Ḥusayn, lui-même jamais montré. Seul apparaît son cheval percé de flèches; c'est sa vue qui évoque la mort de Ḥusayn et de ses compagnons. Le cheval, loin d'être immobile, traverse au galop le champ de bataille où des roses écarlates percées de flèches portent le nom des martyrs qui sont Ali Akbar et Ali Asghar, les deux fils aînés de Ḥusayn, Shahzâdeh Qâsim, fils de Ḥasan (frère de Ḥusayn). Abbas ʻAlamdâr, demi-frère de Ḥusayn; le nom de l'imam Ḥusayn lui-même figure dans la rose centrale.

L'image (voir ill. 6) imprimée en Inde est construite pour faire revivre, dans une sorte de reconstitution diachronique, plusieurs moments de ces dix jours tragiques à partir de seuls emblèmes, depuis la progression de la caravane de Ḥusayn sur la route de Koufa à Damas jusqu'à la fuite de *Zû al-Janâh* blessé dont la tradition dit qu'il part annoncer la mort de l'imam. Aucun être humain n'est figuré, mais le code de la représentation est clair. En dépit du grand nombre d'éléments peints, l'image est équilibrée. A l'ovale du registre supérieur encadrant la Ka'ba et la coupole de la mosquée de Médine, symbolisant, l'une, Allah et, l'autre, Mahomet, répond au registre inférieur l'ovale du camp abritant les femmes et le plus jeune fils de Ḥusayn, malade. Au centre du camp est planté un drapeau vert à croissant qui serait un drapeau pakistanais n'était l'absence de la bande blanche qui se réfère aux minorités non musulmanes dans le drapeau officiel.[15] Les combattants de la famille de Ḥusayn sont symbolisés là aussi par des roses au cœur desquelles leurs noms sont inscrits. Les deux tentes vertes appartiennent à Hor qui, venu d'abord combattre Ḥusayn, s'est ensuite rallié à lui. Les combattants sont représentés par leurs armes. Les sabres disposés en croix sur les boucliers appartiennent aux croyants, c'est-à-dire aux partisans de Ḥusayn (à droite en bas), les carquois et les flèches à l'ennemi; sous l'inscription de son nom, Shimmar, le général yazide haï par les chiites, est évoqué par son bouclier, sa hache de combat et son glaive. A droite, les troupes yazides tiennent celles de Ḥusayn éloignées de l'Euphrate. Assoiffés, ces derniers envoient Abbas remplir une outre à la rivière; Abbas est tué à coups de flèches; l'outre percée rappelle cet épisode. Tous ceux qui combattent aux côtés de Ḥusayn vont perdre la vie. Le camp où sont réfugiées les femmes possède un puits; elles ne sont pas représentées mais sont évoquées par des roses dans les corolles desquelles sont inscrits les noms de Bibi Zaynab, sœur de Ḥusayn, et la mention des enfants. Femmes et enfants auront la vie sauve.

La piste menant à Damas semble parallèle au cours du fleuve. Les couleurs sont vives, seules les ridules de bleus différents traduisent le mouvement de l'eau. Le fond, jaune, rappelle l'aridité du désert. Le vert du drapeau du camp de Ḥusayn s'oppose au rouge de l'étendard de l'armée de Shimmar. Les roses forment un triangle; l'armée ennemie occupe les deux angles supérieurs. Ici, en l'absence de personnages, la scène est rendue intelligible si l'on en connaît les clés, c'est-à-dire les symboles et emblèmes principaux: l'outre percée, les roses des martyrs, le cheval blessé, qui ne laissent aucun doute sur la signification de l'image et l'issue de la bataille.

[15] Pour les musulmans indiens, le Pakistan représente le pays islamique le plus proche.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dans un certain nombre d'images, on reconnaît le style de Sarwar Khan, artiste de Lahore, à ce qu'il remplit tout le champ de la représentation (v. les images représentant Massoud traitées par Pierre Centlivres dans ce volume). Sarwar Khan travaille par découpage, recomposition, collage et retouches, avec de nombreuses références iconographiques antérieures. Là on retrouve les éléments de l'illustration précédente: au centre l'étendard vert et le puits du camp retranché des femmes, à droite et en haut, au-delà du fleuve, l'armée des Yazides dont le chef et les cavaliers portent des étendards rouges (notons que dans la *ta'ziyeh* iranienne, le rouge, par opposition au vert, signale le méchant). Les personnages repris d'autres images sont des citations; ils sont présents aussi bien dans la caravane de Ḥusayn sur la route de Kerbela que dans l'armée yazide. Sarwar Khan, un maître de la composition, semble s'être inspiré pour représenter cette armée d'une peinture orientaliste du 19e siécle; je n'ai pas encore pu en déceier l'origine. Comme dans d'autres images pakistanaises, l'artiste a ajouté la main coupée de Abbas au bout d'une lance qui perce l'outre, rappel du martyre du porte-étendard. Ḥusayn est remplacé par son turban posé sur la selle de Zû al-Janâh.

L'œuvre de Sarwar Khan est fouillée et touffue: les cavaliers, la caravane, les flèches tirées par l'ennemi, la fuite de Zû al-Janâh zèbrent la composition de mouvements désordonnés, où le rythme importe davantage que les traits symboliques habituels. Au geste du chef yazide correspond le galop de Zû al-Janâh. Il y a un effet de spirale autour de l'ovale central. Dans le registre supérieur, la Ka'ba et la coupole verte de la mosquée de Médine, émergeant de flots de perles contenues dans des coquillages, encadrent un bandeau vert portant la calligraphic de la profession de foi. Dans l'angle inférieur droit, une photographie retouchée reproduit la mosquée de Koufa. Par opposition à la scène de la bataille, la Ka'ba, Médine et Koufa sont des motifs stables, éternels.

Les inscriptions "ô Ḥusayn", "la route de Koufa", "le champ de bataille de Kerbela", "les messagers de Kerbela", qui désignent les colombes, ainsi que d'autres inscriptions en petits caractères, sont comme une redondance lettrée dans l'ensemble de l'image, intelligible par ses seuls symboles. L'outre ou le cheval auraient suffi à rendre le tableau tout à fait explicite aux fidéles. L'acheteur, comblé d'une surabondance d'indices et de sens, n'a aucune peine à repérer les différents épisodes du martyre; il ne peut qu'être séduit par les couleurs et le mouvement.

Dans les images imprimées au Pakistan et en Inde, Zû al-Janàh est la pièce essentielle qui emblématise le drame. Des éléments peuvent présenter quelques variantes: le décor du bouclier, la façon de la bride, l'emplacement des flèches et des blessures. Parfois le turban de Ḥusayn posé sur la selle est remplacé par une rose portant l'inscription "Imam Ḥusayn". Associé à al-Burâq. le cheval ailé du Prophète, parfois redoublé ou seul, Zû al-Janâh est le Symbole du sacrifice et de la mort de Ḥusayn. Galopant ou immobile, il se surimpose au camp des vainqueurs et des vaincus. Il symbolise la continuation et la pérennité du chiisme: il sera la monture de la veuve de Ḥusayn et de son fils Zayn al-'Abidîn, qui deviendra le quatrième imam chiite.

Tout comme on reprend dans une composition un détail agrandi d'une peinture antérieure, le graphiste ou le peintre d'une image populaire emprunte parfois une partie d'une scène particulièrement parlante pour en faire le thème central d'une nouvelle image, mais celle-ci doit avant tout être familière à l'acheteur et ne présenter ni grande nouveauté ni rupture de style et de langage. Nombreuses sont les images faites d'images antérieures, passant du thème central à un détail, ou d'un détail au thème central. Elles se répondent ainsi les unes aux autres, dues parfois au même auteur, parfois à des auteurs différents.

Dans nombre d'images, la couleur rouge est dominante et elle renvoie au sang des martyrs non seulement sur le champ de bataille et dans l'Euphrate, mais aussi dans la cour de la mosquée de Kerbela, et dans le ciel où volent les fléches.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ḥusayn, l'acteur principal du drame, n'est, pas plus que ses compagnons, représenté en personne dans les images pakistanaises ou indiennes. Quand Zû al-Janâh s'enfuit, Ḥusayn est mort et il est évoqué par ses seuls attributs: turban, épée, main dressée brandissant son arme, et son Symbole, la rose.

Contrairement aux représentations de Kerbela de l'école pakistanaise. des images produites en Inde montrent le cheval de Ḥusayn immobile. L'une, dans un décor nocturne, donne une impression de calme oppressant; l'atmosphère tragique est marquée par le sang s'écoulant des blessures du cheval jusque dans le lit du fleuve. Mais tout mouvement est absent; le cheval occupe les trois-quarts de l'image; le camp de Ḥusayn forme l'arrière-fond. Aucun personnage n'est visible, pas plus d'ai1leurs que dans une autre image au décor naturaliste (voir ill. 7). L'animal blessé semble étranger à l'environnement paisible, voire paradisiaque, d'un champ de roses et dune prairie émaillée de fleurs de toutes les couleurs; le ciel bleu se reflète dans les eaux claires de la rivière. La mosquée ne peut être que la mosquée de Koufa, conformément au canon des représentations de Kerbela, mais elle est dessinée à l'indienne dans un pur style moghol, comme le sont les petits mausolées sur le flanc de la montagne. Les huttes - et non des tentes - d'un camp s'alignent sur la rive adverse.

Rôle de l'image

Ce qui s'est passé à Kerbela est à la fois historique et intemporel: les chiites d'aujourd'hui le vivent encore avec la même intensité qu'aux premiers jours.[16] Preuves en sont les manifestations des années 1960 et 1970 contre le régime oppressif du chah, assimilées au combat contre les Yazides; réprimées dans le sang, ces manifestations ont fait de nouveaux martyrs, commémorés à leur tour; et dans les monumentales peintures murales celebrant la Révolution islamique de 1979 et les martyrs de la guerre Iran-Irak, l'on retrouve, associés aux nouveaux maîtres du pays et aux martyrs de la guerre, Zû al-Janâh et Abbas.

Comme on l'a vu, Kerbela inspire, en Iran, le langage artistique de plusieurs peintres contemporains qui marient le renouveau révolutionnaire islamique avec la représentation de lepisode fondateur du chiisme.

Les images iraniennes liées à Kerbela présentent une grande proximité avec les *ta'ziyeh*; elles sont centrées sur une série de personnages représentant le drame. Faites pour inspirer l'émotion, elles montrent les blessés, les morts, les larmes.

Les Iraniens sont des consommateurs d'images avec lesquelles ils ont une grande familiarité. Alors que dans les images pakistanaises, les personnages sont souvent absents et remplacés par des symboles, et que les acheteurs pakistanais les déchiffrent et les décryptent à partir des signes et des emblèmes qui évoquent la tragique bataille, les images iraniennes renvoient à des personnages toujours présents et réactualisés dans les *ta'ziyeh* et dont les traits et l'attitude génèrent chez ceux qui les vénèrent une émotion inlassablement réactivée.

Bibliographie

Micheline Centlivres-Demont, "Imagerie populaire islamques au Moyen-Orient", *Universalia 1994, Encyclopaedia Universalis*, Paris 1994, 385-387.

Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève, Georg Editeur, 1997.

Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, "Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet", in *Derrière les images*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

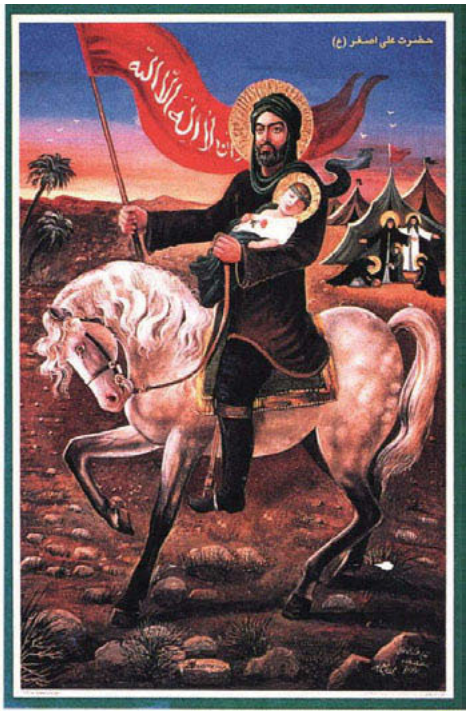
Peter Chelkowski, "Iran: Mourning Becomes Revolution", ASIA, mai-juin 1980, 30-37 et 45.

[16] Chelkowski, "Shia Muslim Processional Performances", op.cit., 210.

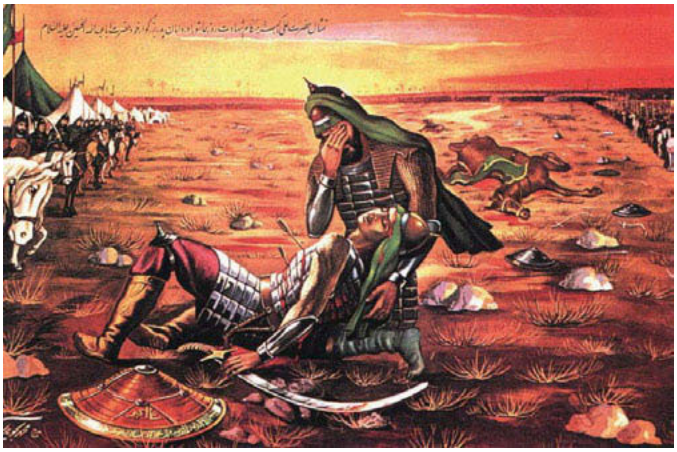
https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Peter Chelkowski, “Shia Muslim Processional Performances”, *The Drama Review*, 29/3 (1985), 18-30.
Peter Chelkowski, “Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Iran”, Muqarnas, 6 (1989), 98-110.
Peter Chelkowski, (éd.), *Ta‘ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York, New York Univ. Press and Soroush Press, 1979.
Dictionnaire de l'Islam. Religion et civilisation. Paris, Albin Michel, 1997.
H. A.R. Gibb and J.H. Kramers, *Shorter Encyclopaedia of Islam*. Leyde, E.J. Brill, 1961.
Henri Massé, *Croyances et coutumes persanes*, Paris, 1938.
Charles Virolleaud, *Le théâtre persan ou le drame de Kerbéla*, Paris, Adrien-Maisonneuve, 1950.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Ill. 1: *(1694) Ḥusayn portant le corps de son fils Ali Asghar. Signé Majid Rafi' Pur. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*



Ill. 2: (1658) *Ḥusayn pleure son fils Ali Akbar sur le champ de bataille de Kerbela. Signé Hadj Mohammad Tajvidi. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 3: *(1687) Abbas, le porte-étendard, allant quérir de l'eau à l'Euphrate. Signé Ḥasan Ismaelzâdeh. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*

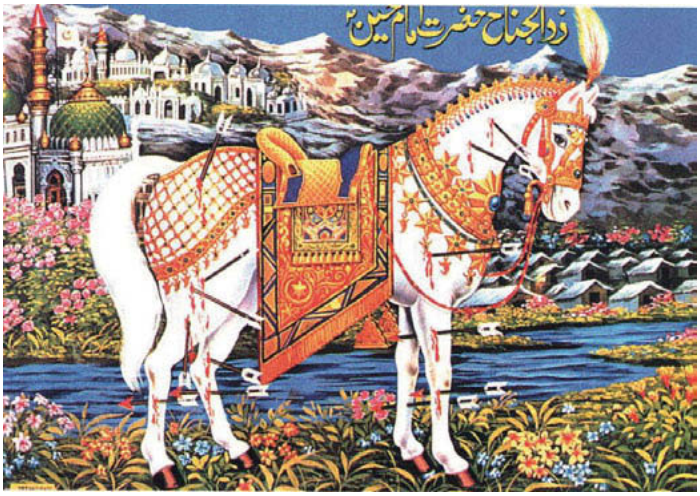
Ill. 4: *(1693) Mort de Abbâs, soutenu par Ḥusayn et par Zaynab, sœur de Ḥusayn. Signé Majid Rafi' Pur. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran novembre 1998.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 5: *(1659) Zû al-Janâh, le cheval de Ḥusayn, vient annoncer au camp la mort de son maître. Signé Mohammad Tajvidi. Imprimé à Téhéran. Achat Téhéran 1996.*

Ill. 6: *(1600) Le champ de bataille de Kerbela. Imprimé Delhi/Bombay. Achat Delhi 1994.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Ill. 7: *(698) Zû al-Janâh. le cheval de Ḥusayn, percé de flèches à la bataille de Kerbela. Imprimé à Delhi. Achat Delhi 1994.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IMAGES POPULAIRES, MOTIFS RELIGIEUX ET FONCTIONS POLITIQUES DANS LE MONDE ISLAMIQUE CONTEMPORAIN

Pierre Centlivres

Abstract: Popular prints, religious motives, and political functions in the Islamic world today

Even if an iconoclast tradition in Islam does exist, one is amazed to see the extraordinary figurative richness of popular art in Muslim countries. In the following article, I will analyze a corpus of popular prints on paper with politico-religious contents, organized around three figures: Saddam Hussein, Ahmad Shah Massoud of the Afghan Resistance, and Benazir Bhutto, the former Prime Minister of Pakistan. Special attention is devoted to the pictorial means used in the making of the ideological message.

Les images dont il est question ici participent aussi bien des chromos populaires à motifs religieux que de ceux de la propagande politique où figurent les portraits des chefs d'Etat ou des leaders de partis. En réalité, les motifs religieux entretiennent avec les figures politiques des relations particulières que je me propose d'analyser. Cette analyse se fonde sur des documents iconographiques qui consistent en images tirées sur papier glacé bon marché à l'origine chromolithographiques, reproduites aujourd'hui par des procédés photographiques ou offset.

De format rectangulaire, en général 30 x 50 cm, mais on en rencontre de plus grandes comme de plus petites, elles sont tirées généralement à 5000 exemplaires à Lahore. Bombay, Delhi. Karachi, pour celles dont il est question ici. Leur prix est inférieur à 1 euro. Le nom de l'éditeur et, plus rarement, celui de l'auteur figurent au bas de l'image. Les points de vente, le plus souvent un éventaire en plein vent, se trouvent au bazar, parfois près de la mosquée du Vendredi, parfois chez les marchands de journaux ou ambulants. La plupart du temps, ces images s'étaient à la vue des passants sur le trottoir ou sont suspendues par des pinces à des cordelettes fixées sur un mur aveugle.

Ces images populaires ont été réunies par Micheline Centlivres-Demont et moi-même au cours de séjours de recherche au Pakistan, en Iran, en Afghanistan et dans les pays voisins du début des années soixante à aujourd'hui.[1] Le corpus iconographique politico-religieux utilisé ici concerne le Pakistan, l'Afghanistan, l'Irak, mais les images qui le composent sont fabriquées exclusivement au Pakistan et en Inde.

L'épithète populaire se justifie par le fait qu'il s'agit d'images généralement anonymes, dont le langage iconographique est conservateur, visant à susciter l'émotion. Les moyens mis en œuvre allient une technologie hypermoderne et l'emploi de motifs tirés de l'actualité politique et guerrière exécutés dans un style réaliste, ou issus de la tradition religieuse. Cette imagerie est destinée à un très vaste public et plus particulièrement à la petite classe moyenne urbaine.

[1] Cf. Micheline Centlivres-Demont, "Images populaires islamiques au Moyen-Orient", Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1994, Universalia 1994, 385-387; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève: Georg Editeur, 1997; Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, "Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet", in *Derrière les images*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1998, 139-170.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Face à la tradition iconophobe et à l'interdiction de la représentation des êtres animés en islam[2], on ne peut qu'être frappé par l'extraordinaire richesse iconographique de l'espace public des trois pays contigus que sont l'Inde, y compris dans les quartiers urbains musulmans, le Pakistan et l'Iiran. Images publicitaires et enseignes de cinéma dans ces trois pays, peintures monumentales révolutionnaires et effigies de martyrs et de chefs religieux en Iran sautent aux yeux du voyageur.

Il n'en est pas partout ainsi, preuve en soient les attitudes successives et opposées face à l'image en Afghanistan. Durant le conflit entre le gouvernement communiste de Kaboul et ses alliés soviétiques, d'une part, et les moudjahidins de la Résistance, de l'autre, l'image militante, sous toutes ses formes, était reine. Mais aux fresques monumentales patriotiques de Kaboul, aux portraits de martyrs et de chefs de partis, aux calendriers bariolés et aux images composites multipliant symboles guerriers et chefs de guerre avait succédé l'aniconisme radical des talibans. Aucune image de leur chef suprême qu'on disait charismatique. Mullah Omar, n'avait remplacé les portraits mille fois reproduits de Massoud, d'Hekmatyar ou de Dustom[3]. Mullah Omar avait rompu absolument avec "la nécessaire visibilité du Prince"[4]. Il avait aboli par décret toute image d'être animé sur le territoire de l'Afghanistan, rompant ainsi avec l'iconophilie de la Résistance, comme son puritanisme fondamentaliste avait mis fin à la diversité doctrinale des chefs et des mouvements de la résistance afghane.

L'aura de Mullah Omar était-elle lié au mystère entretenu autour de ses traits? Se privait-il d'un puissant moyen de propagande? Tout en manifestant les limites de l'usage politique du médium visuel, le chef des talibans faisait évidemment songer à l'histoire de Hakim al-Muqanna, le teinturier masqué de Merv, immortalisé par Borges, qui se déclara le successeur d'Abû Muslim et fut vaincu par les années du calife en 78 H.[5] Hakim affirmait que seuls les anges pouvaient supporter l'éclat de son visage, un visage en réalité défiguré par la lépre. L'aniconisine de Mullah Omar est un iconoclasme; l'interdit décrété abolit les images des commandants moudjahidins et chefs d'Etat, aspirant à la vénération illégitime de leurs partisans.

J'aimerais, dans les pages qui suivent, présenter et commenter trois ensembles de ce que les citoyens des pays concernés appellent en général *postar* (poster; Pakistan), à moins qu'ils ne parlent de *taswîr* (effigie; *tasvîr* en Iran) ou de '*aks*, image, ou plus rarement de *manzara* (paysage); *postare dînî* (*dîn*, religion) est usé spécifiquement pour les images religieuses.

Le premier ensemble concerne Saddam Hussein et la contextualisation de son effigie; le second les images composites liées à la résistance afghane, dans lesquelles le commandant Massoud occupe une place importante, et le troisième regroupe des portraits recomposés de Benazir Bhutto.

Les images que nous appelons politico-religieuses sont à l'intersection de thèmes politiques et religieux; elles sont porteuses d'une signification allant au-delà de la littéralité de la représentation, et qui s'exprime parfois par un énoncé écrit explicite. Elles adressent ainsi un message implicite ou explicite à la communauté transnationale des croyants par le biais de références et d'emblémes religieux. Ces derniers produisent un effet de légitimation dont bénéficient les personnages politiques représentés. Emblémes et références: Coran, villes de La Mecque et de Médine, personnage en prière... postulent donc une communauté de

[2] Mazhar Sevket lpşiroğlu. *Das Bild im Islam: ein Verbot und seine Folgen*, Munich, 1971.

[3] Chefs de partis et chefs de guerre des années 1980 et 1990 en Afghanistan. Ahmad Shah Massoud, commandant du Jamiat-e islâmî de Burhanuddin Rabbani; Gulbuddin Hekmatyar, leader du Hezb-e islâmî; Rashid Dustom, général au service du régime communiste, puis leader du parti Jumbesh, dans le Nord de l'Afghanistan.

[4] Sandria B. Freitag, "Indian Muslims, the Islamic World, and the Visual Language of the Nation", communication au 2nd Rockfeller Conference. Chapel Hill, 1996, 34 p. [manuscrit], 8.

[5] F. M. Pareja, *Islamologie*, Beyrouth: Imprimerie catholique. 1964. 104.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

culture religieuse et de croyance entre le ou les personnages représentés et le contemplateur de l'image. Celui, ou ceux, qui figurent sur l'image mènent le combat des musulmans.

Parce que les références à l'islam ne sont pas seulement assimilables à des actes de vénération religieuse, mais confèrent ainsi une protection sur ceux qui les arborent,[6] ces images réunissent dans le même réseau de croyance, de légitimité et de protection, et les personnages représentés, et leurs actions, et les contemplateurs respectueux: leaders, fidèles et possesseurs d'images appartiennent bien à la même communauté et mènent le même combat.

A la différence de nos affiches politiques centrées sur un programme, les figures exemplaires des leaders, des chefs d'Etat et des guerriers de ces images politico-religieuses incarnent plutôt une vision du monde, une "élection", unanime et surhumaine, qui font du personnage un élu, un guide unique et choisi pour occuper le pouvoir et guider le peuple des musulmans vers son destin. Le discours implicite ou explicite de l'image est construit autour de symboles qui renvoient à un univers de valeurs fondamentales.

Les images les plus spectaculaires de Saddam Hussein, dans notre corpus, ne sont pas publiées en Irak, mais au Pakistan et en Inde, preuve que le message qu'elles diffusent ne concerne pas les seuls nationaux irakiens ni les seuls Arabes. Ces images renvoient en réalité à deux mondes séparés: celui de l'ensemble des musulmans dont Saddam, selon les concepteurs de ces représentations, est le porte-drapeau et celui, non nommé et seulement suggéré, de ses adversaires, qui sont aussi les adversaires de la umma, soit l'Occident, les USA et leurs alliés.

L'éditeur de ces images de Saddam au Pakistan travaille pour des partis et des mouvements pakistanais hostiles à la politique officielle et supposée pro-occidentale des Etats de la région.

Sens et usages des variantes

Chaque ensemble consiste en plusieurs variantes, en nombre potentiellement illimité. La génération quasiment infinie de formes ou de versions diverses d'un même personnage, dans un décor et sous des aspects chaque fois différents, demande qu'on s'y arrête. Certes, l'épuisement d'une série de "posters" est rapide, surtout si le tirage est restreint; de nouvelles images sur un thème semblable suscitent une nouvelle demande. Cependant, la raison essentielle de la multiplicité des variantes est ailleurs; qu'il s'agisse de Saddam, de Massoud, de Benazir ou de Khomeyni, le personnage représenté reçoit un supplément de sens par le biais de symboles, d'attitudes, de décors indéfiniment renouvelables. Cette pluralité s'impose du fait qu'aucune représentation n'épuise les multiples potentialités du héros, ni les multiples signes qui les manifestent.

Le dirigeant, le héros apparaît en effet comme une somme de significations virtuelles, un ensemble de qualifications, d'aptitudes et de positions statutaires: chef d'Etat, pelerine, croyant, chef de guerre, voire martyr... Ces appartenances et références, en convergeant. expriment la complexité de l'identification nationale ou supranationale en jeu dans l'image aussi bien que l'unité que le sujet représenté incarne.

Les variantes permettent aussi d'exprimer, dans leur séquence, la solution ou la synthèse des oppositions telles, chez Saddam ou Massoud, entre le civil et le militaire, l'état laïc et l'état religieux, la modernité et la tradition, le profane et le sacré. Loin de se contredire ou de s'annuler, ces oppositions renforcent les potentialités évoquées par l'image et signifient l'unité des contraires. Le personnage représenté incarne donc la somme de ces registres opposés. A la différence du portrait photographique officiel qui ne peut être qu'un portrait

[6] Gregory Starrett. "The Political Economy of Religious Commodities in Cairo", *American Anthropologist* 1997/1, 53.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

réaliste, soumis à l'instantané de la prise de vue, l'efficacité de ces images construites et recomposées repose sur le cumul des symboles et le renouvellement sans fin des attributs.

Saddam Hussein, champion de l'islam

Sans qu'elles puissent être disposées dans un succession chronologique précise, les images de Saddam tirées de notre corpus[7] et acquises entre l'été 1990 et l'été 1993, laissent percevoir une progression du thème religieux dans leurs diverses variantes, qui va de pair avec un développement du thème guerrier: évolution allant du complet-veston-cravate présidentiel au treillis et béret du combattant des troupes d'élite. Les images avec avions et blindés, ainsi que celle de Saddam chevauchant une monture blanche ou tenant dans ses mains la mosquée d'Omar sont postérieures aux portraits au décor d'intérieur.

Le contexte est celui de la guerre du Golfe et le message de ces images, ainsi que leurs destinataires, se situent au-delà du nationalisme irakien, comme l'exprime explicitement le graphiste de Karachi auquel on doit une des images-portraits intitulée "Inshallah, Victory of Islam".

On remarque donc le passage d'un portrait civil de chef de l'Etat, que l'on peut imaginer ornant les bureaux officiels ou les mairies, et dont le caractère officiel et conventionnel est souligné par le sourire du président et la présence d'un bouquet de fleurs, à des images où dominent l'attitude de la prière et le décor guerrier.

La caractère guerrier de certaines d'entre eiles n'est qu'esquissé par le port de l'uniforme et le décor religieux: intérieur de mosquée, *mihrâb*, l'emporte. Pour d'autres, le décor est plus martial et plus réaliste par adjonction, par collage et montage photographique, de blindés et d'avions, les armes lourdes les plus chères et les plus efficaces.

Un des éléments les plus intéressants est la présence, dans un certain nombre de variantes, du Dôme du Rocher à Jérusalem, présence qui établit un lien iconographique fort entre la guerre du Golfe et le combat palestinien, visant à la libération du troisième lieu saint de l'islam.

L'image montrant Saddam monté sur un cheval blanc (ill. 1), brandissant l'étendard vert avec l'inscription: "Allâh Akbar", représente une rupture de registre extraordinaire. Avec elle, on passe du réalisme guerrier au symbole, du conflit inscrit dans l'actualité à la représentation emblématique d'un héros hors du temps. Fabriquée probablement, et diffusée certainement, après la défaite de Saddam, l'image a été achetée par nous à Quetta en été 1993. La représentation et le message qu'elle comporte vont donc au-delà du contexte politique immédiat.

Le modèle saute aux yeux! Il s'agit du tableau de Louis David peint en 1801. intitulé "Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bemard".[8] Bonaparte, du doigt, montre la cime des Alpes. Un drapeau français figure au second plan, à droite en bas, presque arraché par un vent violent; on voit des soldats à l'arrière-plan. L'allure générale est grandiloquente et la posture du héros témoigne de l'idéal héroïque néo-classique. Sur une des versions, les noms des précédents vainqueurs des Alpes figurent sur un rocher: Hannibal, Charlemagne. En réalité, contrairement à la légende diffusée par l'image, Bonaparte a franchi les Alpes à l'arrière-garde, sur un mulet que conduisait un guide valaisan.

Dans l'image achetée à Quetta, le personnage de Saddam chevauche dans un décor de montagnes stériles, quelque peu aplaties, quoique parfaitement reconnaissables. Le cheval est moins cabré que sur le tableau de David; les soldats ont disparu, Saddam est seul sur sa

[7] Toutes les illustrations sont tirées de la collection de Pierre et Micheline Centlivres. Photos Micheline Centlivres-Demont.

[8] Il en existe, semble-t-il trois versions, à La Malmaison, à Versailles et à Vienne, présentant de légères variantes.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

monture. Mais ce n'est pas la victoire sur l'obstacle physique des Alpes qui importe ici, Saddam n'a pas d'autre arme que l'étendard vert, mis en évidence au registre supérieur de l'image, se détachant contre le ciel. Pour donner plus d'importance à l'étendard de l'islam, le personnage et la monture ont été abaissés, si bien que la tête du cheval ne se détache pas, comme dans la peinture de David, sur le manteau du héros. Le cavalier Saddam, lui, n'est vêtu que du treillis du combattant.

Le cheval cabré de David connaît une fortune extraordinaire de nos jours, dans l'imagerie populaire islamique, de l'Iran à l'Inde au moins. Mentionnons le portrait équestre de Haydar Ali (1721-1782), le raja de Mysore, père de Tippou Sahib (1749-1799), allié des Français contre les Anglais, et considéré comme l'un des héros musulmans de la lutte pour l'indépendance de l'Inde. L'auteur de la composition, Sarwar Khan, de Lahore au Pakistan, a conservé assez exactement l'ailure du couple cavalier-cheval, mais là également, l'étendard vert prend une place particulière.[9] Mentionnons encore les images iraniennes et pakistanaises contemporaines montrant Abbas, le porte-étendard de Ḥusayn à la bataille de Kerbela, monté sur le cheval de Bonaparte. La monture, emblématique autant que transhistorique, fait appel ici à une autre attente, s'appuie sur d'autres références que les mises en scène du héros sur fond d'avions et de blindés. Revenons au cavalier Saddam; pas plus que la posture héroïque de Bonaparte, celle du président irakien ne correspond à une quelconque réalité historique, à un quelconque souci de réalisme. Dans et par la peinture monumentale de Bonaparte, David fait apparaître l'histoire moderne dans une scène classique et son héros dans une posture antique qui l'exalte et le glorifie. De même, Saddam Hussein, sur sa monture, apparaît, dans cette variante hagiographique, comme celui qui se substitue au conquérant de l'Europe et surtout comme le nouvel '*alamdàr*, porte-drapeau, des armées de l'islam, treize siècles après la conquête islamique. Sur le registre supérieur de l'image, à la gauche du drapeau, on peut lire, en ourdou:

"Tu es l'ombre de Dieu
Et tu brandis le drapeau de l'unité.
Oh! combattant de la foi [moudjahed]
Voici venir le temps de la profession de foi."

Ce qui réunit, une fois de plus, sur la personne de Saddam Hussein, la relation légitime entre pouvoir et sacré.

Massoud et les images composites de la résistance afghane (1980-1992)

Ahmad Shah Massoud est vraisemblablement le seul commandant de la résistance afghane connu en Occident. Il est l'objet d'une littérature et d'une iconographie ahondantes.[10] Le "lion du Pandjshir", comme on l'appelle parfois, est dans l'imagerie populaire un jeune et beau héros coiffé du *pâkul*, sorte de béret familier des habitants de la North West Frontier Province (NWFP) et des montagnards des vallées du Pandjshir et du Nouristan, à l'est de l'Afghanistan. On sait qu'il est né en 1956 et qu'il a entrepris des études d'ingénieur. Dans la lutte contre le gouvernement communiste de Kaboul et ses alliés soviétiques, il fut le bras armé du *Jamiat-e islâmî* de Burhanuddin Rabbani.

Les images de notre second exemple présentent une juxtaposition d'effigies de personnages et de motifs religieux et guerriers. Elles datent des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix et sont presque toutes imprimées au Pakistan. Beaucoup d'entre elles sont l'œuvre de Sarwar Khan, un artiste de Lahore. Les motifs et personnages se

[9] Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, op.cit., 56, fig. 49.

[10] V. par exemple le film et le livre récents de Christophe de Ponfilly: Christophe de Ponfilly, *Massoud l'Afghan*. Paris: Editions du Félin, et Issy-les-Moulineaux: ARTE Editions, 1998. *Massoud l'Afghan*. Film documentaire. Coproduction La Sept ARTE, Interscoop (1998 - 90 min).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

retrouvent dans toute une constellation d'images composées, qui présentent ainsi l'aspect de citations d'œuvres antérieures. Leur composition implique un gisement iconographique considérable: portraits de dirigeants passés de l'Afghanistan et d'autres pays musulmans, motifs tirés des peintures de batailles du premier Empire, photographies de la Seconde Guerre mondiale, scènes de films de série B, Rambo *II* par exemple, en passant par les figures emblématiques de l'histoire de l'islam, des thèmes et monuments islamiques. Le Coran, La Mecque et Médine, la mosquée-tombeau de Mazâr-i Sharîf, sont des motifs récurrents dans le nord de l'Afghanistan.

Sarwar Khan utilise souvent des fragments d'œuvres antérieures pour en recomposer de nouvelles; il dispose dans une cité comme Lahore de sources iconographiques importantes. On peut faire l'hypothèse que le département des Beaux-Arts de l'Université est l'un des dépositaires de l'héritage artistique du sous-continent indien à l'époque coloniale, tout en étant bien équipé d'ouvrages portant sur la peinture européenne du 19e siècle. Si certains aspects de ces images composites sont directement inspirés par la guerre d'Afghanistan, d'autres rappellent "l'orientalisme" indien,[11] nourri d'une réinterprétation indigène de l'orientalisme occidental. Cette influence est visible dans l'ornementation et le style des portraits des souverains afghans de la première moitié du 20e siècle. En réalité, les "posters" indo-pakistanais, qu'ils représentent Saddam, les leaders de la résistance afghane ou Benazir Bhutto, portent la marque d'une origine complexe où entrent, parmi d'autres ingrédients, les leçons de l'art nationaliste né dans le souscontinent au 19e siècle et le développement de la lithographie sous influence allemande.

Revenons à Massoud (ill. 2). Ce personnage emblématique arbore un visage juvénile (il a 22 ans en 1978, lors du coup d'Etat marxiste à Kaboul), imberbe (c'est l'exception!); il est armé d'une kalachnikov. Il apparaît souvent dédoublé, ou davantage, dans la même image, portant plusieurs tenues qui sont autant d'avatars du personnage, de figures possibles du héros:: *kamîz-o-shalwâr* blanc avec gilet à la pakistanaise, collant noir avec arme automatique à la Rambo, uniforme d'officier de l'armée royale afghane, à vrai dire identique à la tenue du roi Zaher Shah (mais sans cravate).

L'exemplarité du héros, de même que l'efficacité du message iconographique sont rendues par la juxtaposition, sur la même image, de personnages illustres et de souverains appartenant à l'histoire passée de l'Afghanistan et de l'islam, accompagnés de leaders des divers partis de la résistance (ill. 3). S'y ajoutent des motifs, attitudes et attributs, encore une fois récurrents, que l'acheteur redécouvre d'image en image.

A côté des scènes héroïques tirées de la peinture de batailles du 19e siècle européen, on découvre à plusieurs reprises, preuve d'une vogue extraordinaire, la photographie prise le 23 février 1945 par Joe Rosenthal, de l'Associated Press, montrant des Marines plantant le drapeau américain sur l'île d'Iwo-Jima. Mais la fameuse photo est transformée; les marines sont revêtus de l'uniforme pakistanais, et le drapeau est tantôt celui du Pakistan, tantôt celui de l'Afghanistan d'avant le coup d'Etat de 1978.

Pas de femmes sur ces images, conformément au registre guerrier qui est le leur et à leur caractère héroïco-islamique. Les personnages et les objets apparaissent sur fond uniforme; il n'y a ni ombre ni perspective ou, plutôt, le regard du spectateur est confronté à une perspective éclatée: l'arrangement des éléments selon leur Statut hiérarchique et les impératifs graphiques seuls comptent et non le souci du réalisme ou de vraisemblance. Remarquons que les souverains Amanullah et Zaher Shah, dont les portraits occupent une place importante dans plusieurs de ces images, sont loin d'être des sujets d'admiration pour les moudjahidins afghans, partisans d'une république islamique. Qui plus est, entre 1978 et

[11] Parta Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850-1922, Occidental Orientations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1992, le souvenir d'Amanullah est vénéré et son œuvre revendiquée par les communistes à Kaboul pour son action moderniste et réformatrice. L'artiste, c'est évident, n'est pas un moudjahid afghan et son message réside dans l'exaltation des grands homines du passé de l'Afghanistan, représentés dans la majesté et la théâtralité que permet le cadrage, et non selon leur rectitude idéologique et politique.

De par son caractère composite, et quoiqu'elle soit étroitement liée au conflit afghan, cette série d'images possède une temporalité interne ambiguë. A cause de la rencontre de scènes et de personnages du présent et du passé, avec une tension vers la victoire future... il y a comme un court-circuit chronologique. Le spectateur est ainsi placé hors des repères spatio-temporels précis, tout en baignant dans une hyper-histoire héroïque et sacrée où les blessés d'Eylau voisinent avec Massoud en Rambo, les Marines d'Iwo-Jima avec le tombeau supposé de Ali à Mazâr-i Sharîf.

L'interprétation, comme le rappelle Martine Joly "présuppose aussi le contexte d'expérience antérieur dans lequel s'inscrit la perception esthétique"[12]. Pour l'acheteur "engage" ou proche de la scène du drame comme pour l'amateur plus lointain, l'œuvre se comprend à partir de nombreux signaux et références implicites et explicites. C'est "l'horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable"; et pas seulement esthétique; les allusions et les citations iconographiques de Sarwar Khan trouvent un public pour lequel elles sont intelligibles, si ce n'est repérables et identifiables dans le détail. Cette expérience antérieure est ancrée dans un univers où les références religieuses, récits et versets coraniques, histoire de l'islam, voisinent avec les images véhiculées par les médias contemporains. Elle renvoie donc à des univers familiers à partir desquels nos images, si composites, si redondantes, retrouvent leur unité, que l'amateur soit afghan ou pakistanais.

La question de l'interprétation amène pourtant à poser celle du repérage et du décryptage par l'acheteur des allusions et des citations, dont certaines assurément lui échappent. La mise en scène d'éléments multiples, empruntés à des registres hétérogènes: résistance afghane, monuments de l'islam, guerre mondiale, 19^{e} siècle européen, laisse supposer qu'à côté des figures proches nécessairement reconnues, d'autres formes et figures sont efficaces par elles-mêmes, même sans identification formelle; les combinaisons et les redondances, décryptées dans le détail ou non, "pointent", comme on dit, dans la même direction, celle de l'Unité et du combat légitime.

Cette unité n'existe pas dans les faits. Les chefs de la résistance afghane sont en concurrence pour le pouvoir et bientôt des adversaires déclarés; il y a, on l'a vu, incompatibilité entre le principe monarchique qu'incarnent Amanullah et Zaher Shah et la république islamique d'Afghanistan des moudjahidins. Les intérêts fondamentaux du Pakistan et de l'Afghanistan sont divergents. Sur l'image en revanche, tout et tous convergent vers un but unique: la victoire de l'islam. comme convergent les diverses incarnations de Massoud vers le type idéal du leader. Alors que l'Afghanistan est socialement, ethniquement, idéologiquement déchiré en de multiples factions, cette imagerie populaire offre une sorte de mythologie politico-religieuse à valeur unificatrice et réconciliatrice en réunissant, dans un même cadre, Afghanistan et Pakistan, chiisme et sunnisme, nationalistes et islamistes, ainsi que leaders politiques de diverses obédiences. Lorsque le djihad était encore en vigueur contre le gouvernement impie de Kaboul, cet œcuménisme en images était prolongé dans l'espace public des camps de réfugiés afghans au Pakistan, sur les murs des maisons de thé et ceux des boutiques, par la juxtaposition de personnages aussi divers que Khomeyni, Zaher Shah, Daoud, Zia-ul-Haq, Massoud et Gulbuddin Hekmatyar. A la fragmentation politique et idéologique réelle correspondaient, jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, une solution

[12] Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris: Nathan, 1993, 52.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des oppositions et une réconciliation dans l'imaginaire de la représentation picturale.

Benazir Bhutto ou l'orpheline en prière

Les images à l'effigie de Benazir sont plus simples; elles ont un caractère électoral et sont centrées sur la personne de la femme candidate ou chef de gouvernement. Dans ces "posters" politiques sont à l'œuvre deux procédés - au moins – d'accréditation et de légitimation. L'un, purement politique et en quelque sorte vertical, procède par juxtaposition partielle, comme en diachronie, des chefs de la dynastie Bhutto: derrière Benazir, sa mère et son père, feu le président et premier ministre Zulfikar Ali Bhutto, condamné à mort et exécuté sous son successeur, le général Zia. En revanche, derrière les portraits de Zia comme de ceux de Nawaz Sharif, l'adversaire de Benazir et actuel Premier ministre (1999), se profilent les fondateurs et "patrons" du Pakistan, Iqbal et Jinnah (ill. 4).

L'autre procédé, celui qui nous importe ici, est fondé sur le pouvoir de légitimation et de sanctification que confère l'islam. Sur une de ces images du troisième ensemble, on voit Benazir en prière, la tête recouverte d'un voile blanc, les mains jointes tenant un *tesbîh*. Au-dessous d'elle, la flèche, emblème du PPP (Pakistan People Party), les villes saintes de Médine et de La Mecque flottent dans un ciel bleu, entourées de colombes (ill. 5).

Le texte de la prière de Benazir figure dans un cartouche à droite de l'héroïne, en ourdou. En voici la traduction approximative:

"O Dieu tout puissant
Ecoute la prière de la pauvre que je suis
Je suis filie de la terre d'Asie,
Servante de Kerbela
Entourée de l'armée de Yazîd
Attendant le verdict,
Orpheline sans lieu ni appui
Sauve-moi de cette situation difficile.
A toi seul cette prière.
A travers Ḥusayn
Abat l'orgueil de l'oppression.
O Allah, ô Prophète,
Moi, Benazir, l'innocente!"

La référence à Ḥusayn et à Kerbela ainsi qu'à Yazîd, le cruel adversaire de Ḥusayn, nous place dans la perspective du chiisme, courant minoritaire de l'islam au Pakistan mais auquel appartiennent les Bhutto.

Il y a donc dans cette image l'exploitation du thème victimaire familier aux chiites. Candidate alors au poste de Premier ministre, Benazir se place sous la protection du Très Haut et se situe symboliquement dans le parti des martyrs. Ce faisant, elle métamorphose ses adversaires politiques en impies et en persécuteurs, partisans de Yazîd "l'imposteur".

Le contexte sacré que le "poster" exploite place également Benazir dans un autre voisinage, ou sous un autre patronage: celui de Fatima, filie de Muḥammad et de sa première épouse Khadîdja, épouse de Ali et mère de Ḥusayn. Vénérée par les chiites et les sunnites aussi bien, étroitement associée au Prophète, elle incarne tout ce qu'il y a de divin dans la condition féminine. Un hadith la déclare "la reine des femmes du Paradis", aux côtés de Maryam, Marie.

Un autre registre encore est à considérer, celui de la vogue extraordinaire des images montrant une femme en prière, parfois accompagnée de deux enfants proprets, dodus et

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pieux. Ces "posters" sont produits et répandus de Bombay à Damas et de Calcutta ou de Delhi à Alep.[13]

Le "poster" de Benazir en prière se situe très précisément dans ce registre. Freitag, dans l'article mentionné, rappelle une des origines de telles images dans le sous-continent indo-pakistanais. Elle serait à mettre en relation avec la diffusion de masse de chromos et de calendriers illustrant la promotion des nouvelles classes moyennes et le rôle nouveau, au sein de la société, assigné aux femmes, qu'elles soient hindoues ou musulmanes. La femme, sur certaines de ces images, a le visage découvert; elle sait lire. Accompagnée d'enfants, elle apparaît comme la gardienne des valeurs familiales et religieuses, une gardienne modérément réformiste pour qui l'accès à la connaissance est autorisé. Les rôles hommes/femmes semblent, implicitement du moins, bien marqués sur une des images indiennes où on peut lire: "le meilleur des biens de ce monde est la bonne épouse qui montre à son mari la voie du salut et le seconde pour les affaires de ce monde".

Il apparaît que si les registres religieux et politique sont dominants dans l'image de Benazir en prière, le thème domestique avec enfants, apparent dans d'autres posters à effigie féminine, n'y est guère présent. En revanche, un thème est fortement suggéré, celui de la communauté, soit des croyants, soit du parti. L'image participe à la fois de la dévotion personnelle, de l'activisme politique[14] et d'un féminisme modéré, ce qui est caractéristique du courant moderniste islamique. On peut se demander qui l'emporte, du registre politico-féministe ou du registre religieux, de la flèche du PPP ou de la prière de l'héroïne.

Je ferai, pour conclure, deux remarques:

– l'une est d'ordre esthétique et prend acte de l'extraordinaire métissage iconographique et stylistique dont témoignent ces images populaires. Des éléments qui appartiennent aux traditions des 19^{e} et 20^{e} siècles européens avec leurs expressions figurées diverses: lithographiques, décoratives, photographiques..., pour nous souvent dépréciés comme art de masse, kitsch, BD, publicité... sont réinterprétés et ressaisis avec force dans de nouvelles synthèses expressives, en générant émotion et adhésion. Ces nouveaux moyens sont au service d'enjeux majeurs, religieux et politiques.

– l'autre remarque est liée au contenu. dans la mesure où le médium peut être distingué du message. Dans cette imagerie politico-religieuse, des moyens et sources iconographiques considérables sont mobilisés visant à faire de Saddam Hussein, de Benazir Bhutto, de Massoud et de bien d'autres, des individus exemplaires, des champions d'une cause. Leur théâtre est l'univers où se livre la bataille entre les croyants et les autres. Dans le message, l'horizon de la nation est le plus souvent dépassé: Saddam est le '*alamdâr* de tous les musulmans; Benazir fait vibrer la corde sensible de tous les chiites et de toutes les croyantes; Massoud est un combattant de l'islam avant tout; les lieux de production et la diffusion de l'image l'indiquent par ailleurs clairement.

L'adversaire est omniprésent et menaçant, mais rarement désigné. En réalité, l'adversaire, c'est la désunion des peuples de l'islam ou leur tiédeur, et le public cible, c'est la umma tout entière, toujours divisée, et toujours en quête d'un leader.

Bibliographie

Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, *Imageries populaires en islam*, Genève, Georg Editeur, 1997.

[13] V. Sandria B. Freitag, op.cit.

[14] Freitag, op.cit., 31.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pierre Centlivres et Micheline Centlivres-Demont, “Une présence absente: symboles et images populaires du Prophète Mahomet”, in *Derrière les images*. Neuchâtel, Musée d’ethnographie, 1998, 139-170.

Micheline Centlivres-Demont, “Images populaires islamiques au Moyen-Orient”, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1994, 385-387.

Sandria B. Freitag, “Indian Muslims, the Islamic World, and the Visual Language of the Nation”, communication à la 2nd Rockefeller Conference, Chapel Hill, 1996, 34 p. [manuscrit].

Mazhar Sevket Ipşiroglu, *Das Bild im Islam*: *ein Verbot und seine Folgen*, Munich, 1971.

Martine Joly, *Introduction à l’analyse de l’image*, Paris, Nathan, 1993.

Parta Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India*, *1850-1922. Occidental Orientations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

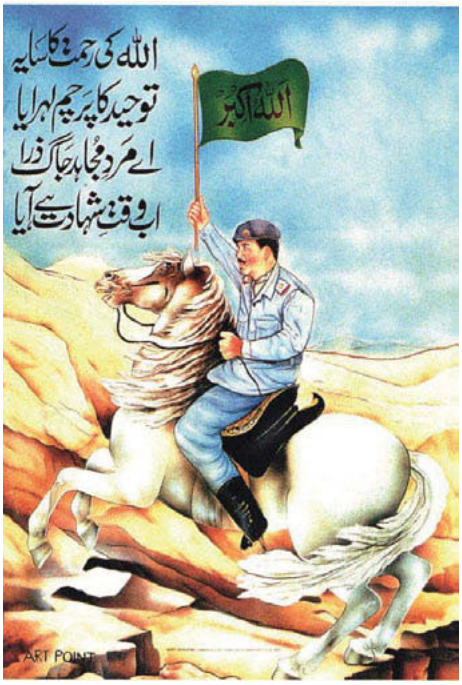
F. M. Pareja, *Islamologie*, Beyrouth, Imprimerie catholique, 1964.

Christophe de Ponfilly, *Massoud l’Afghan*, Paris, Editions du Félin, et Issy-les-Moulineaux, ARTE Editions, 1998.

Massoud l’Afghan, Film documentaire, Coproduction La Sept ARTE, Interscoop (1998 -90 min).

Gregory Starrett, “The Political Economy of Religious Commodities in Cairo”, *American Anthropologist*, 1997/1, 51-68.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

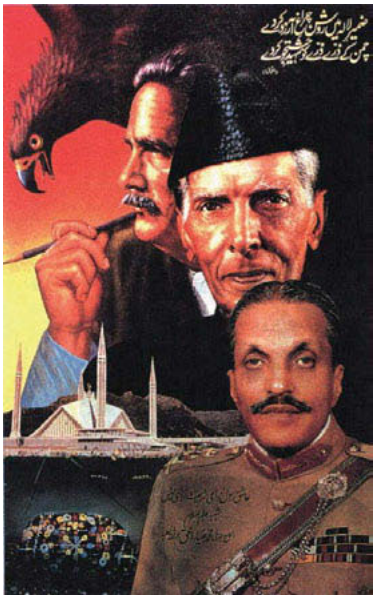


Ill. 1: *(318) Saddam Hussein tenant l'étendard portant l'inscription "Allâh Akbar Voir le tableau de L. David "Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard", 1801. Imprimé à Karachi. Achat Quetta août 1993.*

Ill. 2: *(36) Triple portrait de Massoud. Imprimé à Lahore. Achat Peshawar 1988.*

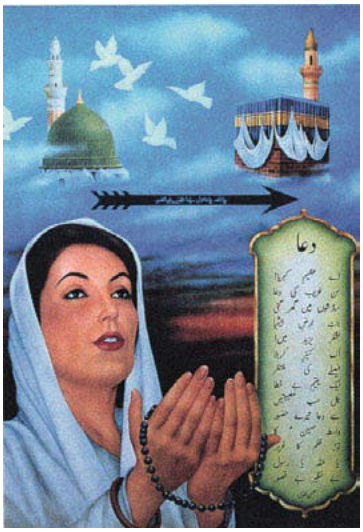
https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 3: *(45) Personnages de l'histoire de l'Afghanistan et de la résistance afghane. Signé Sarwar Khan. Imprimé à Lahore. Achat Quetta novembre 1990.*



Ill. 4: *(212) Mohammad Zia ul-Haq, sous les effigies de Mohammad Ali Jinnah et de Mohammad Iqbal. Imprimé à Lahore. Achat Pakistan 1988.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Ill. 5: *(203) Benazir Bhutto en prière. Signé Mohsen Naqwi. Imprimé au Pakistan. Achat Quetta novembre 1990.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

IMAGES ET “MODERNITE”

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

L'IMAGE MODERNE DANS L'EMPIRE OTTOMAN QUELQUES POINTS DE REPERE

Johann Strauss

Abstract: The modern picture in the Ottoman Empire: Some reference points

The Turkish poet Yahya Kemal (1884-1958) regarded the "lack of pictures" (*resimsizlik*) as one of the great lacunae in Turkish culture. From various sources we know, however, that pictures have always existed in Ottoman culture even if some of them, such as the portraits of the sultans, were for a long time only accessible to a small circle of members of the ruling élite. This heritage, neglected for a long time, has been rediscovered and studied only recently.

The present paper focuses on modern, i.e. Western-style pictorial and figural representation, and tries to describe the different stages of its dissemination in the Ottoman Empire. First examples (illustrations of books, oil paintings) date from the 18th Century. In this context, non-Muslims (Armenians, Greeks) played a pioneering role. In the 19th Century, in particular during the period of reforms (*Tanzimat*) pictures and images began to reach a wider public. They were then almost omnipresent: They range from portraits in books, illustrations and cartoons in journals, to images on medals or coats of arms. Even obscene pictures are known to have existed. The Ottomans were receptive for new inventions and techniques. Numerous photographers (mostly foreigners and members from among the different minority communities) were active in Istanbul and in the provinces after 1840. The Ottoman capital also attracted many painters from various countries. An art college (*Sanayi-i nefise mektebi*) was inaugurated in 1883. With the Levantine Adolphe Thalasso, Ottoman art found a capable chronicler who also described the exhibitions, which were regularly held in Istanbul from the end of the 19th Century onwards. Following the Young Turk Revolution (1908), Turkish painters founded their own association (*Osmanli Ressamlar Cemiyeti*), and the first cinema was opened in Beyoğlu. Postcards, posters and cartoons, often with a political message, gained new popularity. The dissemination of modern pictures and images can be regarded, to some extent, as a barometer of modernization. The Ottoman rulers had their share in this process.

Dans un de ses écrits sur la littérature (*Edebiyata dair*), Yahya Kemal (Beyatlı; 1884-1958), le célèbre poète turc, parle de deux déficiences importantes qu'il a constatées dans la civilisation turque: "L'absence d'images et l'absence d'une prose" ("*resimsizlik ve nesirsizlik*").

Ce sont ses observations au sujet de la première lacune qui doivent nous intéresser ici: "C'est à cause de l'absence d'images, que nous ne pouvons voir les visages de nos ancêtres. Quelle terrible privation! Nous ne pouvons voir nos anciennes villes: tant d'édifices brûlés ou démolis. Nous ne pouvons voir nos anciens costumes, ni comprendre comment ils ont peu à peu évolué durant les siècles; nous ne pouvons voir nos anciennes campagnes militaires, par lesquelles nous avons fondé la patrie, les anciennes batailles, les nobles armées victorieuses. Ô, que de choses existent encore que nous ne pouvons voir, toujours à cause de l'absence d'images (*resimsizlik*)".[1]

[1] Voir "Resimsizlik ve nesirsizlik", in Yahyâ Kemal, *Edebiyâta dair*, 3-me édition, Istanbul, 1990, 69-72.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ces lamentations d'un auteur moderne sont étonnantes dans la mesure où elles nous donnent l'impression que dans l'Empire ottoman. 'l'irruption de l'image" n'a jamais eu lieu. Mais peut-on vraiment parier de *resimsizlik*? Les Ottomans n'ont-ils pas connu de peintres, de dessinateurs, ni de photographes? Pour un contemporain informé des demières recherches dans ce domaine, les observations de Yahya Kemal semblent aussi éloignées de la réalité que l'affirmation de Voltaire dans sa correspondance avec Catherine II, selon laquelle il fallait mépriser et détester les Turcs parce qu'ils n'avaient jamais produit de poétes.

En effet, c'est grâce à ces recherches récentes que ce patrimoine a été redécouvert, même si des lacunes existent encore.[2] Elles nous permettent en tout cas de démentir Yahya Kemal, en dressant un aperçu historique de l'image dans l'Empire ottoman et en fournissant les points de repère qui nous paraissent essentiels. Il est vrai que jusqu'à une date récente, la conscience de la mémoire visuelle a été relativement peu développée en Turquie, et encore moins chez les orientalistes occidentaux, qui se refusent à reconnaître l'image comme document au même titre que les textes d'archives. Notons que dans un gros volume publié en 1940 par le Ministère de l'Instruction publique turc, pour commémorer la proclamation des *Tanzimat*[3], aucun article ne fut consacré au développement de la peinture et des arts figuratifs. Mais paradoxalement, le mêine livre contenait de nombreuses illustrations qui permettraient de dresser un véritable bilan de l'image et de sa fonction dans le cadre de la modernisation du pays.

Les antécédents

L image moderne, c'est-à-dire l'image inspirée par des modèles occidentaux, étant une innovation, est à maints égards comparable à d'autres innovations, telles que l'introduction de l'imprimerie ou la traduction d'ouvrages des langues occidentales en turc-ottoman. Cette analogie offre l'avantage d'indiquer certaines directions pour notre approche: établir un cadre chronologique d'abord, trouver les modèles et les sources, étudier les individus transmetteurs de cette innovation. Les grandes lignes de cette évolution sont à présent bien connues. Les modèles et les sources, par contre, le sont beaucoup moins, et, en ce qui concerne les transmetteurs, ils sont souvent ignorés. Cela vaut en particulier pour tout ce qui précède la deuxième moitié du XIXe siècle. Mais même pour la période suivante, les lacunes sont encore considérables.

Comme pour toutes les innovations, on trouve toujours des précurseurs.[4] Ceci est d'autant plus naturel dans le cas de l'Empire ottoman, que celui-ci n'a jamais été une entité isolée, mais au contraire reliée à l'Occident par des liens multiples. Les non-musulmans, en particulier, entretenaient avec l'Occident au travers de la religion (et peut-être de la langue) une qualité spécifique de relations. Leur iconographie porte souvent une forte empreinte occidentale. Rappelons qu'une formation en Europe occidentale (notamment dans les universités italiennes), si courante dans l'aristocratie grecque et arménienne de l'époque, semble avoir inclus occasionnellement une initiation à la peinture.[5]

---

[2] Ces lacunes sont significatives notamment dans les dictionnaires d'art (Bénezit, Thieme-Becker, etc.), où l'on cherche souvent en vain des informations sur certains artistes bienconnus à l'époque. On trouvera cependant un grand nombre d'entrées concemant la peinture et la photographie dans l'excellente "Encyclopédie d'Istanbul", publiée par le Ministère de la Culture et la Fondation d'Histoire, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (cité désormais par l'abréviation *DBİA*), 8 vol., Istanbul, 1993-1995.

[3] *Tanzimat*. *Yüzüncü yildönümü münasebetile* I, Istanbul, 1940.

[4] Sur les débuts de la peinture moderne chez les Turcs musulmans, voir Günsel Renda / Turan Erol, *Başlangicmdan bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*, vol. 1, Istanbul, 1980; voir aussi Günsel Renda et al., *Histoire de la peinture turque*, Genève, 1988.

[5] On sait que chez les Arméniens, notamment l'art de peindre des miniatures était très développé. Un traité en arménien sur cet art parut à Venise en 1813 (Iknadios Papazian, *Manrankark'*, *or ê miniat'urray arhest manrakrkit nerkerang nkaragrul'ean*). Ce livre contient cinq illustrations. Signalons aussi l'existence de

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Même si la peinture moderne dans l'Empire ottoman n'a pris son véritable essor que dans la deuxième moitié du XIXe siècle, on sait que le sultan Mehmed II (1451-1481), engoué d'art, avait appelé des artistes italiens à Istanbul dés le XVe siècle. Peu de sultans sont aussi bien représentés, sous diverses formes (portraits, bustes, médailles), que le conquérant de Constantinople.[6] Le célèbre portrait qu'en avait fait Gentile Bellini[7], résidant à Istanbul en 1479-1480, a encore été copié en 1907 sur ordre du sultan Abdülhamid II, par son peintre de cour, Fausto Zonaro (1854-1929).[8]

Même le successeur de Mehmed II, le pieux sultan Bayezid II (Bayezid "*Veli*", 1481-1512) qui avait fait vendre, dit-on, les portraits de son prédécesseur au bazar, commanda lui-même des portraits du prince Cem et de l'ambassadeur mamelouk pour les envoyer à Francesco II de Gonzague à Mantoue. En 1543, le célèbre amiral Hayreddin Barberousse offrit toute une série de portraits de sultans en miniature, probablement dus au miniaturiste Nigârî[9], à Virginio Orsini, officier françáis pendant l'hivemage de la flotte ottomane à Toulon. Yahya Kemal, lui-aussi, eut l'occasion de découvrir ce patrimoine. C'est ainsi qu'un manuscrit du Hüner-nâme de Seyyid Lokman Çelebi, composé sous Murad III (1574-1595) qui contient des portraits, notamment des sultans, dus au *nakkaş* Osman, l'avait beaucoup impressionné lors de sa visite au Sérail.[10]

Le XVIII^e siècle

L'apparition de l'image moderne dans l'Empire ottoman commence au XVIIIe siècle, et elle est étroitement liée à l'ouverture vers l'Occident. Dans une certaine mesure, c'est même un indicateur de cette ouverture. Cette évolution a d'ailleurs été suivie de près, et très attentivement, par des observateurs contemporains comme Démétrios Cantémir (1673-1723), l'abbé Toderini (1728-1799) et Mouradgea d'Ohsson (1740-1807). Ces auteurs nous ont laissé des témoignages de première importance sur les débuts de l'image moderne dans l'Empire ottoman, mais aussi sur les obstacles auxquels cette innovation s'est heurtée.

L'influence des minoritaires ou des convertís a été considérable. Ce fut un converti d'origine hongroise, İbrahim Müteferrika (1674-1745), qui. après avoir introduit l'imprimerie en caractères arabes, imprima aussi les premiers livres illustrés, dont le *Tuhfetü 1-kibar fi esfari l-bihar* (1729), une histoire des gueires maritimes des Turcs par Kâtib Çelebi (1609-1657), qui contient des caites géographiques, exécutées au pays même; ou le *Tarih-i Hind-i garbî*, l'histoire du Nouveau Monde, imprimé l'année suivante. Cet ouvrage est considéré, du fait de ses représentations - du reste assez naïves - comme le premier livre illustré turc.[11] L'accueil fait à cette innovation semble avoir été mitigé. L'abbé Toderini put encore

miniaturistes au Patriarcat arménien. Sur quelques artistes actifs à Istanbul, voir Kevork Pamukciyan, "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel (?-1780) ve Eserleri", *Tarih ve Toptum*, 40 (avril 1987), 28-33. Sur l'art arménien moderne, voir Onnig Avédissian, *Peintres et sculpteurs arméniens du 19e siècle à nos jours*, Le Caire, 1959. Sur les peintres grecs-orthodoxes d'Istanbul au XlXe et au XXe siècle, voir le répertoire d'Athanasios Papas, *Polites zôgraphoi kai hagiographoi tou dekatou henatou kai eikostou aiôna*, Athènes, 1989.

[6] Voir Jürg Meyer zur Capellen, "Das Bild Mehmets des Eroberers", Pantheon, III (1983), 208-220.

[7] Il se trouve aujourd'hui dans la National Gallery de Londres. Sur le séjour de Bellini à Istanbul, voir Jürg Meyer zur Kapellen, "Gentile Bellini im Orient", in E*uropa und die Kunst des Islam, 15. bis 18. Jahrhundert*, Vienne, 1983, 137-145.

[8] Adolphe Thalasso, L'Art ottoman. *Les peintres de Turquie*, Paris, s.d., 9. Sur Zonaro, voir aussi infra, 168.

[9] Voir Hans Georg Majer, "Zur Ikonographie der osmanischen Sultane", in Martin Kraatz, et al. (éd.), *Das Bildnis in der Kunst des Orients*, Stuttgart, 1990, 99-119.

[10] "Resimsizlik ve nesirsizlik", art. cit., 69-70. Sur ces manuscrits, voir Filiz Çağman et Zeren Tanındı, *Topkapı Saray Museum. Islamic Miniature Painting*, Istanbul, 1979, 66-67.

[11] Voir Alpay Kabacalı, *Cumhuriyel Öncesi ve Sonrası Matbaa ve Basın Sanayii*, İstanbul, 1999, 21. Dans les livres arméniens imprimés à Istanbul à la même époque, des images d'inspiration européenne étaient courantes. Pour des spécimens, voir, par exemple, Théotig [Labdjindjian], *Tip u Tarr*, Istanbul, 1912, surtout 55-62; et Vrej Nersessian, *Catalogue of Early Armenian Books 1512-1850*, Londres, 1980 (appendice).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

constater que, dans les exemplaires de ce livre qu'il avait eus sous les yeux, les images avaient toujours été arrachées ou défigurées.[12]

Selon Mouradgea d'Ohsson, le seul tableau exposé en Turquie à cette époque[13] était une peinture historique, représentant la demière expédition des Espagnols contre Alger, qui se trouvait en possession du grand amiral Gazi Ḥasan Pacha.[14] Ce pacha éclairé en orna sa maison au quartier de Levent Çiftliği et se faisait "un vrai plaisir d'engager, non pas les nationaux, mais les Chrétiens et les Européens de sa connoissance, à aller voir sa compagne et son tableau".[15] Toujours est-il que l'"Ère des Tulipes" (*Lâle Devri*; 1718-1730) déjà, ainsi que les décennies suivantes, voit l'arrivée à Istanbul d'une foule d'artistes européens, connus comme les "Peintres du Bosphore".[16] En 1792, le secrétaire intime du Sultan Selim III évoque dans son journal la visite *incognito* du souverain à Büyükdere, où un artiste "franc" originaire d'Italie avait exposé dans sa maison un ensemble de statues en cire, une dizaine de femmes et d'enfants, la scène représentant, selon le secrétaire, "une reine des temps anciens qui s'était frappée et ruinée aprés la séparation de son mari". Cette exposition avait apparemment attiré beaucoup de monde, bien que la visite ne fût pas gratuite.[17] Par ailleurs plusieurs artistes non-musulmans jouissaient d'une grande réputation à cette époque, non seulement au Palais, mais aussi parmi les résidents étrangers. Il faut évoquer la famille Manas(se), dont l'histoire avait éveillé, entre autres, l'intérêt d'Arménag Bey Sakisian (1872-1944), l'éminent historien de l'art arménien.[18] Le plus célèbre parmi ces artistes, Raphaël Manas (mort en 1780), qui figure comme "Raphaël le chantre" ("*Dirac'u Rap'ayel*") dans les sources arméniennes, avait été formé en Italie selon Mouradgea d'Ohsson.[19] L'abbé Toderini l'a connu aussi. Cet artiste passait dans son pays, à en croire son coreligionnaire Mouradgea d'Ohsson, "pour le Raphaël de son siècle".[20] On lui doit, entre autres, des miniatures fort intéressantes contenues dans un manuscrit du '*Iqd al-ğumān fī ta'rīh ahli 'z-zamān*, célèbre chronique universelle de Bedreddîn Aynî (m. 1451),[21] un portrait du jeune prince Selim (plus tard Selim III),[22] et probablement aussi la représentation du "Jugement Dernier" dans l'église arménienne du quartier de Balatr.[23]

---

[12] *"...per l'odio, in cui sono l'imagini presso i Turchi, trovai quasi tutti gli esemplari della Storia Americana guasli nelle figure, e mancanti*." (*Letteratura turchesca*, t. III, Venise, 1787, 48-49). Voir aussi sa "*Critica disquisizione se le figure d'uomini, e d'animali sieno proibite dall'Alcorano*", ibidem, 45-74, qu'il dédia au prince Jean Potocki.

[13] Mouradgea d'Ohsson a réuni sa documentation entre 1764 et 1784.

[14] Gazi Hasan Pacha, avec le sobriquet de Cezayirli ("l'Algérien", 1710-1790), était né à Gallipoli, comme esclave d'un riche marchand. Deux fois *kapudanpaşa* (1770 et 1774), et nommé grand-vizir sous Selim III (1789), il doit sa gloire surtout à ses exploits en Algérie (où il fut même nommé *dey*) dans la guerre contre les Espagnols.

[15] Mouradgea d'Ohsson, *Tablean général de l'Empire Othoman*, 7 vol., Paris, 1787-1820, t. IV, 442-443.

[16] Voir sur ces peintres Auguste Boppe, *Les peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, nou- velle édition, Paris, 1989.

[17] Voir "Selim III'ün sirkâtibi tarafindan tutulan ruzname", *Tarih Vesikaları*, no. 15. (mai 1949), 191-192.

[18] Voir "Les Manasse, une dynastie de peintres au XVIIIe et XlXe siècles", in *Pages d'art arménien*, Paris, 1940, 97-101. Voir aussi les précisions fournies par Kevork Pamukciyan dans son "Ünlü Hassa Ressamı Rapayel" (cité note 5).

[19] Mouradgea d'Ohsson, op. cit., t. IV, 456. Sur le peintre Raphaël, voir aussi l'article "Refail" (G. Renda), in *DBİA*, t. 6, 312.

[20] Mouradgea d'Ohsson, op. cit., t. IV, 456.

[21] Günsel Renda / Turan Erol, op. cit., 45.

[22] Des ouvrages plus anciens comme Nigâr Anafarta, *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, İstanbul, 1966, pl. XIII, parlent encore, d'une façon erronée, d'un portrait du prince Mahmud. Sur les portraits des sultans, voir maintenant l'ouvrage collectif *Padişahın portresi-Tesavir-i Âl-i Osman / The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*, Istanbul, 2000, publié à l'occasion de l'exposition du même nom, qui eut lieu du 8 juin au 6 septembre 2000 au Palais de Topkapı à Istanbul.

[23] Kevork Pamukciyan, op. cit., 33.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Le règne de Selim III (1789-1807), connu comme l'ère du "Nouvel Ordre" (*Nizam-ı cedîd*), revêt une importance particulière pour l'image moderne. L'imprimerie reçoit alors une nouvelle impulsion. Mouradgea d'Ohsson parle "du peu de difficulté que rencontrerait aujourd'hui un homme d'État ou un particulier qui, animé des mêmes vues et des mêmes sentiments qu'Ibrahim Efendy [i.e. Müteferrika], voudrait marcher sur ses traces, et chercher les moyens d'encourager les arts parmi les Othomans." Les traductions de traités militaires de Vauban et d'autres auteurs, que le sultan a ordonné de faire à Constantin Ypsilanti (1760-1816), contiennent, comme les originaux, des illustrations. Celles-ci sont signées par deux artistes non-musulmans. Kapriyel et Stefan Efendi.[24] Dans un des premiers ouvrages publiés en français à Istanbul, le *Tableau des nouveaux reglemens de l'Empire Ottoman* de Mahmud Raif (1798), on trouve de nombreuses planches, dont des vues de différents quartiers d'Istanbul et des soldats de la nouvelle armée.[25] Le premier atlas moderne (*Cedîd Atlas*) imprimé à la même époque (1804), a été, naturellement, adapté d'un modèle occidental.[26] Notons aussi que dans le programme de l'École du Génie (*Mühendishane-i berrî-i hümayun*), ouverte en 1795. figurent des leçons de dessin (*san'at-ı ressamiyye*).[27]

Quant à la peinture, cette époque nous fournit le premier portrait moderne d'un sultan ottoman. Il s'agit du portrait de Selim III par Constantin de Cyzique (*Kostantin Kapıdağlı*, "Constantin Capoudaghlé"). Ce tableau, daté de 1218 (1803/1804), qui est exhibé aujourd'hui au musée du Sérail de Topkapı,[28] est révolutionnaire, dans sa conception aussi bien que dans son exécution, par rapport à ses prédécesseurs. Le même peintre, dont la biographie présente encore des lacunes,[29] a laissé plusieurs œuvres qui ornent toujours l'église grecque-orthodoxe de Saint-Démétrius dans l'ancien quartier grec de Tataoula (aujourd'hui "Kurtuluş") d'Istanbul, dont une représentation de la Sainte Cène, visiblement exécutée selon le modèle de la célebre fresque de Léonard de Vinci dans le réfectoire des Dominicains à Milan.[30] Constantin a aussi créé, par ordre de son souverain, une nouvelle série de portraits des sultans ottomans.[31] Leur style est tout à fait européen, et l'artiste copie du reste sans gêne des portraits dus à des peintres occidentaux.

Ce *Recueil des portraits des empereurs ottomans*, imprimé dès 1815 à Londres, sur commande du gouvernement ottoman, par le célèbre graveur John Young (1755-1825)[32], est, à plusieurs égards, remarquable. L'image, dépassant la sphère de la cour, devient maintenant partie du patrimoine national. On n'est pas loin de la vérité si l'on dit que, grâce à cette forme de diffusion, ces portraits représentent un des plus grand succés de l'image chez les Turcs Ottomans. C'est ainsi qu'on les retrouvera dans toutes sortes d'ouvrages historiques, publiés

[24] "amel-i Kapriyel et amel-i Stefan"; Alpay Kabacalı, op. cit., 64; voir aussi Turgut Kut et Fatma Türe (éd.), *Yazmadan basmaya*: *Müteferrika, Mühendishane, Üsküdar*, Istanbul, 1996, 87.

[25] Voir la réimpression dans Mahmud Raif Efendi, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeni Nizamlaın Cedveli*, traduit et édité par Arslan Terzioğlu et Hüsrev Hatemi, Istanbul, 1988.

[26] L'atlas du géographe anglais William Faden (1750?-1836) selon Joseph v. Hammer, *Geschichte des Osmanischen Reiches*, t. VII, Pest, 1831, 588.

[27] Nafi Atuf [Kansu], *Türkiye Maarif Tarihi*, Ankara, 1930, 50.

[28] On trouvera une très bonne réproduction de ce tableau dans Nigâr Anafarta, op. cit., pl. IX. Voir aussi le catalogue *Padişahm portresi-Tesavir-i Âl-i Osman*, op. cit., 30.

[29] "Kostantin (Kapıdağlı)" (G. Renda), *DBİA*. t. 5, 77-78.

[30] Athanasios Papas, "Der Maler Konstantinos Kyzikenos und einige seiner Werke", *Orthodoxes Forum*, I/1 (1987), 71-82, et id., *Polites Zôgraphoi* (cité note 5), 63.

[31] On en trouve de très belles reproductions dans le catalogue *Padişahın portresi-Tesavir-i Âl-i Osman*, op. cit.

[32] *A Series of Portraits of the Emperors of Turkey, from the Foundation of the Monarchy to the Year 1815, Engraved from Pictures painted at Constantinople,...With a Biographical Account of Each of the Emperors*, Londres, 1815. Les notices biographiques sont rédigées en anglais et en français.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dans la deuxième moitié du XIXe siècle: dans des classiques comme le *Sübhatü l-ahbâr*,[33] aussi bien que dans des dictionnaires historiques et géographiques modernes [34] ou des livres scolaires destinés aux musulmans ou aux non-musulmans.[35] Salîm Fâris (1841-1908), directeur du journal arabe *Al-Djawā'ib*, les édita dans un *Album des Souverains Ottomans* qui fut publié en 1886,[36] et, après la Révolution jeuneturque (1908), cette série fut même diffusée sous forme de cartes postales, avec les portraits des sultans de la deuxième moitié du XIXe siècle reproduits d'après des photographies. La vogue continue jusqu'à nos jours: on retrouve encore les mêmes portraits dans le *Meydan Larousse*.

L'image sous le règne de Mahmud II (1808-1839)

Le règne de Mahmud II (1808-1839), sous lequel la série de portraits de sultans de Constantin de Cyzique va être imprimée à Londres, peut être considéré comme un tournant décisif dans l'histoire de l'image moderne et de sa diffusion chez les Turcs Ottomans.

Ce souverain, qui allait préparer la voie pour les réformes connues sous le nom de *Tanzimat*, semble avoir été particulièrement entiché de son portrait. Il va jusqu'à le faire placer sur les murs des administrations et à fonder un ordre dont la décoration reproduit ses traits. Il inaugure la coutume, visiblement d'inspiration occidentale, d'offrir le portrait du monarque aux hauts dignitaires - et à leurs épouses![37] Les sujets musulmans du sultan, que certains appelaient "le sultan infidèle" (*gâvur Sultan*), étaient pourtant encore loin d'accepter la reproduction de la figure humaine. L'historien Lutfî (1815-1907) se sent contraint de justifier celle-ci par les arguments suivants, qui nous rappellent les idées exprimées par Yahya Kemal: "Pour pouvoir comprendre les évènements d'une époque, il faut avant tout en connaître l'art. Les œuvres de peintres tels que Mani[38] ou Behzat[39] nous renseignent bien mieux que tout autre document sur la société et l'époque où ils ont vécu. Il nous faut conserver les traits de Sa Majesté le Sultan Mahmud pour perpétuer le souvenir d'un monarque si épris de réformes, et c'est là la raison pour laquelle Il a fait reproduire Ses traits.

---

[33] Cette œuvre généalogique remontant à l'époque de Soliman le Magnifique a été constamment mise à jour. C'est ainsi que la deuxième édition imprimée (Istanbul, 1289/1872) contient même un portrait du Sultan Abdülmecid.

[34] Par exemple, Ali Cevad, *Memalik-i osmaniyyenin tarih ve coğrafya lûgati*, Istanbul, 4 vol., Istanbul 1311/1893-1317/1899, (t. IV, les planches se trouvent à la fin du volume).

[35] Par exemple Avraam G. Vaporidès, *Biographikê historia tôn soultanôn tês othômanikês autokratorias*, 3e éd., 2 vol., Istanbul, 1894; Krikor Margossian, *Patkerazard ew k'artisaru Osmaneanë patmut'iwn*, Istanbul, 1912.

[36] Titre arabe: *Abda' mā kānfī ṣuwar salāṭīn āl 'Uṯmān*.

[37] Sophie Aristarchi, épouse du Grand Drogman Stavraki Aristarchi (mort en 1822), fut la première dame chrétienne à être investie du portrait en diamants du Sultan (Voir E. R. R[hangabé], *Livre d'Or de la noblesse phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*, Athènes, 1904, 11. Marie, épouse de Nicolas Aristarchi-Bey (1799-1866), reçut également en 1862 le portrait du sultan Abdülaziz orné de diamants (id., p. 12). En mars 1875, le *Journal de Constantinople*, XIIe livraison (28 Mars 1875), annonce, en se référant au journal turc *Basiret*, qu'Abdülaziz avait fait don de son portrait, enrichi de brillants, au prince Yussuf Izzeddin Efendi, *müşir* de la Garde Impériale: "C'est pour récompenser le zèle et l'activité déployés par le Prince dans l' accomplissement de ses devoirs de Muchir, ... que sa Majesté s'est plu à lui donner cette marque de distinction spéciale". Voir aussi Tuncer Baykara, "II Mahmut ve Resim", in *Bedrettin Cömert'e Armağan*, (numéro spécial du *Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi*), Ankara, 1980, 509-516.

[38] Il s'agit du même personnage qui fut le fondateur du manichéisme. Dans la tradition persane et dans la littérature classique ottomane, il est aussi connu comme peintre ("Mânî-i nakkaş"). C'est ainsi que l'éloge de la beauté de l'aimé(e) se fait souvent en faisant des allusions à ses célèbres portraits. Ceci n'empêche cependant nullement de le considérer, vu qu'il faisait des portraits d'êtres humains, comme un "infidèle" (*kâfir*).

[39] Peintre iranien (mort en 1537 à Tabriz) de l'époque timouride. Ses illustrations pour les œuvres de Nizami et de Saadi sont particulièrement célèbres.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Loin de nous l'idée d'adorer une image! C'est également dans ce but que sa Majesté Mehmed II le Conquérant a ordonné de garder intactes les images d'anges, qui ornaient les murs de Sainte-Sophie".[40]

C'est à ce sultan réformateur que l'on doit aussi d'autres innovations dans le domaine de l'image: le blason (*arma*) ottoman, ébauché déjà dans certains livres imprimés par İbrahim Müteferrika et par l'imprimerie de l'École du Génie, prend définitivement forme.[41] Des médailles (*medalya*), qui contiennent des images, sont créées sous son règne.[42] dont un ordre avec le portrait du sultan (*Tasvir-i hümayun nişam*) peint par le miniaturiste arménien Sébouh Manas (1816-1889). De même, les livres destinés à l'instruction de sa nouvelle armée, imprimés probablement par un Français, Henri Cayol,[43] sont illustrés avec des dessins modernes.[44] À la même époque, l'enseignement du dessin fut rendu obligatoire dans toutes les écoles militaires (notamment la *Mekteb-i Harbiyye*, fondée en 1834). C'est pourquoi la plupart des peintres pratiquant le nouveau procédé furent des militaires.[45] Dans les années 1830, les premiers étudiants ottomans envoyés à Paris s'y familiarisent avec l'art occidental.[46] En ce qui concerne la peinture, c'est à cette époque que la technique picturale va abandonner l'enluminure et la miniature au profit des genres occidentaux. Les nombreux portraits de Mahmud II, qui le représentent avant et après les reformes,[47] sont presque tous modernes. Celui qu'on doit à Hippolyte Berteaux (1843-1926), datant d'une époque ultérieure, présente d'ailleurs des similitudes remarquables avec le portrait de Selim III que nous avons déjà évoqué.[48]

L'image sous Abdülmecid (1839-1861)

Mahmud II mourut en 1839, l'année où la découverte de Daguerre a été rendue publique. Il est donc le dernier sultan ottoman pour lequel on ne dispose pas de portrait photographique.

La photographie a pourtant fait irruption très tôt dans l'Empire ottoman. Grâce aux recherches menées ces dernières années, son histoire est assez bien connue.[49] La gazette officiel le, le *Takvim-i Vekayi*, publie, dès octobre 1839, un article sur les nouvelles inventions d'Europe, la machine à vapeur, l'appareil photographique (*fotoğraf makinasi*), et la photographie, "un art curieux (*san'at-i garîbe*)" inventé par "Monsieur Daguerre de France (*Fransalı Mösyö Dager*)".[50] Cet article contient une description très détaillée de la nouvelle

[40] Cité par Nouroullah Berk, *La Peinture turque*, Ankara, 1950, 10.

[41] Kemal Özdemir, *Osmanlı Arması*, Istanbul, 1997.

[42] Nuri Pere, *Osmanlılarda Madenî Paralar*, Istanbul, 1968, planche 74. Ces médailles sont devenues extrêmement rares parce qu'on les a ramassées en 1850 pour les fondre.

[43] Henri Cayol (1805-1865) a introduit la lithographie dans l'Empire ottoman: Grégoire Zellich, *Notice historique sur la litliograpliie et sur les origines de son introduction en Turquie*, Constantinople, 1895, 45-53.

[44] *Asakir-i mansure-i muhammediyye içün tertib olunan nefer tâlimi*, Istanbul, 1248/1832, avec l'image d'un soldat de la troupe moderne, dans Selim Nüzhet Gerçek, *Türk Taş Basmacılığı*, Istanbul, 1939, pl. 5. Rappelons que ce fut Mahmud II qui introduisit le fez et des uniformes occidentaux pour sa nouvelle armée.

[45] Voir la liste des diplômés de cette école (et d'autres institutions) dans Günsel Renda / Turan Erol, op.cit., 78.

[46] Filiz Yenişehirlioğlu, "Les peintres turcs à Paris", in Paul Dumont, Jean-Louis Bacqué-Grammont (édit.), *La Turquie et la France á l'époque d'Atatürk*, Paris, 1981, 191-197.

[47] Même des ouvrages traditionnels comme le *Sübhatü l-alibâr* contiennent alors deux images: "Cülus-i hümayunlarından 1241 senesine degin - 1241 senesinden intikallerine değin", (art. cit., 38).

[48] Nigâr Anafarta, op. cit., p. XIV.

[49] Voir surtout Engin Çizgen, *Photography in the Ottoman Empire 1839-1919*, Istanbul, 1987; voir aussi Nissan N. Perez, *Focus East. Early Photography in the Near East 1839-1885*, New York, 1988.

[50] Voir le texte dans *Yeni Türk Edebiyati Antolojisi*, I, 1839-1865, éditée par Mehmet Kaplan et al., Istanbul, 1974, 281-283: "Avrupa'da yeni icadlar, buhann makinaya tatbiki ve fotoğraf makinası". Cet article y est daté du 9 Şevval 1253 / 26 décembre 1837 (!). Le début de ce texte, en version anglaise (avec la date correcte: 19 Şaban 1255), se trouve dans Engin Çizgen, op. cit., 20-21.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

technique et de son évolution. Le premier photographe établi à Istanbul, a été. selon le journal *Ceride-i Havadis*, un disciple de Daguerre, du nom de "Kompa" (Compas?).[51] En novembre 1842, un autre article fort intéressant,[52] après avoir traité le problème de la perspective,[53] qui est la base de l'art des peintres, parle d'autres manifestations de l'image, dont certaines avaient même précédé l'invention de la photographie: le *panorama*, dont les origines remontent à la fin du XVIIIe siècle,[54] le *diorama*, inventé en 1822 par Daguerre et Bouton, la *fantasmagorie*, sorte de lanteme magique, et le *cosmorama*, établi à Paris de 1808 à 1832 par l'abbé Gazzera.[55] L'article nous apprend aussi qu'au mois de Ramadan dernier déjà, les Stambouliotes avaient eu l'occasion d'admirer un cosmorama au Divanyolu à Istanbul, tandis que dans le Marché aux Poissons (*Balıkpazarı*) de Péra (Beyoğlu), on exposait, à la même époque, un diorama.

Le livre illustré

Le *Ceride-i Havadis* et son imprimerie, fondés par un négociant anglais, William Churchill, en 1840, ont joué un rôle pionnier dans la diffusion de l'image. Le journal a non seulement publié la première gravure sur bois, représentant un crâne dans une perspéctive phrénologique, mais aussi la première carte géographique qui soit parue dans un périodique.[56] On doit à l'imprimerie du journal les premiers livres en turc avec des illustrations, qui méritent tout particuliérement l'épithète de "modernes".

On a vu qu'au tournant du siècle, certains ouvrages techniques ou scientifiques contenaient déjà des illustrations dans un style plutôt occidental.[57] Dans le *Mir'âtü l-ebdân fî teşrîhi a'zâi l-insân* (1235/1820), un célèbre traité d'anatomie de Şanizâde (1771-1826), nous trouvons 56 gravures sur cuivre (*elvâh-ı nuhâsiyye-i musaykale üzerlerine eşkâl hakkiyle*), dont même la figure d'un homme nu. Ces gravures ont été réalisées, à en croire le colophon, par des artistes indigènes.[58] Mais ce n'est qu'à partir des années quarante du XIXe siècle que le livre illustré commence à devenir un phénomène familier dans l'édition ottomane. Il s'agit, à quelques exceptions près, d'ouvrages d'un caractère nouveau, d'ailleurs souvent dus à des étrangers ou des minoritaires. On ne s'étonnera pas de ce que les *Nouvelles Promenades bosphoriques* (1844) d'un érudit levantin, Alexandre Timoni (mort à Paris en 1856), – un des rares livres imprimés en langue française à Istanbul à cette époque –, soit orné d'un portrait de l'auteur. Mais huit ans plus tard apparaît aussi le livre d'un poète musulmán avec le portrait de l'auteur, le *divan* de İzzet Molla (1785-1829), "le sultan des poétes" et père du grand vizir Fuad Pacha.[59] Cette publication a fait sensation à l'époque. Le drogman de

[51] Voir Orhan Koloğlu, *Basılnumızda Resim ve Fotoğrafîn Başlaması*, İstanbul, 1992, 7. On ignore les dates biographiques de cet individu, qui a ouvert son atelier en été 1842.

[52] *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. op. cit., I, 118-119.

[53] "*....perspektiv yâni ilm-i menazir ve fenn-i mukayese-i nezaret*".

[54] La première idée de ce genre de spectacles est due à l'Allemand Johann Adam Breysig (1766-1831). L'Écossais R. Barker l'introduisit en Angleterre en 1794, et l'Américain R. Fulton en France en 1804. À Paris, on a établi pour la première fois des panoramas sur le boulevard prés du passage qui a pris le nom Passage des Panoramas. Au début du XXe siècle encore, on a construit un assez grand nombre de panoramas à Paris.

[55] Espèce de diorama, établi par son inventeur dans le but de former une collection de tableaux représentant les sites et les monuments les plus remarquables de toutes les parties de l'Univers.

[56] Nr. 75 (1842); voir Orhan Koloğlu, op. cit., 16.

[57] Voir p. 145.

[58] "*...Devlet-i aliyye-i ebediyyü d-devâm erbâb-ı hirefinden ehl-i hüner ba'z-ı kesân*".

[59] *Mihnet-keşân*, Istanbul, 1269/1852.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

l'ambassade d'Autriche parle d'une "innovation sans pareil dans le domaine de l'islam sunnite".[60]

La pratique de faire précéder les œuvres du portrait de leur auteur, très répandue en Occident, n'allait pourtant pas devenir courante chez les Ottomans. Le portrait lithographié de İzzet Molla, qu'il avait fallu faire d'après une description de son fils, Fuad Pacha,[61] allait rester un cas exceptionnel. Il en est de même d'un volume publié quelques années plus tard, contenant les "œuvres complètes" de Mehmed Sadık Rifat Pacha (mort en 1857),[62] et qui fut même orné d'une héliogravure signée "Olivier",[63] d'après une photographie faite par un photographe français. Ici encore, il s'agit d'une édition posthume des œuvres d'un auteur connu comme une figure-cié de l'époque des réformes (*Tanzimat*). Le même Sadık Rifat Pacha nous a laissé des observations fort intéressantes sur les portraits de sultans et d'autres hauts dignitaires ottomans, qu'il avait eu l'occasion de voir pendant son voyage en Italie du Nord.[64] Son témoignage, malgré une identification apparemment fausse,[65] démontre tout de même une certaine familiarité avec ce genre d'images. Un autre livre remarquable datant des années 1850 est une collection de biographies des plus célèbres hommes d'Etat d'Europe.[66] Cette publication, composée par un Arménien, Sahak Abro (1825-1900), s'appuyant sur des ouvrages français, contient des portraits lithographiés de Talleyrand, Wellington, Nesselrode, Metternich et Palmerston. Là encore, il s'agit d'une innovation qui ne trouvera des imitateurs que plusieurs décennies plus tard parmi les turcs ottomans.

Chez les minoritaires, l'édition était plus avancée à cet égard. La monumentale "Histoire de Napoléon Bonaparte" (1854)[67] par l'Arménien catholique Vartan Pacha (Hovsep Vartanian; 1815-1879), peut nous servir d'exemple. La version arméno-turque de cet ouvrage

---

[60] "*Der Vf., Vater des jetzigen Ministers der innern Angelegenheiten Fuad Efendi, hat dem Buche – eine bis jetzt beispiellose Neuerung im Bereiche des sunnitischen Islam – sein lithographiertes Bildniss vorsetzen lassen*!" (Ottocar v. Schlechta-Wssehrd, "Verzeichnis der in Constantinopel letzterschienenen orientalischen Drucke und Lithographien", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, VII (1853), 250).

[61] Il existait aussi un tableau, identique, qui fut en possession du petit-fils du grand-vizir, Reşad Fuad Bey (1870-1920).

[62] *Asâr-ı Rif'at*, Istanbul, 1275/1859. Il s'agit d'un curieux mélange: à côté de son histoire de la guerre avec la Russie, son traité sur l'Europe, sa relation du voyage en Italie du nord, on y trouve aussi des *münşeat*, et son très populaire traité de morale (*Risâle-i ahlâk*).

[63] Sans doute s'agit-il de l'écrivain-lithographe Joseph Eugène Olivier (Beifort 1819-Istanbul 1892), qui avait installé un établisssement lithographique à Istanbul dans les années 1850. Quelques années avant sa mort, il le liquida et fut attaché au service de la Lithographie à la Dette Publique Ottomane (Grégoire Zellich, *Notice historique sur la lithographic*..., op. cit., 53).

[64] Lors d'une visite à Côme, il apprit que, dans un palais, se trouvait un portrait de Soliman le Magnifique, et il s'y rendit immédiatement: il y vit un portrait du sultan "au beau visage, encore aux cheveux bouclés, avec un gros turban en forme "yusufî" sur sa tête impértale bénie, habillé d'un costume vert dans la façon d'un *kerrâke* [manteau d'une étoffe très légère]". Ému, Sâdik Rifat Pacha dit une "fâtiha". Il s'agissait du *museo* de Paul Jove (Paolo Giovio [1483-1559], "Cedicuri" dans le texte imprimé; sur cette collection, voir Guy le Thiec, "L'entrée des Grands Turcs dans le Museo de Paolo Giovio, in *Mélanges de l'École Française de Rome* 104 (1992), 781-830. D'après les renseignements fournis sur place au visiteur ottoman, on avait fait envoyer comme récompense à l'historien italien les images de Soliman et de ses contemporains, pour en avoir écrit la biographie et fait l'éloge. Au même endroit, il vit encore d'autres portraits, comme celui du grand-vizir Sinan Pacha, le conquérant du Yémen, de Hayreddin Barberousse, et des émirs égyptiens Faik, Gavrî et Tuman Bey" (*İtalya Seyahatnâmesi*, 27-28).

[65] En fait, le seul portrait d'un sultan qui se trouve actuellement au *museo* de Côme, c'est celui de Mehmed I (1413-1420); voir Hans Georg Majer, "Giovio, Veronese und die Osmanen. Zum Sultansbild der Renaissance", in B. Guthmüller et Wilhelm Kühlmann, (éd.), *Europa und die Türken in der Renaissance*, Tübingen, 2000, 345-371. On ne saurait pourtant nıer les fortes ressemblances de ce portrait avec certaines représentations de Soliman, comme par exemple le tableau d'un peintre vénitien dans le Kunsthistorisches Museum de Vienne.

[66] *Avrupa'da meşhur ministroların terceme-i hallerine dair risale*, Istanbul, 1271/1855.

[67] *Tarixi Napoleon Bonaparte imparatoru ahalii Fransa*, 2 vol., Istanbul, 1855-1856.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

qui compte presque mille pages, est illustrée de portraits des principaux protagonistes lithographiés à Vienne. La version abrégée du même ouvrage en caractères arabes (1861), par contre, qui fut publiée d'abord en feuilleton dans le *Ruzname-i Ceride-i Havadis*, est dans sa mise en page tout à fait traditionnelle et ne contient pas d'illustrations. Vartan Pacha, drogman de la marine et membre de l'*Enciimen-i Daniş* fut du reste un pionnier de l'image. en publiant la première feuille humoristique avec des caricatures.[68]

Toutefois, ce ne sont pas seulement des ouvrages inspirés de l'Occident quiétaient illustrés à cette époque. Même des livres populaires contiennent alors des images, bien que provenant d'une tradition différente.[69] C'est le cas, par exemple, de "l'Histoire du poignard", un roman érotique du temps de Murad IV (1623-1640), dont la version imprimée, un livre lithographié issu de l'imprimerie du *Ceride-i havadis* en 1851, contient onze gravures sur bois. Mais ce genre d'illustrations n'était pas toujours aussi anodin. En 1845, Joseph von Hammer parle de deux livres lithographiés parus à Istanbul, enrichis de figures lithographiées, qui étaient apparemment destinés à un cercle plus spécifique de lecteurs. Le premier, le conte de Chapour Tchélébi (*Hikâye-i Şcipur Çelebi*), avec vingt lithographies enluminées,[70] était "un conte ordinaire des conteurs de cafés d'Istanbul", qui, d'après Hammer, n'avait "rien de piquant et trouverait peu de lecteurs s'il était traduit". Le second, intitulé *Bâhnâme*, par contre, était un livre contenant "les plus grossières obscénités", et ses vingt-cinq lithographies avaient été apparemment exécutées "par une main franque". Les contes étaient, à en croire Hammer, "aussi impurs que les lithographies", et il n'y avait pas lieu de s'étonner "que la vente publique de ce livre licencieux soit défendue à Constantinople".[71]

Dans l'édition turque, on peut constater encore longtemps des tâtonnements. Souvent, on ne trouve qu'une seule image dans un livre, qui, pour des raisons que nous ignorons,[72] manque dans certains exemplaires. À la fin de la traduction du sixième chapitre des "Prolégomènes" (*Muqaddima*) d'Ibn Khaldoun par Ahmed Cevdet, publiée à Istanbul en 1859,[73] figure un portrait en forme de médaillon de ce savant, dans un style européen. Au cinquième volume de la chronique de Cevdet Pacha,[74] le lecteur tombe sur une illustration représentant les négociations de la paix de Zistowa (1791), dont l'histoire est assez curieuse: il s'agit d'une image, à l'origine peinte sur une tabatière en émail, que l'on avait offerte aux délégués ottomans à cette occasion.[75] Quant aux médailles, on en connaît un nombre toujours croissant sous le régne du sultan Abdülmecid, qui inaugure l'époque des *Tanzimat*. Cellesci étaient destinées à perpétuer le souvenir des événements mémorables, nombreux sous son règne: le *hatt-ı şerif* de Gülhane (1839), la Guerre de Crimée, la restauration de Sainte-Sophie par l'architecte suisse Fossati (1848),[76] le *Islâhat Fermanı* (1856), etc.[77] Ces médailles étaient généralement fabriquées en Europe. Les légendes reflètent bien l'esprit de l'époque: la médaille en bronze frappée en 1850 à Bruxelles pour commémorer la proclamation des

[68] Boşboğaz bir adem (1852; en arméno-turc). Voir Turgut Çeviker, *Gelişim sürecinde Türk karikatürü - I. Tanzimat ve İstibdad Dönemi 1867-1878/1878-1908*, Istanbul, 1986, 29.

[69] Gül Derman, *Resimli Taş Baskısı Hikâyeleri*, Ankara, 1989, 14-18.

[70] Ibidem, 46-58 et pl. 208-218.

[71] "Bibliographie. Liste des ouvrages imprimés à Constantinople dans le cours des années 1843 et 1844...", *Journal Aslatique*, 4me série, t. VIII (1846), 253-282. Sur ce genre d'ouvrages plus ou moins pomographiques et leur diffusion, voir l'article "Bahnâmeler", in Ekrem Reşat Koçu (éd.), *İstanbul Ansiklopedisi*, vol. 4, Istanbul, 1960, 1862.

[72] Mais voir note 12.

[73] *Mukaddime-i İbn-i Haldun'un fasl-i sâdisin tercemesi*. Istanbul, 1277.

[74] *Vekayi-i Devlet-i aliyye-i osmaniyye*, 12 vol., Istanbul, 1271-1301/1854-1883.

[75] Voir *Mufassal Osmanlı Târihi*, t. V, Istanbul, 1962, 2729.

[76] Cette restauration a donné lieu à la publication d'un somptueux album, publié en 1852 à Londres: *Aya Sophia Constantinople, as Recently Restored by Order of H.M. the Sultan Abdul Medjid*.

[77] Nuri Pere, op. cit., planches 75-78.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tanzimat porte l'inscription: *Régénération de l'Empire d'Osman par Abdul-Medjid*; *L'Empire subsistera Dieu le veut*. Une autre, qui commémore l'incident de Sinop, porte un portrait du sultan, entouré de l'inscription: *Abdul-Medjid-Khan Empereur des Ottomans*. Au verso, une allégorie avec les armes de l'Empire ottoman contient la légende: *Europe, ils sont morts pour toi*. Une médaille particulièrement intéressante datant de 1853/1270 représente la reine Victoria, Napoléon III et le sultan avec l'inscription (en français): "*Angleterre, France, Turquie – Dieu les protège*" et, au-dessous, Civilisation. L'inscription d'une autre médaille, avec une image semblable, dit: "En 1854 *sous le règne de Napoléon III et celui de la reine Victoria, la France et la Grande-Bretagne s 'unirent pour assurer la Paix du Monde*".

L'image sous Abdülaziz (1861-1876)

Abdülaziz, le successeur d'Abdülmecid, avait une vraie passion pour la peinture. D'après Lady Blunt, il a dépensé, dans une seule année, 120 000 livres sterling pour des tableaux[78] qui allaient orner le palais de Dolmabahçe, construit sous son prédécesseur en 1853. Il s'adonnait lui-même à cet art, son passe-temps favori, et a laissé des croquis et des dessins remarquables.[79] Il en a offert une soixantaine à son peintre de cour, le Polonais Stanislas Chlebowski (1835-1884), a qui l'on doit plusieurs compositions pour les palais de Beylerbeyi et de Dolmabahçe, dont l'"Entrée de Mehmed II à Constantinople".[80] C'est à la suite du séjour que le sultan fit en 1867 à Paris et à Londres, qu'il commenga à orner les salons du palais de Dolmabahçe d'une collection de tableaux, rapportés d'Europe ou exécutés par des artistes qu'il invita en Turquie. On compte dans cette collection, dispersée aujourd'hui dans divers musées et palais, des œuvres signées par Boulanger, Harpignies, Daubigny, Ziem, Yvon, Gérâme, Ayvazovski, Schrayer et d'autres. Au palais de Beylerbeyi on trouve même – phénomène unique! – une statue équestre en bronze d'Abdülâziz, exécutée en 1871 à Florence par le sculpteur anglais Charles Francis Fuller (1830-1875) et fondue par Ferdinand von Miller à Munich en 1872.[81] Des statues érigées sur des lieux publics n'allaient pouitant jamais devenir populaires dans l'Empire ottoman.[82] L'opposition des milieux conservateurs y avait sans aucun doute sa part. Une lettre envoyée par deux étudiants en théologie au journal *Mecmua-i Maarif* en juillet 1876, nous donne une idée de cet état d'esprit. Face à la suggestion du journal *İstikbal* (éditeur: Theódore Cassape) d'ériger des statues pour perpétuer le souvenir des transformations, ils répondent avec les argument suivants:

> On sait qu'une statue ne peut constituer, d'une manière sommaire, un souvenir, que pour les habitants du quartier où elle a été érigée. Si l'on entend perpétuer un nom, à quoi bon une statue? Les événements de la Destruction des Janissaires, et les biographies [des représentants] de la nouvelle société, c'est l'histoire qui va les écrire, même avec tous les détails. Les chroniques, par contre, ne sont pas érigées dans un endroit, immobiles, comme des statues (même si l'on en érige des piles dans les ateliers de reliure). Elles vont partout pour donner des informations détaillées tant que le monde existe.[83]

---

[78] *The people of Turkey, by a consul's daughter and wife* [i.e. Lady Blunt], t. l, Londres, 1878, 239 (cité par Çelik Gülersoy, *Dolmabahçe. Çağlar Boyu İstanbul Görünümleri III*, Istanbul, 1984, 61).

[79] Voir M. Treter, "Rysunki sultana Abdul-Azisa", *Lamus*, (Léopol, 1909), 555-563.

[80] Chlebowski, qui s'installa à Istanbul en 1865, était un disciple de Gérôme. Il retourna à Paris en 1876. Sur ce peintre, dont le nom est souvent défiguré dans les publications en turc, voir l'article "Chlebowski, Stanislaw" (U. Leszczynska), in K.G. Saur, *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 18, Munich-Leipzig, 1998, 585-586.

[81] Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya açılış ve Osman Hamdi*, 2 vol., deuxième édition, Istanbul, 1995, I, 150-151; *Padişahın portresi-Tesavir-i Âl-i Osman*, op. cit., 458.

[82] Sur les monuments, d'une façon générale, voir K. Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt 1840-1916)", *Muqarnas*, 14 (1997), 103-117.

[83] *"Mâlumdürki (istatü) hangi mahalle rekz. edilür ise kaim olduğu müddet ancak o mahall ahalisine bir suret-i mücmelede tezkâri mucib olabilür. Eğer maksad ibka-yı nâm ise ne hacet istatüye. Vak'a-i hayriyyenin tafsili*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Les arguments suivants risquaient sans doute de paraître encore plus convaincants:

> Il est évident que c'est contraire à la noble *sharī'a*, et il n'en existe pas la nécessité selon la raison. Ceci va susciter la haine du peuple musulmán. Cela saute aux yeux, comme l'obélisque sur la place du Sultan Ahmed.[84]

Ceci confirme en quelque sorte les observations de l'abbé Toderini, qui avait écrit au sujet des Turcs que "...più ancor dell'immagini abborran le statue".[85]

C'est aussi de l'époque d'Abdülaziz que datent les premières expositions publiques de tableaux.[86] L'"Exposition ottomane" (*Sergi-i umumî*), qui fut inaugurée par le Sultan, le 27 février 1863, bien que destinée en premier lieu à exhiber les produits naturels de l'empire et ses ouvrages d'industrie, réservait une place de choix à l'image. Pour cette exposition, nous possédons la description d'un résident français, le Vicomte Alfred de Caston (i.e. Antoine Aurifeuille, 1821-1908), qui nous fournit des détails intéressants.[87] Selon l'auteur, "...les tableaux étaient assez nombreux, les aquarelles attiraient l'attention". Les sujets de ces œuvres, dues à des artistes bien connus à l'époque, étaient conventionnels, réservant une place de choix au pittoresque: un "*Café de Constantinople*" et le "*Déparí des présents envoyés à la Mecque*" par Preziosi,[88] une "Scène de *l'expédition du Monténégro*" et un "*Bachi-Bozoitk*", de M. de Launay;[89] un "*Barbier Tnrc rasant en plein air*", par Montani;[90] une "*Vue générale cle Constantinople*" par Brindisi;[91] un "*Projet de résidence Impériale sur le Bosphore*", par l'architecte Henri Révoil (1820-1900). Faisant face à l'entrée principale du palais d'exposition, qui avait été construit sur l'Atmeydan, on trouvait un kiosque, où l'on pénétrait par des issues particulières. Celui-ci avait été réservé au Sultan, qui s'y rendait tous les jours. À l'intérieur, Pierre Montani avait exposé six paysages, représentant les points de vue les plus pittoresques des environs d'Istanbul.[92]

---

ve hey'et-i cedidenin teracim-i ahvali elbette tarihlere yazilacak. Hem mufassal yazılacak. Tarihler ise (her ne kadar mücellidler yanında teclid olunmak üzere dikilecek ise de) öyle istatüler gibi bir yerde dikilib durmıyacak her bir diyara gidecek ve herkese dünya durdukça ita-yi mâlumat-ı mufassale edecekdir".

[84] "*Bunun Şeriat-i garrâya mugayir aklen dahi lüzumü olmadığı zahir ve ümmetin nazar-ı nefretini celb edeceği bâhir olduğu Sultan Ahmeddeki dikili taş gib meydandadır". (Mecmua-i Maarif*, nr. 3, 2 Cemaziyüssani 1293/1876 -12 Haziran-i rumî 1292/25 juillet 1876).

[85] Toderini, *Letteratura turchesca*, op. cit., t. IV, 50.

[86] C'est en 1875 qu'eut lieu la première exposition à l'Université; en 1877 la deuxième se tint dans le salon du Théâtre des Petits Champs. Voir İpek Aksüğür Duben, *1873-1908 Pera Ressamlari*, Istanbul, s.d. [1990?].

[87] *Musulmans et Chrétiens. La Turquie en 1873*, Constantinople, 1874, 57-60.

[88] Il avait envoyé à cette occasion un carton de dessins, représentant toutes les armes dont se servaient les Janissaires. Amadeo Preziosi (1816-1887) a été sans aucun doute l'artiste le plus populaire d'Istanbul à cette époque, notamment chez les touristes étrangers. Un voyageur britannique de l'époque recommande une visite à l'atelier de Partiste avec les termes suivants: "*With an admirable talent for water-colouring in general, he has above all been gifted with the power of seizing to the life the particular Eastern hue which pervades all things Eastern, and of preserving therefore to the traveller the true collection of what he most admires*". (Hubert E.H. Jemingham, *To and from Constantinople*, Londres, 1873, 329-330). Voir sur Preziosi l'article "Preziosi, Amadeo" (Hâlenur Kâtipoğlu). in *DBİA*, t. 6, 284-285; Osman Özdeş, *İstanbul âşığı ressam Kont Amadeo Preziosi*, Istanbul, 1999.

[89] Sans doute s'agit-il de la même personne, qui a contribué au somptueux livre *L'Architecture ottomane*, publié à Istanbul en 1873.

[90] Un artiste du même nom figure parmi les contributeurs de *L'Architecture ottomane*.

[91] Giovanni (Jean) Brindesi, qui résidait à Istanbul entre 1850-1877, fut un élève de Cayol (Grégoire Zellich, *Notice historique sur la lithographie*..., op. cit., 54). Il a laissé deux albums en chromolithographies, *Elbicei Atika - Les Anciens costumes turcs de Constantinople* (Paris, 1856) et *Souvenirs de Constantinople* (1860). Voir sur Brindesi Caroline Juler, *Les Orientalistes de l'école italienne*, 2-me éd., Paris, 1992, 65-67; "Brindesi (Giovanni)", (Ahmet Özel), in *DBİA*, t. 2, 322.

[92] Vicomte Alfred de Caston, *Musulmans et Chrétiens*, op. cit., 59-60.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Certains Organes de la presse francophone de l'époque se permettront même une "Chronique des beaux arts". C'est ainsi que dans la *Revue de Constantinople*, encore dirigée par le "Vicomte de Caston", nous lisons le spécimen suivant.[93]

> Nous avons admiré ces jours-ci plus d'un tableau magistralement réussi dans l'atelier de M. Guillemin. Nous avons vu à Péra des étoiles de M. Berteaux, où sa magie de palette, son ampleur de contours se révèlent dans toute leur magnificence. – Hier nous avons visité l'atelier de M. Philibert Rindelman. Tout d'abord, notre attention a été agréablement accaparée par un tableau bien mouvementé, d'une exécution large, qu'il est en train d'achever, une *Vue des Eaux Douces d'Asie* (Guœuk-Sou). Entre les courtines, les tours de Rouméli-Hissar et les donjons à créneaux d'Anatolou-Hissar, les ondes diligentes du Bosphore sont traversées par le caïque d'apparat du Sultan, fastueuse et étincelante apparition. La vie afflue et foisonne sur cette toile... Un *harem* épanouit son feu d'artifice de *féradjés* sur les marches du débarcadère, sur la berge, un *araba* avec son attelage de bœufs, agace la lumière dans les aigrettes de métal de ses paisibles ruminants. Nous reviendrons avec l'attention analytique qu'elles méritent sur les compositions de ce jeune peintre aux qualités pleines d'avenir.

D'autres images exhibées publiquement suscitaient par contre de vives réactions chez certains spectateurs. Le grand écrivain turc Şinasi (1826-1871), dans un article intitulé "La capitale" (*Payitaht*), publié dans le journal *Tasvir-i Efkcâr* (30 novembre 1862) met les autorités en garde:

> ...Dans la capitale ottomane, on vend des images que l'on affiche dans les boutiques et les coins de rues. Elles représentent des événements douloureux du passé dans le genre du *Chahnaine*, c'est-à-dire où plusieurs Musulmans sont vaincus par un seul insurgé non-musulman. Apparemment, on considère que ce genre d'images est inoffensif. Mais produites pour évoquer de tristes souvenirs chez les uns, encourager et exciter les autres parmi la population, elles servent le désordre (*fesad*). A y regarder attentivement, le dommage causé au menu peuple est certainement plus grand que celui d'un livre. Car tout le monde ne lit pas les livres importés dans l'Empire ottoman. Mais ce genre d'images affecte, à notre avis, tous ceux qui les voient. Car ce n'est qu'après avoir fait nous-mêmes l'expérience que nous avons décrit ce que nous pensons.

Observateur vigilant, le Tasvîr-i Efkâr avertit de son côté la police de l'existence d'images "contraires à la bienséance" trouvées sur les lieux de plaisance.[94] Comme à Paris, un tel commerce existait aussi à Istanbul.[95]

Certains ouvrages illustrés imprimés à Paris à la même époque, par contre, jouissaient d'une grande réputation. C'est le cas, par exemple, de l'album *Les anciens costumes de l'Empire ottoman depuis l'origine de la monarchie jusqu'à la réforme du Sultan Mahmud*[96] de Mehmed Arif Pacha (1807-1863), imprimé conjointement par l'Imprimerie Lemercier (la même qui avait publié l'album de Brindesi),[97] et l'imprimerie du *Tasvir-i Efkâr à* Istanbul, et qui fut aussi orné d'un portrait lithographié de l'auteur.[98] Notons que celui-ci écrit dans la préface, un demi-siècle avant Yahya Kemal, qu'"il n'existe, en langue turque, aucun ouvrage

---

[93] "Chronique des Beaux-Arts", *Revue de Constantinople*, XVIIIe livraison (9 mai 1875), 300-301.

[94] Voir Fevziye Abdullah Tansel (éd.), *Şinasi*. *Külliyat IV*: *Makaleler*, Ankara. 1960, 40-41. Orhan Koloğlu, op. cit., 9-10.

[95] Orhan Koloğlu, op. cit., 9-10.

[96] Titre turc: *Târifât-ı eşkâl-i elbise-i atika ve tavzihât-ı ahvâl-i menasıb-i kadîme-i Devlet-i aliyyeyi mübeyyin mecmuadir*.

[97] Voir note 91.

[98] Ârif Pacha avait déjà présenté sa collection au sultan Abdülmecid vers 1855. Celui-ci ordonna l'impression, qui ne fut cependant réalisée que sous son successeur.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de quelque importance qui reproduise les costumes de nos ancêtres: nous n'avons aucun ouvrage illustré". Il avait rassemblé "de rares et curieux dessins [...] trouvés dans de vieux manuscrits" dont le portrait du sultan Osman, placé en tête de la collection.[99] Cette image remonte pourtant sans aucun doute à un modèle occidental. On peut voir dans la publication de tels ouvrages le souci, d'une part, de preserver le patrimoine et, d'autre pan, de créer une tradition. Comme les albums de Young et de Brindesi, ces représentations des différents dignitaires ottomans avant l'époque des *Tanzimat* jouissaient (et jouissent encore) d'une grande popularité. Plus tard, les mêines images allaient être diffusées comme cartes postales.

La photographie fait d'énormes progrès à l'époque d'Abdülaziz, qui nomme les frères Abdullah, d'origine arménienne, photographes de la Cour.[100] De nombreux photographes s'installent alors dans la Capitale de l'Empire, mais aussi dans les provinces, dont des étrangers comme le Suédois Guillaume Berggrén (1835-1920), un des plus actifs. Arrivé en 1866, il s'établit à Péra, où il continuera son activité jusqu'à sa mort.[101] Ces personnages sont aujourd'hui pour la plupart assez bien connus, grâce à une littérature toujours croissante sur la photographie au Moyen-Orient et dans l'Empire ottoman.[102] Par contre, on ne tient guère compte dans ces publications des photographes originaires des Balkans, qui étaient pourtant souvent des pionniers: citons ici les Marubbi de Scutari d'Albanie (Shkodra), originaires de Piacenza en Italie, dont notamment les photos de costumes populaires d'Albanie sont devenues célèbres;[103] Paul (Boghos) Zepdji, dont l'atelier se trouvait à Salonique, qui nous a laissé un grand nombre de vues des villes de la Macédoine que l'on a encore diffusées comme cartes postales pendant la Campagne d'Orient (1914-1918); et les Frères Manaki, d'origine valaque (aroumaine), qui ont tourné en 1905, avec une caméra "Bioscope 300", achetée à Londres, le premier film réalisé dans l'Empire ottoman.[104] Les clichés de leurs photographies se trouvent aujourd'hui à Skopje.

Un somptueux livre publié à Istanbul en 1873, à l'occasion de l'Exposition Universelle de Vienne, *Les Costumes populaires de la Turquie en 1873*, montre le haut niveau atteint par l'art photographique dans l'Empire ottoman à cette époque. Cet ouvrage aurait pu faire les délices de Yahya Kemal, s'il l'avait connu. Source extraordinaire pour l'ethnographie de l'Empire ottoman, il contient des photographies d'une rare qualité, prises par un photographe ottoman d'origine levantine ou arménienne, Pascal Sébah, qui avait ouvert son premier atelier à Istanbul en 1857.[105] Son compagnon, A. Laroche, un Français, écrivit alors une lettre au

[99] *Les anciens costumes*, op. cit., t. 1, 7.

[100] Voir sur ces photographes Engin Özendes, *Abdullah Frères. Osmanlı Sarayının fotoğrafçıları*, Istanbul, 1998.

[101] Sur Berggren, voir le catalogue du Fotografiska Museet de Stockholm, *Photographic views of the Bosphorus and Constantinople*, Stockholm, 1984.

[102] Voir, par exemple, les listes de photographes dans Engin Çizgen, op. cit., 54 – 179. Nissan N. Perez, op. cit., 124-233.

[103] *Albanie, visage des Balkans*, Paris, 1995. Le texte de Ismail Kadaré n'a pourtant que très peu de choses à dire sur ces photographes. Pour plus de précisions, voir l'article "Marubi", in *Fjalor Enciklopedik Shqiptar*, Tirana, 1985, 675.

[104] Il s'agit d'un film ethnographique sur la vie des habitants au village d'Avdhela en Épire: Christos K. Christodoulou, *Ta phôtogenê Balkania tôn adelphôn Manakê*, Salonique, 1989, 92; voir aussi note 174.

[105] Cet atelier allait devenir le rendez-vous de nombreux touristes étrangers. Une voyageuse de Suisse, la Comtesse Valérie de Gasparin (1813-1894), nous a laissé un témoignage particuliérement intéressant: "Sebah, un Arménien, prépare son objectif et nous présente ses albums. Sauf trois ou quatre feredjehs hermétiquement clos et les profonds yeux noirs ouverts entre les deux morceaux du yachmak, il ne se trouve pas dans sa collection une seule figure de harem. En revanche, la photographie vous donnera des Grecques, des Juives, des Arméniennes, tant que vous voudrez; et tous les métiers, Hammal, Sackahs, Sais, Surudjis, Dûlendjis [sic]; et toutes les nations, depuis le Tcherkesse jusqu'au Chinois, depuis le Tartare jusqu'au Persan". Observatrice vigilante, la comtesse s'est rendu compte aussi d'un fait que l'on a souvent tendance à négliger: "On dit que le costume fait l'homme, n'en croyez mot. A chaque instant, vous rencontrez parmi ces

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Moniteur de la photographie sur la production du volume et le développement de l'art photographique dans l'Empire ottoman.[106] L'introduction aux *Costumes populaires* fut écrite par Osman Hamdi Bey (1842-1910), connu surtout par la suite, comme peintre[107] d'un style tout à fait orientaliste.[108] Grand amateur de la photographie, Hamdi Bey avait profité d'une mutation à Bagdad dans les années 1870, pour prendre des photos ou dessiner les paysages et les villageois.[109] A Bagdad aussi, Hamdi Bey et ses compagnons passent leur temps à faire des photos pour s'amuser.[110] C'est en 1872 qu'avait paru le premier traité de photographie en turc-ottoman.[111]

L'usage d'offrir des photos à des amis semble alors avoir été répandu dans certains milieux ottomans. C'est ainsi que James Redhouse, dans un livre sur la poésie ottomane, cite le vers suivant qui avait accompagné une photographie, offene à une dame:[112]

Firâk-ı hâk-i pâyın bulduğum gün cândan ayrddun
anınçün şimdi tasvir-i ten-i bî-rûdiumu gönderdim
(Le jour où je me suis éloigné de la poussière de vos pieds, je me suis séparé de mon âme // C'est pour cela que je vous ai maintenant envoyé l'image de mon corps - inanimée).

La presse ottomane, elle aussi, commence à introduire l'image. Elle s'inspire des revues illustrées d'Europe, notamment *L'Illustration*,[113] nom qui sera utilisé chez les Turcs ottomans par la suite comme une sorte de terme technique pour désigner une revue illustrée. Comme pionnier, on cite d'habitude *Mir'at* ("Le Miroir", 1863), de très courte durée, mais ce sont surtout les journaux publiés par le Crétois Mehmed Arif "Arifaki", *Ayine-i Vatan* ("Le Miroir de La Patrie", 1867), *Vatan* ("La Patrie"), *Ruzname-i Ayine-i Vatan*, et *İstanbul* qui ont contribué à la diffusion de l'image dans ce domaine. *İstanbul* fut le premier journal turc à être frappé d'une interdiction pour avoir représenté l'image d'un homme d'État "d'une mani're ridicule".[114] Dans *Musavver Medeniyet* ("Civilisation illustrée"; 1874),[115] on trouve les premiers portraits photographiques d'hommes illustres, effort remarquable qui fut pourtant bientôt interrompu. En ce qui concerne la presse francophone, il faut citer *L'Orient illustré*,

---

reproductions une figure chargée de tout le harnais oriental. Caftan de Cachemyre, barbe pointue de Téhéran, casque et cuirasse du Caucase, bonnet fourré de Mongolie, rien n'y manque, le visage même a pris la gravités des races primitives; mais au premier coup d'œil, vous souriez: celui-ci est un Franc! Dites vous, et vous ne vous trompez pas". (À *Constantinople*, Paris, 1867, 366).

[106] Engin Çizgen, op. cit., 80-84.

[107] Sur ce personnage exceptionnel, disciple de Gérôme, nous disposons de l'excellente monographie de Mustafa Cezar, *Sanatta Batı 'ya açılış ve Osman Hamdi*, op. cit.; voir aussi Mustafa Cezar et Ferit Edgü, *Osman Hamdi. Bilinmeyen resimleri*, Istanbul, 1986, et les actes du symposium sur Osman Hamdi Bey et son époque (Istanbul, 17-18 décembre 1992), *Osman Hamdi Bey ve dönemi*, Istanbul, 1993.

[108] Sur l'"orientalisme" de Osman Hamdi Bey et ses particularités, voir l'essai de Ferit Edgü "Osman Hamid Bey Olgusu", in Mustafa Cezar et Ferit Edgü, op. cit., 13-15.

[109] *Menfa* (nouvelle édition en caractères latins par İsmail Cüneyt Kut [=supplément de *Tarih ve Toplum*, avril 1988]), 30.

[110] *Menfa*, 44. Voir aussi Edhem Eldem, "Quelques lettres d'Osman Hamdi Bey à son père lors de son séjour en Irak, 1869-1870", *Anatolia Moderna* (1990), 1-19.

[111] *Risale-i Fotoğrafya* d'un certain Hüsnî. Sur les nombreux traités publiés par la suite, on peut consulter la bibliographie de Seyit Ali Ak et Alberto Modiano, *Türkçe fotoğraf yayınları kataloğu 1871 den 1993*, 2me éd. Istanbul, 1993; voir aussi Engin Çizgen, op. cit., 180-187. Certaines sources parlent aussi d'un livre traduit dès 1841: Orhan Koloğlu, op. cit., 7.

[112] J.W. Redhouse, *On the History, System, and Varieties of Turkish Poetry*, Leipzig, 1878, 58-59.

[113] *L'Illustration*, tondé en 1843 sur le modèle de l'*Illustrated London News* (fondé en 1842), fut le premier journal à publier des gravures sur bois, des gravures et de la photographie. Le premier numéro contenait déjà 32 gravures sur bois dont les sujets étaient des cérémonies, catastrophes, scènes de la nature, et des œuvres d'art.

[114] "*mashara kılıklı resim*"; Ebuzzıya Tevfik, *Sâlnâme-i Hadîka*, Istanbul, 1290/1873, 77.

[115] A l'origine *Medeniyet*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

journal qui paraissait en français et en italien, entre 1872 et 1874, dirigé par le Comte Michel de Roïdi, un journaliste italien, qui, aux dires d'un contemporain, ne désespérait pas "de faire un jour une concurrence sérieuse à l'*Illustration*".[116] Selon certaines sources, l'idée remonte à Pascal Sébah.[117]

À la même époque, on constate aussi une autre innovation importante dans la presse ottomane, dont les effets seront des plus durables: la caricature (*karikatür*). On dit que la première feuille satirique avec caricatures est due à Vartan Pacha,[118] tandis que le premier livre à caricatures aurait été imprimé par Djanik Aramian (1820-1879).[119] En effet, dans la presse satirique arménienne, dont la tradition est plus ancienne, la caricature garde une place importante. Citons ici les revues *Meghou* ("L'Abeille", 1856-1874) et *Mamul* ("La Presse", 1869-1883). Les débuts de la presse satirique turque dans les années 1870 sont étroitement liés au journal *Terakki* ("Le Progrès") qui allait publier des suppléments, comme *Terakki Eğlence* ("*Terakki* divertissement") avec des dessins, en général des simples vignettes, qui y étaient encore assez rares. La première caricature parue dans le célèbre *Diyojen* de Théodore Cassape (23 novembre 1871), la première feuille satirique turque vraiment digne de ce nom, représente Garabed Panossian de Kayseri, un compatriote de Théodore Cassape, qui dirigeait le journal arméno-turc *Manzoume-i efkiar* ("L'Enfilade des idées").[120]

Les caricaturistes de l'époque, étudiés par Turgut Çeviker, méritent encore à d'autres égards notre attention. Leur activité ne se limita point à l'illustration de feuilles satiriques. C'est ainsi que Constantin Orphanoudakis, le caricaturiste du *Çıngırakh Tatar* ("Courrier à clochettes") de Cassape, était un artiste réputé, qui, en plus, fut professeur de dessin.[121] Il fit aussi le portrait d'Alexandre Dumas qui figure dans la version du *Monte-Cristo* publiée par Cassape en 1871-1873. La contribution grecque est particuliérement significative dans les premières revues illustrées: dans *Medeniyet* de Mehmed Ârif, nous tombons sur les signatures d'artistes comme Chavyaridis, Skiadopoulos (graveur d'un portrait de Dumas père),[122] et Rembotis, ce dernier ayant fait la vignette de *Musavver Medeniyet*. Puis les Arméniens prennent en quelque sorte la relève: citons Nichan Berberian (1842-1907), caricaturiste de *Hayal*, qui contribue aussi dans *Musavver Medeniyet*, homme aux talents multiples, imprimeur, écrivain et caricaturiste,[123] le peintre et professeur de dessin Télémaque Ecserdijan (*Meddah*), Zakaria Beykozlian (*Latife, Mamul, Tiyatro*). l'artiste signant "Santz" (*Hayâl*), qui fit aussi les gravures sur bois pour l'histoire de la Guerre de Crimée de Hüseyn Hüsnî.[124] Un autre Arménien du nom de Tinghir, caricaturiste de revues comme *Latife* ("Plaisanterie"), *Mamoul* et *Tiyatro*, fait également des illustrations pour des livres, par exemple les biographies parues dans le cadre de la "Collection de *Asır*" (*Asır Kütübhanesi*), ou les "Biographies des hommes célèbres" de l'"Imprimerie *Akhter*".[125] Noublions pas non plus les premiers artistes turcs-musulmans comme Ali Fuad Bey (*Hayal, Çaylak, Letâif-i Âsâr, Kahkaha*, etc.), qui continua sa carrière encore après la Révolution jeune-turque.[126] Les

[116] Vicomte Alfred de Caston, op. cit., 509.
[117] Kâmil Yazgiç, *Ahmet Midhat Efendi, Hayatı ve Hatıraları*, Istanbul, 1940, 29.
[118] Voir note 68.
[119] Turgut Çeviker, *Gelişim sürecinde Türk karikatürü*, op. cit., 29.
[120] Ibidem, 22-24.
[121] Il a publié en grec plusieurs manuels de dessin, dont *Grammikê iclmographia*, 3me éd., 2 vol., Istanbul, 1885. Voir aussi Athanasios Papas, *Polites zôgraphoi*..., op. cit., 77.
[122] *Medeniyet*, nr. 26 (1875), 2.
[123] Théotig [Labdjindjian], *Tip u Tarr*, op. cit., 112-113. A propos de ses caricatures, voir le petit album publié par Turgut Çeviker sous le titre *Terakki edelim beyler*, Istanbul, 1986.
[124] *Sâika-i Zafer*, Istanbul, 1292 / 1875.
[125] *Musavver Teracim-i ahval-i meşahîr-i rical*, traduit par Ḥasan Celâleddin, Istanbul, 1311/1893. Il s'agit de biographies de voyageurs célebres comme James Cook, David Livingstone et Jean François de la Pérouse.
[126] Turgut Çeviker, *Ali Fuat Bey*. *Osmanlı Tokadı*, İstanbul, 1986.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dessins d'un autre caricaturiste turc du nom de Rıza, paraissent dans le journal *Meddah*, qui publie aussi les premières caricatures en couleur.[127]

On constate des progrès considérables dans le domaine du livre illustré de l'époque, même si les illustrations sont encore pour la plupart gravées sur bois. La traduction ottomane des *Mille et un jours*, (*Elfü n-nehâr ve nehâr*) qui date des années 1290-1294/1863-1874, contient même, dans certaines éditions, des illustrations en couleurs (l'édition en plus petit format de 1284/1867 n'en a pas), inspirées en tout cas par une édition européenne.[128] Dans les livres scolaires aussi, on fait visiblement des efforts: le premier tome de l'"Histoire universelle" traduite d'un volume de *Chambers Educational Course* par Ahmed Hilmî (1283/1866) contient des illustrations, collées dans le texte. Le *Hâce-i evvel* d'Ahmed Midhat Efendi (Istanbul 1287/1870), qu'il avait déjà fait imprimer pendant son séjour à Bagdad, est illustré dans les parties consacrées à la géométrie, la cosmographie, l'astronomie et la géographie. On trouve, dans l'"Histoire du Monde" (*Tarih-i âlem*) de Süleyman Pacha (1293/1876), destinée aux élèves de l'Ecole préparatoire (*mekteb-i idâdî*), de fort curieuses gravures, représentant, entre autres, "L'Homme de Menton", squelette humain fossile qu'on avait découvert quelques années auparavant.

Mais c'est suitout dans les ouvrages traduits de langues occidentales que l'image moderne se fait voir. La célèbre version turque par Théodore Cassape du *Monte Cristo* d'Alexandre Dumas (1871-1873) est ornée d'un portrait de l'auteur par Constantin Orphanoudakis. La deuxième édition de "L'histoire de Robinson" (*Hikâye-i Robenson*, Istanbul, 1877/1294; première édition: 1280/1864), traduite par Ahmed Lutfî, contient toutes sortes de vignettes. Notons aussi l'édition abondamment illustrée de la traduction de *Hernani* de Victor Hugo par Ahmed Vefik Pacha (Istanbul, 1291/1874).

Presque toutes les œuvres consacrées aux guerres de l'époque sont illustrées de cette manière: L'"Histoire de la guerre franco-prussienne",[129] traduite par un Grec, chef du bureau de l'administration des contributions indirectes, Yanco Efendi Vazzidès, contient une cinquantaine d'illustrations, des portraits, des vues, des panoramas, etc.; de même que l'histoire de la Guerre de Crimée de Hüseyn Hüsnî. *Al-Kāfî*, une histoire en arabe de la guerre russo-turque, publiée par l'imprimerie de *Al-Djawā'ib* en 1293/1876 est accompagnée de six cartes et de dix portraits d'actualité, gravés et imprimés à Paris. Même des ouvrages imprimés par un journal aussi conservateur que *Basiret* contiennent désormais des illustrations. Plusieurs livres issus de cette dernière imprimerie méritent tout particulièrement notre attention. C'est le cas de trois ouvrages traduits de l'anglais – chose rare à l'époque – par le *kolağası* Ahmed Efendi, professeur d'anglais à l'École de Marine (*Mekteb-i bahrî-i şahane*), dont des extraits avaient été d'abord publiés dans *Basiret*: le récit d'un voyage en Afrique Centrale[130] de l'explorateur allemand Georg Schweinfurth (1836-1925),[131] et deux ouvrages, également tout récents, dus à des auteurs américains sur la situation dans l'Asie Centrale sous la domination russe.[132] L'éditeur du journal, "*Basiretçi*" Ali Bey avait fait venir lui-même les clichés d'Angleterre.[133]

---

[127] Turgut Çeviker, *Gelişim sürecinde Türk karikatürü*, op. cit. l, 115-116.

[128] "*...suret-i mustahsenede tesavir-i lâzimeyi dahi havi olarak bir cild üzerine tertib ve tab 'ına sarf-ı mahasal ikdam olunmuşdur*".

[129] *Fransa ve Prusya muharebesi tarihi*, Istanbul, 1289/1872.

[130] Version anglaise: *Heart of Africa* (1874).

[131] *Afrika Seyahatnamesi*, Istanbul, 1291-2/1875.

[132] *Hive seyahatnamesi ve târihi, Istanbul*, 1292/1875. [*Campaigning on the Oxus and the Fall of Chiva* (1874) de J. A. MacGahan (1844-1878)] et *Musavver Türkistan tarih ve seyahatnamesi*, Istanbul, 1294/1877 [*Turkistan: Notes of a journey in Russian Turkistan, Khokand, Bukhara and Kuldja* (2 vols., 1876) de Eugene Schuyler (1840-1890), consulgénéral à Istanbul, auteur de *The Turkish Atrocities in Bulgaria*, Londres, 1876].

[133] "*kalıblarının Ingiltereden getürdilmesine mütevakkif olmasiyle bu külfet dahi ihtiyar...*"

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ce sultan, qui n'aimait point qu'on prenne sa photo (il fallait une autorisation spéciale pour le photographier et même le peindre),[134] fut pourtant un des plus grands amateurs de la photographie. Dans les collections du Palais de Yıldız, on a trouvé près de 35 000 photos,[135] faites par les photographes ottomans célèbres de l'époque. Les albums connus comme "*Abdülhamid albümleri*",[136] n'ont, certes, été accessibles qu'à un nombre restreint de spectateurs, ou ont été offerts comme cadeaux à certains États amis. Mais leurs images ont connu une large diffusion.

Notamment les revues illustrées de l'ère hamidiennc, comme *Servet-i Fünun* (fondé en 1891) et *Mâlumat* (l'"Illustration ottomane", 1896), re-produisent en grande partie les mêmes images (de préférence sur la page de titre).[137] Minimisant l'exotisme, elles présentent un empire où règne l'ordre et la discipline. Du reste, l'imagerie de ces revues ne se distingue guère de celle de leurs homologues en Europe, auxquels elles empruntent d'ailleurs beaucoup de clichés: on reproduit, souvent par la gravure, les photographies des chefs et des hommes d'État, des gouverneurs, des résidents, commandants des forces et terre et de mer, sénateurs, députés, hauts fonctionnaires, agents diplomatiques et consulaires, notabilités, célébrités de tous les pays, sans négliger les types indigènes, les beaux paysages, les curiosités naturelles, les monuments, les villes, etc. Les planches sur papier glacé représentent, comme en Occident, des sujets chers aux peintres du salon (rarement des œeuvres d'artistes indigenes), femmes réveuses, núes, moines trinquant, etc.

Dans le cadre du développement des revues illustrées, les publications des missionnaires protestants, notamment celles destinées à la jeunesse, semblent avoir joué un rôle extrêmement important.[138] Leurs homologues musulmanes les ont souvent enviées pour cela, et n'ont pas hésité à leur emprunter des clichés. C'est ainsi que la revue *Mir'at-ı âlem* ("Le miroir du monde"), publiée entre novembre 1881 et 1883, a emprunté les clichés de ses illustrations aux revues publiées par la mission américaine.[139] Pendant un moment, la presse turcophone semble avoir été même plus avancée à cet égard que celle des minorités.[140140] Néanmoins, les premiers six numéros de *Servet-i fünun* contenaient des illustrations faites par

[134] Orhan Koloğlu, op. cit., 28 et suiv.

[135] Ibidem, 14.

[136] Voir sur ces collections, "Imperial Self-Portrait: The Ottoman Empire as revealed in the Sultan Abdul Hamid II's Photographic Albums presented as gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum...", édité par Carney E.S. Gavin et le Harvard Semitic Museum (*Journal of Turkish Studies*, vol. 12 [1988]). Une sélection de photos concernant la Palestine se trouve dans Jacob M. Landau, *Abdul-Hamid's Palestine*, Londres, 1979. Voir aussi les observations pertinentes de Selim Deringil à propos de ces albums dans son livre *The Well-Protected Domains*. *Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire 1876-1909*, Londres-New York, 1998, 151-152.

[137] Même dans certains annuaires statistiques (*sâlnâme*) pour des provinces plus importantes (comme Izmir), on trouve alors des photographies, surtout d'édifices publiques construits sous le règne d'Abdülhamid II.

[138] Johannes Heinrich Mordtmann, "Uebersicht über die türkischen Druckwerke von Constantinopel während des Jahres 1883", *Literaturblatt für Orientalische Philologie*, Ire année (1883), 449-473: "*Die Anregung zur Gründung illustrirter Blätter ist ursprünglich vom hiesigen American Bible House ausgegangen, welches schon lange verschiedene solcher Blätter in anderen Landessprachen veröffentlichte. Diese Zeitungen hatten großen Erfolg und fanden weite Verbreitung*". Il s'agit de la *Zornitsa* ("Étoile d'Orient") bulgare, l'*Avedaper* ("Messager") paru en arménien et en arméno-turc, et de son édition karamanlie, *Angelaphoros*.

[139] Au sujet de cette revue, Mordtmann observe: "*...der Inhalt entspricht dem unserer europäischen illustrirten Presse: Reisebeschreibungen und Biographien wechseln mit allgemein belehrenden Aufsätzen; die zahlreichen Illustrationen sind grösstentheils europäischen Blättern entnommen, ihre Nachbildung manchmal recht mangelhaft*".

[140] "*...merkwürdigerweise hat die sonst so regsame griechische Presse nichts Aehnliches aufzuweisen*". Mordtmann mentionne cependant le *Felek*, un bi-hebdomadaire arménoturc publié avec des illustrations.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

les graveurs de la Rue de la Sublime Porte (*Bab-ı âli Caddesi*), avec les gravures galvaniques empruntées au *Bible House* à Mercantaş, et des portraits d'hommes célèbres étrangers, que l'éditeur, Ahmed ihsan [Tokgöz] (1868-1944), avait fait venir d'une agence de Paris.

Le nombre de revues se faisant remarquer par l'attrait de leurs gravures s'était accru sans cesse. Dans les années 1880 parurent une revue grecque, *Graphikos Kosmos* ("Monde pittoresque"), avec des gravures européennes, et, en turc, les *Musavver Meşahîr-i âlem* ("Les célébrités du monde illustrées"), dirigées par Vassilaki Yoannidès et Hippocrate Margaritès. Mais la censure hamidienne, si stricte pour toutes sortes de publications, intervient même dans le choix des images à paraître dans les revues illustrées. Celles-ci exigent parfois, comme nous l'explique Ahmed İhsan dans ses mémoires, une lecture au second degré: une scène montrant des "Apaches" attaquant un tramway à Paris, par exemple, devait servir de riposte aux Occidentaux blâmant les Ottomans pour l'affaire du "Capitaine Athanase", un brigand grec qui avait attaqué l'Orient Express et pris des otages.[141]

Le roman populaire de provenance française, si en vogue auprès les lecteurs ottomans (y compris le sultan lui-même) à cette époque,[142] tire une partie de son attractivité de ses illustrations, que certains éditeurs turcs ne tardent pas à faire venir de Paris. C'est par exemple le cas de la version turque des *Dessous de Paris* (1877) de Xavier de Montépin, pour laquelle le traducteur, Mehmed Hilmî, soucieux de rester fidéle à l'original français, a fait venir, "par des télégrammes envoyés à l'imprimerie de Paris qui a imprimé l'original, les illustrations originales, à des frais extraordinaires", comme il en avertit non sans fierté ses lecteurs.[143] À une époque ultérieure, les illustrations semblent avoir été confiées à des artistes indigènes. C'est ainsi que dans le roman *Drames d'amour* de Xavier de Montépin,[144] paru d'abord en feuilleton dans le *Tercüman-ı Hakikat*, nous trouvons des gravures sur bois d'un artiste arménien du nom de Haik Colandjian, qui signe en caractères arabes ou latins, tantôt avec ses initiales ou avec son prénom, tantôt avec son nom complet.

Le pieux musulman Abdülhamid II fait preuve du même engouement pour la peinture que pour la photographie. Dans les années 80, on trouve déjà un nombre impressionnant d'artistes résidant dans la capitale ottomane. L'*Indicateur ottoman illustré*, un annuaire du commerce, de 1882, contient une rubrique "peintres (artistes)", avec les noms suivants:[145] Louis Acquarone, R. Consoli, P.E. Delise, Télémaque Ecserdjian, Pierre Gros, Baptiste Limondji, miniaturiste et conservateur du Musée Impérial ottoman (*Müze-i Hümayun*, fondée en 1869), C. Nichanian, Allessandro Passega, et, bien-sûr, Preziosi. Abdülhamid lui-même a son peintre de la cour ("*ressam-ı hazret-i şehriycirî*") italien, Fausto Zonaro ("İzzetlü Zonaro Efendi"), qui touche un salaire mensuel de 40 *mecidiye*.[146] Dans son domicile aux "Immeubles Impériaux" (Akarat-ı seniyye) à Beşiktaş, ce demier établit une exposition permanente de ses tableaux. Il en a peint cinq pour la galerie du palais de Yıldız, représentant les fastes de l'Empire, dont le "Siège de Constantinople", et "La flotte descendue dans la Corne d'Or". Zonaro allait aussi copier en 1907 le célèbre portrait de Mehmed II par Bellini. Les peintres turcs de l'époque, comme leurs homologues en Europe, se laissent souvent

[141] Ahmed İhsan [Tokgöz], *Malbuat Hatıralarim 1888-1923*, 2 vol., Istanbul, 1930-1931, t. 1, 79-80.

[142] Johann Strauss, "*Romanlar ah! O romanlar*! Les débuts de la lecture moderne dans l'Empire ottoman". *Turcica* XXVI (1994), 125-163.

[143] *Musavver Paris Batakhaneleri, Istanbul,* 1297/1880 *(*préface*):* "*...fransızcasına mutabık olmak içün Paris'de fransızcası tab' olunan matbaa-i mahsusasına keşide olunan telgraf vasıtasıyla celb editen ayn-ı resimleri ve masarifat-i fevkalâdesiyle tab'ına kıyam eyledik*".

[144] *Sevdâ faciaları, Istanbul*, 1316/1898.

[145] *Indicateur ottoman ilustré. Annuaire-Almanach du commerce, de l'administration et de la magistrature*, 3-me année, Istanbul, 1882, 427 et suiv.

[146] Zonaro s'était établi à Istanbul en 1892, ville qu'il dut quitter en 1911, à la suite de la Guerre italo-turque: Caroline Juler, op. cit., 278-281; "Zonaro, Fausto" (Aykut Güçağlar), *DBİA*, t. 7, 565. Voir aussi l'entretien de Pertek Kurtböke avec la filie du peintre, in *İstanbul*, nr. 6 (juillet 1993), 107-109.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

inspirer par des photographies. Notamment ceux que certains ont qualifié de "Primitifs", n'hésitent pas à les copier. [147]

À l'instar de ce qui se passe dans certains pays d'Occident à cette époque, où l'historicisme bat son plein, les dirigeants ottomans, eux aussi, s'efforcent de créer une tradition de l'image. C'est ainsi que toutes les grandes batailles de l'histoire ottomane, comme celles de Kossovo (1389), et de Varna (1444), la prise de Constantinople (1453) et la bataille de Çaldıran (1514), le siège de Rhodes, la bataille de Mohács (1526), celle de Mezökeresztes (Haçova; 1596) et de Mardj Dâbiq (1516), ont toutes trouvé leur peintre (presque toujours d'origine occidentale), de même que des scènes dramatiques comme la mort de Turgut Reis pendant le siège de Malte. À Osman Nuri Pacha (1839-1906), un peintre de marine turc qui s'était spécialisé dans les batailles navales,[148] nous devons un tableau représentant la bataille de Preveza. Ces œuvres, qui se trouvent aujourd'hui au Musée militaire (*Askerî Müzesi)* et au Musée de la Marine (*Denizcilik Müzesi*), n'ont guère été étudiées jusqu'à présent. Ceci est d'autant plus étonnant que l'impact de ces images a été indubitable: elles continuent d'ailleurs de fournir des illustrations pour les manuels d'histoire turcs jusqu'à nos jours.

C'est aussi sous Abdülhamid II qu'a été créée en 1883, l'École des Beaux Arts (*Sanayi-i nefise mektebi*) où seront formés plusieurs parmi les peintres turcs les plus connus.[149] Les professeurs, dont Osman Hamdi, avaient été pour la plupart formés en Occident. On y a enseigné le dessin, la peinture, le dessin architectural, le dessin géométrique, l'histoire de l'art et l'anatomie.[150] C'est un Arménien, Yervant Osgan (1855-1914), qui fut nommé professeur de sculpture dans cet établissement, tandis qu'un compatriote, professeur à l' École Civile Impériale (*Mekteb-i Mülkiyye*), Sakızlı Ohannes (Ohannes Sakezian; 1830-1912), composa alors en turc une introduction aux beaux-arts.[151] Cet ouvrage explique, d'une manière assez théorique, non seulement les principaux courants (idéalisme, réalisme) de l'art (*fenn*), mais aussi les différentes techniques: architecture (*mimarlık*), sculpture (*oymacılık ve heykeltrcişlik*) et peinture (*ressamlık yahud nakış*).

Un article sur la peinture paru dans une revue de l'époque permet de saisir l'attractivité de ce nouvel art dans le milieu ottoman, et l'émerveillement qu'il pouvait susciter chez un spectateur:

> "La peinture est un art si prisé que le plaisir qui en dérive est sans pareil. Un peintre doué expose au public un tableau qui soit capable de répandre son talent parfait. Même si ce tableau est là pour orner les murs d'une exposition, il embellit encore plus le goût du spectateur. Il existe des endroits au monde que l'on ne se rassasie pas de regarder. Ces endroits enchanteurs, qu'un artisan parfait serait incapable de créer, sont pourtant si modestes que les peintres arrivent à les fixer dans leurs tout petits tableaux.
> Ils représentent, d'une manière très colorée et gracieuse, le cri déchirant d'un malheureux, le lit où dort un être innocent en simplicité, la demeure d'une mère qui serre ses enfants dans ses bras, ou le clair de la lune reflété dans l'aspect délicat des flots sombres d'une petite riviére. Parfois, le tableau est orné de telles images, qu'il évoque dans l'imagination les choses les plus délicieuses des sentiments humains. Au fur et à mesure qu'on le

[147] C'est, par exemple, le cas du tableau représentant la mosquée de Yıldız, qui se trouve aujourd'hui au Resim ve Heykel Müzesi d'Istanbul (voir la reproduction dans Günsel Renda / Turan Erol, op.cit., 91) qui copie exactement une photographie bien connue de Sébah & Joaillier.

[148] Nouroullah Berk, op. cit., 15.

[149] Günsel Renda / Turan Erol, op. cit., 78. Une première Académie de peinture avait été fondée à Péra (Beyoğlu) par l'artiste français Pierre D. Guillemet (1827-1878) en 1874.

[150] Sur les professeurs, voir Adolphe Thalasso, *L'Art ottoman*..., op. cit., 16.

[151] *Fünun-i nefise tarihi medhali*, Istanbul, 1308 / 1891.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

regarde, on commence à éprouver de l'allégresse au cœur et de la saveur à l'esprit. S'il est composé d'une manière tragique, l'intérieur du spectateur, à partir d'un triste charme, commence à se remplir de chagrin, comme s'il avait assisté lui-même à cette tragédie. La peinture, qui suscite chez l'homme tant d'émotions différentes, comment voulezvous qu'elle ne soit pas appréciée?"[152]

Avec l'érudit levantin Adolphe Thalasso (1859-?),[153] directeur de *La Revue Orientale* "journal littéraire et artistique" (1885-1886), publiée sous les auspices d'Abdülhamid II, l'art ottoman, notamment la peinture, aura son premier chroniqueur. Thalasso passa cependant la moitié de sa vie à Paris. On lui doit des articles fort intéressants sur les premiers salons de peinture d'Istanbul, les chefs-d'œuvre du Musée Impérial (*Müze-i hümayun*), réorganisé par Hamdi Bey, et sur Fausto Zonaro, qui illustra aussi son livre *Déri Sé'adet*, *ou Stamboul, porte de bonheur* (Paris, 1908). Les œuvres de Thalasso furent diffusées en Europe, et même en plusieurs langues, comme son livre principal, *L'Art ottoman, les peintres de Turquie*, dont il existe une version allemande.[154] Les salons de peinture, devenus un phénomène tout à fait familier à Istanbul au début du XXe siècle, incitent même des périodi-ques turcs à publier des suppléments illustrés à cette occasion. C'est aussi à cette époque que le plus grand historien de l'art turc, Celâl Esad [Arseven] (1876-1972),[155] fait ses premières expériences dans ce domaine. Celâl Es'ad, diplômé de l'École des Beaux Arts et disciple de Zonaro, fonde alors une collection sous le nom de "Bibliothèque de l'image" (*Resim Kütübhânesi*).[156]

Sous Abdülhamid II, qui fut également un grand amateur de livres, l'édition se distingue par une très haute qualité. Ceci concerne notamment les ouvrages issus d'imprimeries jouissant des faveurs du souverain ottoman. La Zoologie illustrée, d'un chambellan (*mabeynci*) de ce sultan, imprimée en 1892 par l'*Imprimerie Osmanié*,[157] et dont les clichés avaient été importés d'Allemagne, compte parmi les meilleurs livres illustrés de l'époque. Mais d'autres éditeurs font aussi des efforts considérables. Ahmed ihsan fait venir les clichés des illustrations pour ses traductions des *Voyages extraordinaires* de Jules Verne de Paris, de l'èditeur Hetzel. Les nombreuses illustrations, extrêmement composites dans leur technique, qui figurent dans le récit de son voyage en Europe,[158] sont d'ailleurs typiques de son zèle infatigable dans la recherche d'images. D'autres exemples: la collection des "Auteurs turcs du XlVe siècle"[159] de İsmail Hakkı [Eldem], éditée par l'imprimeur arménien Ohannes Ferid,

---

[152] *"Ressamlık, öyle bir san'at-i mergubedirki andan alınan lezzet hiç birisinden alınmaz. Bir mahir ressam meharet-i kâmilesinin intişarına bâdi olan bir levhasim enzar-ı* âmmeye arz eder. *Levha, vaz' olunduğu bir serginin divarını tezyin etmeğe müstaidd ise de bakan bir adamın tabiatini daha güzel tezyin eder. Dünyada öyle bir mahallere tesadüf olunurki temaşasına doyulmaz.? Sâni-i mutlakın yaratmağa kıyamadığı tabiatârâ bu mevaki ressamların ufacık levhalarına sığabilecek kadar mütevazidir.*

Bir felâketzedenin dilsûzâne âhını, bir mâsumun safdilâne yatub uyuduğu hâbgâhını, şefkatli vâlidenin evlâdim derağuş etdiği aramgâhını, mağmumane bir tarzla akan nehirceğizin manzara-i nazikânesine aks eden mehtabın mahını gayet rengin ve latif olarak gösterir.

Ba 'zan öyte tasvirlerle donanırki öbir şey ummadiğm levha, hissiyat-i insaniyyenin en lezizi olan şey'i tahayyül etdirir. Bakdıkca adamın kalbine bir inşirah, fikrine bir lezzet gelmeğe başlar. Feciâne bir tarzda yapılmışsa gûya o facianın kendini görmüş gibi mahzunane bir letafetle derunü kederle dolmağa//başlar. İşte insana böyle mütenevvi hissler bahş eden ressamlık nasıl mergub olmasın?!" (Suad, "Ressamlık", Armağan Dağarcığı. 1303/1885-6, 9-10).

[153] Semavi Eyice, "Yüzyıl öncesi İstanbul'da çıkan Fransızca bir dergi La Revue Orientale ve kurucusu Adolphe Thalasso", *Tarih ve Toplum*, X / 59 (1988), 18-22 et Taha Toros "Adolphe Thalasso'ya dair", ibidem, 23-25.

[154] *Die orientalischen Maler der Türkei*, Berlin, 1910.

[155] Le nom de famille adopté par Celâl Es'ad en 1934 est significatif: Arseven (<fr. "art") "Celui qui aime l'art".

[156] Les premières publications de cette collection, poursuivant des buts pratiques, datent des années 90 du XIXe siècle.

[157] *Mehmed Emin, Musavver târif-i havvanat*, Istanbul. 1310/1892.

[158] *Avrupa'da ne gördüm*, Istanbul, 1307/1891.

[159] *On dördüncü asrın Türk muharrirleri*, Istanbul, 1308-11/1891-93.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

est ornée de portraits photographiques de Ahmed Midhat Efendi. Recaîzade Ekrem, Cevdet Pacha et Şemseddin Sami, bien qu'elle soit imprimée par quatre imprimeries différentes. La quatrième édition des "Spécimens de la littérature ottomane", une célèbre anthologie d'Ebuzziya Tevfik (1849-1913),[160] imprimeur imbu d'Art Nouveau, est particulièrement intéressante. Elle contient des portraits de presque tous les auteurs qui y sont représentés (y compris des images fantaisistes).[161] L'éditeur les avait empruntés à une collection de "célébrités ottomanes" du prince égyptien Mustafa Fazıl Pacha (1829-1875).

La carte postale

La carte postale photographique représente une des dernières, mais peut-être des plus importantes étapes, dans le processus de l'irruption de l'image moderne dans l'Empire ottoman. Celle-ci avait fait son apparition en Europe vers 1880. Son ascension a été tout à fait spectaculaire: en 1902, la France en produisait 60 millions. Avant les médias électroniques modernes, la carte postale fut le premier vecteur populaire de diffusion de l'information par l'image, y compris la propagande politique. Ce n'est certainement pas à tort si certains disent que la civilisation de l'image commence au début du ving tiéme siécle avec comme support privilégié la carte póstale. L'impact de celle-ci se fait également sentir dans les livres illustrés: c'est ainsi qu'il n'y a guère d'ouvrage publié en Europe ou aux États-Unis à cette époque, dont les photos ne reproduisent en grande partie des cartes postales.[162]

À Istanbul, étape privilégiée du "Grand Tour", les premiéres cartes paraissent vers 1895, portant le nom de "*açık muhabere varakası*" ("carte de correspondance ouverte"), mais le terme "*kartpostal*" l'emporte dans l'usage courant. Une bonne partie de ces cartes était fabriquée en France, en Allemagne, en Angleterre, ou en Italie. Parmi les éditeurs les plus connus figurent Georges Papantoine, les "Éditeurs Au Bon Marché de Péra", "Les éditions d'Art de l'Orient" de E. F. Rochat (qui indique même la plaque avec laquelle la photo a été obtenue), Jacques Ludwigsohn, plus tard les frères Ipekdji, au "Bon Marché de Salonique". Mais il y a aussi des libraires et des imprimeurs de la capitale ottomane, comme Otto Keil ou A. Zellich Fils, qui sont activement engagés dans ce commerce. La "Librairie Islam et militaire" (*Kütübhane-i İslâm ve askerî*) de Tüccarzade İbrahim Hilmî [Çığıraçan] (1876-1963) imprime une carte à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'avènement d'Abdülhamid II (1901). Pour Salonique et la Macédoine, c'est l'éditeur G. Bader qui nous a laissé une collection particulièrement intéressante datant des dernières décennies de la domination ottomane.

Mais c'est un immigré de la Galicie autrichienne, Max Fruchtermann (1852-1918), qui allait jouer le rôle principal dans ce contexte. Les avatars de son existence sont bien connus.[163] Fruchtermann avait commencé sa carrière d'éditeur avec des vues du Mont Athos. Par la suite, il publie des cartes postales avec des vues prises par les plus célèbres photographes de l'époque, les frères Abdullah. Sébah & Joaillier, Guillaume Berggren,

[160] *Nümune-i edebiyat-ı osmaniyye*, Istanbul, 1308/1890.

[161] Une image du grand savant et lexicographe "Mütercim" Asım (mort en 1819; voir *Nümune-i edebiyat-ı osmaniyye*, 94), aurait été faite, selon la légende, par ordre de Sélim III. Mais à en croire l'historien Mehmed Fuad Köprülü, elle a été composée en imitation du portrait de İzzet Molla (voir İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son asır Türk şairleri*, 3eme édition, Istanbul, 1988, t. II, 739).

[162] En ce qui conceme la Turquie, voir, par exemple, Franz Carl Endres, *Die Türkei*, Munich, 1916. Les 215 illustrations réproduisent presque exclusivement des cartes postales. De la même manière, un grand nombre des photos figurant dans le livre d'Engin (Çizgen sur la photographie dans l'Empire ottoman (note 49) existent aussi sous la forme de cartes postales.

[163] "Fruchtermann. Max" (Mert Sandalcı), *DBİA*. t. 3, 341.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Andriomenès, Apollon, etc.[164] Les cartes postales vont bientôt constituer l'objet d'un commerce important. De nombreux commerçants à Istanbul et ailleurs offrent des cartes qui représentent des monuments, des mosquées, des vues généra les, des types et scènes locales, avec certains thèmes favoris, comme les derviches toumeurs ou les pompiers irréguliers (*tulumbacı*). Mais on vend aussi des grands panoramas d'Istanbul, du Bosphore, de la Corne d'Or. Les cartes ne se limitent nullement aux vues photographiques. C'est ainsi que les lithographies du célèbre album de Brindesi, les *Anciens costumes turcs de Constantinople* (Paris, 1856) sont également diffusées sous forme de cartes postales.

Ce patrimoine, longtemps dédaigné, jouit maintenant en Turquie d'une vogue extraordinaire. Les cartes abondent dans les revues historiques, littéraires et culturelles, les encyclopédies. On les réimprime même systématiquement. Plusieuıs bibliothèques d'Istanbul en possèdent des collections importantes.[165]

L'image après la révolution jeune-turque

C'est après la révolution jeune-turque que la diffusion de l'image par la carte postale atteint son apogée. On produit alors d'innombrables cartes commémoratives, les portraits des "Héros de la Liberté" (Niyazi Bey, Enver Bey) sont diffusés de cette manière, même dans les provinces les plus éloignées. Toutes les communautés de l'Empire participent à cet effort. Un éditeur arménien, R. D. Arakélian, fait imprimer une série de cartes, "La Turquie Libre" avec le slogan "Amour national et salut de la liberté" (*Meveddet-i milliyye ve selâm-ı hürriyet*). Les événements de l'"Incident du 31 Mars" (*Otuzbir Mart Vak'ası*; 1909), avec les actions de l'"Armée d'action" (*Hareket Ordusu*), sont particulièrement bien documentés. Fruchtermann publie alors une série de portraits peints des sultans ottomans reproduisant ceux de Constantin Kapıdağlı, mais aussi des portraits photographiques allant d'Abdülaziz à Mehmed Reşâd (1909-1918). Les photos des députés ottomans de 1908 sont publiées dans de nouvelles revues illustrées comme *Resimli Kitab* (fondé en 1908),[166] ou mâme dans des albums.[167]

La revue mensuelle *Resimli Kitab* ("Le livre illustré") mérite l'attention. Elle fut conçue sur le modèle de revues françaises comme *Je sais tout et Lectures pour tous*. Son supplément, *Musavver Muhit* ("Milieu illustré"), devrait offrir, à en croire l'annonce, "une importante et précieuse *Illustration*".[168] On trouve dans cette revue, à côté d'un grand nombre de photos d'actualité d'une qualité d'impression et de reproduction remarquable, les images qui font partie du patrimoine, comme des portraits des sultans ottomans de la série de Kostantin Kapıdağlı. Au premier numéro, elle annonce aussi un concours de photographie (*fotoğraf musabakası*) pour les amateurs de cet art. La revue reproduit aussi des tableaux de date toute récente. Il s'agit pour la plupart d'œuvres dues à des peintres faisant partie de la "Société des peintres ottomans" (*Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*) fondée après 1908,[169] qui allaient aussi

---

[164] Un collectionneur turc en a compté 3000 motifs différents. Voir Herman Boyacıoğlu, "Kartpostallar üzerine", dans la brochure pour l'exposition *Kartpostallarla Eski Türk Hayatı 1895-1910 (Herman Boyacıoğlu koleksiyonundan)*, organisée par la Yapı ve Kredi Bankası, 12 décembre 1970– 9 janvier 1971, 3.

[165] Voir, par exemple, Kemal Kaplan. "The Postcard Collection in the Istanbul Metropolitan Municipal Library", *Antika*, 21 (décembre 1986), 18-19.

[166] Cette revue publie aussi les portraits des députés ottomans de la Première Constitution de 1876.

[167] Voir *Osmanlı Mebusları*, Istanbul, s.d. Notons que certaines personnes n'ont pas fourni de photos, peut-être pour des raisons religieuses, dont des députés musulmans d'Erzincan, Cebel-i Bereket, Kayseri, Aydm, Menteşe, Amâre, Kütâhya. Tokat, Üsküb (Skopje), Prizren, Antalya, Burdur, Konya, Mâmuretülaziz, Elbasan, Preveza, et Hodeïda.

[168] "*mühimm ve nefis bir "Illustration"olacakdır*".

[169] Voir sur cette société et ses activités le livre de Seyfî Başkan, *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*, Ankara, 1994 (avec une bonne bibliographie sur l'évolution de la peinture moderne en Turquie).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

publier leur propre revue à cette époque. Signalons dans le premier numéro un très intéressant tableau de Ali Sami [Boyar 1880-1967] illustrant un aspect typique de l'époque du sultan renversé,[170] et un autre, qu'avait offert le lieutenant d'infanterie Cemal Efendi au "Comité d'Union et de Progrès" de Scutari d'Albanie.

D'une façon générale, les images ne sont que très rarement intégrées dans le texte dans cette revue de langue turque,[171] tandis que les légendes, comme dans ses prédécesseurs *Servet-i Fünun* et *Mâlumat*, sont pour la plupart en français. Ceci confirme l'importance de l'image dans ce genre de périodiques. Apparemment ils avaient des lecteurs qui ne les achetaient que pour leurs images.

Le cinéma, qui avait fait son apparition très tôt dans l'Empire ottoman, mais qui, sous Abdülhamid II, s'était heurté aux suspicions des autorités, fait un grand pas en avant. C'est un photographe juif de nationalité roumaine, Sigmund Weinberg, qui ouvrit la première salle de cinéma baptisée Pathé à Péra/Beyoğlu après la Deuxième Constitution. Weinberg est du reste une figure-cié du cinéma turc jusqu'en 1916.[172]

Le célèbre voyage officiel du nouveau sultan Mehmed Reşâd (1909-1918) en Roumélie en 1911 est remarquablement bien documenté,[173] entre autres grâce à un film réalisé par les fréres Manaki.[174] Le sultan ottoman continue à poser pour des peintres plus ou moins officiels. Un des portraits les plus connus de Mehmed Reşâd, diffusé aussi en cartes postales, fut exécuté par un peintre de la Cour de Vienne, Wilhelm Victor Krausz (1870-1916), en 1915.[175] Un autre est dû à C. Pietzner, également un artiste autrichien. C'est à Vienne aussi qu'on organisera alors une exposition de peintres turcs, peutêtre la première manifestation de ce genre qui ait eu lieu en dehors de la Turquie. Le *Kriegsfürsorgeamt* du Ministère de la Guerre autrichien publie, pour subvenir au "Croissant rouge" ottoman, des cartes postales avec les œuvres de peintres turcs contemporains, dont le futur calife Abdülmecid (1868-1944), auquel Thalasso avait dédié ses *Peintres de Turquie*.

L'art populaire, en particulier celui des minorités (grecque, arménienne), trouve après la Révolution jeune-turque un vaste champ d'expression, dans la caricature, les affiches multilingues, etc.[176] Nous avons un bel exemple d'une image allégorique diffusée par la Librairie centrale D. Papadimitriou d'Athènes, intitulée "La Régénération de la Turquie" (*Devlet-i aliyye-i osmaniyyenin ihyâsı*). Parmi les personnages, nous voyons au centre les héros des Tanzimât, Midhat Pacha, le Prince Sabaheddin, Fuad Pacha, et Namık Kemal, tandis qu'à droite, Niyazi et Enver Bey sont en train de couper à coups de marteau les fers de la Turquie, représentée par une sorte de "Turcia", à l'instar d'une "Marianne", ou plutôt d'une "Germania". Un ange, qui plane au-dessus, porte une banderole avec les paroles, en turc, en grec et en français, "Liberté, Égalité, Fraternité", devise de la Révolution française

[170] "Deux misérables mouchards sur un caïque en train de guetter un konak" ("Bir sandal içinde terassud eden iki denî hafiye"; *Resimli Kitab*, n. 1, Eyl ûl 1324 [1908], 117.

[171] Il s'agit ici d'une innovation assez récente même dans la presse d'Occident. Dans l'*Illustrated London News*, ceci n'a été fait pour la première fois qu'en 1912.

[172] "Burçak Evren, "Les premier pas (1895-1923)", in Mehmet Başutçu (éd.), *Le Cinéma turc*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, 65.

[173] Voir par exemple les nombreuses photos contenues dans le numéro 30 de *Resimli Kitab* (mai 1327/1911).

[174] Ce documentaire, qui se trouve actuellement dans les Archives du film de Macédoine, a été projeté en Turquie en 1990 et en 1995 (Burçak Evren, art. cit., 66).

[175] *Padişahın portresi-Tesavir-i Âl-i Osman*, op. cit., 534 (no. 178). Cette mode a apparemment aussi affecté certains gouvemeurs de province. C'est ainsi que Cemal Pacha, gouverneur de Syrie. à en croire certains observateurs contemporains, s'était fait peindre, luiaussi, par un peintre de la Cour de Vienne.

[176] Quelques spécimens conservés à St.-Pétersbourg ont été étudiés par A. D. Jeltyakov. Voir son article "K istorü polititcheskogo plakata v Turtsü", in *Turcologica* k *semidesyatiletiyu akademika A. N. Kononova*, Leningrad, 1976, 247-257.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aussi bien que jeune-turque. De ce symbolisme et de ces allégories, on trouvera encore des reflets pendant la Guerre d'Indépendance. Quant aux feuilles satiriques, elles connurent – pour des raisons évidentes - une vraie explosion à cette époque.[177] I1 s'agit là d'une tradition qui continue en Turquie jusqu'à nos jours, où ces feuilles sont – de loin! – les mieux vendues.

La nouvelle civilisation de l'image allait vite créer, chez les Ottomans aussi, des habitudes qui pouvaient paraître tout à fait "modernes". Un article parlant d'une émeute à Izmir, que nous avons trouvé dans les rubriques du *Lloyd Ottoman*, illustre bien l'impact des nouveaux médias dans le milieu ottoman.[178] Les "cinématographes" d'Izmir avaient inondé la ville d'affiches et de prospectus annonçant une "séance noire pour messieurs seuls". Pour assister à cette "séance noire", douze cents Smyrniotes mâles, turcs aussi bien que juifs et chrétiens, se trouvèrent réunis à l'heure dite, dans la grande salle de l'hôtel Kremer, sur le quai. Mais le public, qui s'était apparemment attendu à voir "des nues", dut réaliser, à son plus grand chagrin, que les femmes qu'on leur faisait voir (baigneuses, nymphes, naïades), étaient toutes plus ou moins habillées. Alors les douze cents Smyrniotes mâles, "sans distinction de race ni de religion", comme observe le journal, "se fâchèrent comme un seul homme". La foule se rua sur le matériel, le brisa, brisa aussi beaucoup de choses dans la Brasserie Kremer toute proche, et voulut même saccager l'hôtel. Ce n'est qu'après l'arrivée de deux cents *zaptiés*, baïonnette au canon, que l'ordre a pu être rétabli.

[177] *Voir Turgut Çeviker, Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü-II. Meşrutiyet Dönemi (1908-1918)*, op. cit.
[178] *Lloyd Ottoman*, n. 4 (6 janvier 1909).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

THE PLACE OF THE IMAGE IN THE LEVANTINE INTERIOR THE LEBANESE CASE

Saleh M. Barakat

The preponderance of the figurative image in Middle Eastern societies during the second half of the twentieth century has prompted questions about its origins through the region. The following study aims at examining the place occupied by the image in Levantine interiors (the Lebanese case) since the nineteenth century, and the adoption by the local populations of this imported icon in their daily and intimate life. Publications on this topic are very rare and it is hoped that this article will open the door to more extensive research in this field.

The first part of the study will sketch a historical background, attempting to portray a typical Levantine interior with its sparse elements of figuration. In the following parts, the progressive presence of the image from around the turn of the century will be scrutinized in all aspects and major change in attitudes towards it examined.

Historical background

Arabs throughout history have always been known for their explicit preference for abstraction. Although the commonly held view is that the Islamic religion maintains an unclear position on the subject of figurative imagery, recent studies have shown that figuration existed during the Ummayyad period.[1] It is more likely that the conflict between the post-Ummayyads and the Byzantine Empire pushed the Muslim camp to ban the image because of its associations with Christian iconography. The book *Madhāhib al-husn*[2] is quite revealing on this issue, and discovers a high affinity among Arabs for the realms of beauty and aesthetics. However, it is widely believed that from the ninth century to the late eighteenth century the concept of beauty was mainly non-figurative, and one good reason for such a view is the scarcity of evidence proving the contrary. Nonetheless, we should mention the presence of figuration (mainly of Persian and Mongol influence) in the following items: ceramics, used heavily in the interior decoration, miniatures, illustrating books and manuscripts, rugs, carpets and tapestries, undeniably overwhelmingly present in all interiors and painted wood panels covering walls and ceilings.

It is very clear from this that the absence of the figurative image in the oriental interiors is more of a false common belief than a reality, and a serious study of the topic might one day explain the reasons behind those false convictions. In all cases, the nineteenth century witnessed an increasing use of images in Levantine interiors compared to the years before. A series of paintings by the French artist Jean-Baptiste Vanmour[3], now at the Rijksmuseum in Amsterdam, provides a real pictorial encyclopedia of the Sultan's palaces in the eighteenth century and shows the imperial rooms practically void of any figuration; the same applies in the case of the Celsing collection in Biba, Sweden.[4] In comparison, one century later, and

[1] Nāsir al-Rabbāt, "Nahwa i'ādat taqyīm al-thaqāfa al-fanniyya al-umawiyya", Abwāb 19, Winter 1999, 88-107.
[2] *Sharbil Dāghir, Madhāhib al-husn*, Beirut, 1998.
[3] Jean-Baptiste Vanmour (1699-1737) lived and worked in Istanbul, commissioned by the Dutch Ambassador Cornelius Calkoen.

[4] "102 Paintings executed for the Swedish Celsing family, representing Constantinople in the eighteenth century", an illustrated lecture presented by Philip Mansel, Beirut, American University of Beirut Museum, February 1998.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

with the growing European influence, images will start to fill the spaces,[5] as this article will attempt to show.

The era of eclecticism

Photography

By the mid-nineteenth century "occidentitis" in the Ottoman Empire had already its apogee. Furnishings became essentially European, but adapted to the local taste, marking the beginning of a new age. It is at this point in time that European photographers travelling to the region and taking photographs of archaeological and biblical sites introduced photography to the Arab world. Towards the end of the 1860s, the young locals who had worked as assistants to the European pioneers began producing their own images. Local photographic production intensified after Yessai Garabedian, the Armenian Patriarch of Jerusalem, held the first photographic workshop in the 1860s.[6] Photographic production subsequently expanded, especially after the massive exodus of Armenians (many of whom worked as photographers) from Turkey to the Arab lands. This exodus provided the labour force necessary to accommodate an expanding market for photographs, especially after the invention and export of the Kodak box camera in the 1880s-90s to the Arab world. The earliest studios were founded by resident Europeans, such as the Bonfils family and Jules Lind in Lebanon, V. Giuntini, Heyman and Stromeyer, G. Lekegian, and A. D. Reiser in Egypt, Madson in Palestine and Clément Thevenet in Syria.[7] People from different social groups filled their halls with family pictures in multiple formats. Rarely could one find a household lacking the patriarch's photos, nicely framed and proudly hung. However, in contrast with Europe, displays consisted mostly of photographs and seldom anything else. Pictures represented portraits of men in dignified poses, wearing traditional costumes under a European jacket and a tarbouche. Studio business flourished in big cities, while rural areas witnessed the phenomenon of the street photographers.[8] The relatively low-cost process[9] allowed for this media to spread fast and all over. Everybody wanted to get photographed, although it was not easily accessible to the poor, though still much sought after.[10] The fact that pictures were donc mechanically and not by a human being helped photography to be easily and widely accepted, even amongst the devout religious groups. Nonetheless it is interesting to mention a story told by Sā'ib Salām (a famous Lebanese politician and prime minister, and amateur of photography since 1911), about a picture of Sheikh Ahmad Tabbāra, a renowned Sunni dignitary who was an advocate of Arab independence. The Ottoman authorities edited a picture of the Sheikh during a trip to Paris in 1913 to make it look as though he were sitting with a non-veiled woman. This caused turmoil in the conservative Beiruti milieu.[11]

The popularity of this art as the most collected form of artistic expression persisted till the fifties when paintings started to replace photos as a more fashionable object of decoration. Nowadays, hanging photographic portraits is almost extinct.[12] Even the simple souvenir

[5] Mansel, Philip, *Constantinople. City of the World's Desire*, *1453-1924*. Harmondsworth, 1997, 273.

[6] Akram Za'tarī. "Bahth quddima ilā mu'assasat Ford", *Manshūrāt li-l-mu'assasa al- 'arabivva li-l-ṣūra*, Beirut, September 1997, 7.

[7] Ibid.

[8] Marilyn Stafford, *Silent Stories*, London: Saqi Books, 1998, 139.

[9] "l'lān li-l-musawwir Kūfā: nisf dazzīnat suwar bi-25 qirshan", *A1-Ma'rad*, 168, 24 Dec. 1922, advertisements page.

[10] Mohsen Yammine, *Histoires intimes: Liban*, *1900-1960*, Arles: Actes Sud, 1998, 4.

[11] Ibid.

[12] "Gaby 'Amshā, akhar al-dināsūrāt", *Al-Nahār*, 5 March 1999, 10.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

photo is being abandoned for the more fascinating videocams and digital photography. In the summer of 1998, at the initiative of the "Mois de la Photo" in Paris, photography in Lebanon began to be rediscovered as an art. Yet there is a long way to go before it regains the position it used to have in the "good old days".

Painted walls and ceilings

When the governor of Mount Lebanon, emir Fakhr al-Dīn II (died 1635), came back home from his exile in Tuscany, he brought with him a multitude of Italian artists. This marked the first encounter of Levantine society with European forms of decorative arts. However, only from 1840 onwards did figurative painted ceilings really develop. This period was dominated economically by the golden age of the silk industry, a source of new fortunes which translated into a proliferation of beautiful mansions corresponding to the tastes and dreams of opulence of a wealthy and influential bourgeoisie. Before that the tradition had been to cover walls and ceilings with the famous arabesque damascene-design wood panels. But by 1914 painted ceilings had established themselves as the fashion and adorned most of the larger houses in Lebanon. Wealthy families continued to commission Italians,[13] while the less fortunate ones contented themselves with the less talented local artisans. Lebanese artists of the late mid- to late nineteenth century like 'Abduh Muṣṣawir (Beiteddine palace, 1831). Ni'matullāh Ma'ādī, Nadjīb Qīqānū (1867-1927), Iskandar Salībī, Nākūzī, Ilyās Fā'ūr and others were highly sought after, especially in villages. Scenery of skies, birds and flowers were the most frequently recurrent, in addition to such extravaganzas as the depiction of the first train or the visit of Kaiser William II (see figurel).[14] However, this form of ceiling decoration went into decline with the evolution of European-style multistory walk-up apartment buildings at the turn of the century. The lower ceilings of the latter structures shifted the interest of dwellers towards wall frescoes.

Frescoes became very fashionable in the 1920s and 30s. Local artists were commissioned to paint entire walls with the most eclectic of topics. Sections of the huge gazelles painted on the dining room wall of the artist 'Umar Unsī's house in Tallet Khayat in Beirut still exist in private collections.[15] Although fantasies from "One Thousand and One Nights" were the most popular, landscapes in addition to naked women were also requested for special places. However, the rise of the plastic arts during the French mandate period meant that fresco art did not have adequate time to blossom.

It is worth mentioning here the popularity during the first decades of the twentieth century of a form of lace curtains that used to incorporate figurative elements, animals, trees and even female figurines. This was mainly an artisan work and of no great importance.

The fashion for paintings

By the beginning of the nineteenth century, religious paintings were practically the only kind of figurative paintings available. However, the accelerating interest of Europeans (and Americans) in what the land of the Bible actually looked like resulted in a mass of topographical artists visiting in Middle East to identify, quantify and pictorialize those sites most likely to interest a captive audience back home. Local artists noticed this activity, along with what was happening in the commercial world of photography: a photographic way of looking at the world began to impinge on their own work. It is not too difficult to trace the impact of photography on the portraits of pioneers like Dā'ūd Qorm [Corm] (1852-1930) and

[13] Interview with Bahā' Rifā'ī, grandson of Pasha Mkhayish, revealing that Italians painted the ceiling of his ancestors' mansion in 1894.
[14] Claire Paget, *Murs et plafonds peints*, Beirut, 1998, 25.
[15] *Omar Onsi: 1901-1969*, Exhibition Catalogue, Beirut, Sursock Museum, 1997, 20-21.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Khalīl Salībī [Saleeby] (1870-1928). "Topographically, an extraordinary view of Beirut from the sea [...] can also be traced in origin to the inspiration of a monochrome Bonfils photograph".[16] The painting (anonymous, c.1870), now destroyed by the war, used to hang in the salon of Grand Hotel Bassoul in Beirut.

By the turn of the century, European artists who had chosen to settle in the Levant began to outnumber the traveller artists. These came with the clear intent of making money and fame in this virgin market, having failed to make successful careers in Europe. Most of them (French, Italians and White Russians) opened ateliers to teach the art of painting to the local aristocracy and to sell them their works which functioned as the signs of wealth and avant-garde taste. The examples of the French Georges Cyr (1881-1964), the Italian Franco Manetti (1899-1964) and the Russian Boris Novicoff (1888-1966) are typical.[17]

Nevertheless, those artists played an important role in the development of the plastic arts in the region by accepting disciples among the local artists, especially the less fortunate ones who couldn't afford the luxury of travelling to Rome or Paris. This opened the way for a number of locals to study arts. Previously the cost of travel had meant that only very few artists in the late ottoman period could come by such training.[18]

The good days of painting had started. For a society to create and nurture an artistic tradition, there are two requisites: there must be artists, and there must be a public to support them. Since Dā'ūd Qorm in the 1870s artists have been present and active. An 1890 self-portrait by Corm presents him holding the badge of the Turkish Order of the Medjidiye and the badge of the Order of Saint Gregory of the Vatican.,[19] The curriculum vitae of artists like Habīb Surūr [Srour] (1860-1938), Khalīl Salībī (1870-1928), Philippe Mūrānī (1875-1970) and their productions clearly reveal that they were very established and known. They executed portraits for the most powerful dignitaries of the day, and the studio of Habīb Surūr used to be located in the grounds of the Beirut home of the aristocratic iandlord-tycoon Alfred Sursock.[20] On the other hand, the quantity of portraits surviving today reveals that it was portraits that were very much in demand, for portraits were the major ornamentation of houses and a definite sign of prosperity and success.

In addition to the society artists, there was a class of popular artists who catered to the masses. Most of the time these artists were self-taught, and produced paintings of the Swiss chocolate box variety. Imported items of this kind used to have on their covers and lids images showing the Alps and the surrounding lakes. In most middle class houses kitsch themes like mills, swans, ponds and romantic views, adapted to the vernacular taste and preferences in a grotesque manner became highly popular (see figure 2). It was customary that a worker painting a house be asked to execute one or two barāwīz, literally "frames" as paintings were commonly known among the population.[21] Needless to say this category of art was never known for its quality or refinement. The most famous artists in this category are Ḥasan Tannīr (his paintings are known from 1890 to 1898) and Abū Sharīf Mrāyatī (lived from around 1890 to the 1960s).

However, one category of popular artists did produce some interesting artworks using a *fixe sous verre* technique. Traditionally this technique, which consists of fixing the paint from inside the glass, has existed from at least the eighteenth century. Rarely has it been written

[16] John Carswell, "The Lebanese Vision, A History of Painting", in *Lebanon*, The *Artist's View*, Exhibition catalogue, London, Concourse Gallery, Barbican Centre, 1989, 17.
[17] Cf. *Lebanon*, *The Artist's View*, op.cit.
[18] Muṣṭafā Farrūkh, *Tarīqī ilā al-fann*, Beirut, 1986.
[19] *Lebanon*, *The Artist's View*, op.cit., 170. Cf. also plate no. 6, 26.
[20] *Lebanon*, *The Artist's View*, op.cit., 160.
[21] Interview with Ḥadjdj Aḥmad Fleifel, November 1998, Beirut.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

about, but it was a category of its own, with its own artists. Knowledge of the technique was transmitted from master to disciple; locally prepared materials (natural pigments, gomma arabica, Bleu d'Orient) were used. The work was targeted at the masses and mainly illustrated local mythologies and folkloric tales (ʻAntar and ʻAbla. Imam ʻAlī, Noah's Ark, al-Burāq, and so on). Such artworks were mainly found in oriental cafes and barbershops, along with pictures of the Holy places and calligraphic verses from the Koran. That the work was seldom signed was probably due to the illiteracy of the artists, though there are some known names like Sābir Radjhī (late nineteenth century) and Abū Subhī al-Tināwī. The case of the latter deserves mention. Since his death in 1971, this kind of authentic original colourful decorative artwork can be considered extinct. Only cheap imitations still persist for tourists' consumption.

Parallel with the European-inspired school of art, it is interesting to mention the presence at the turn of the century of a local school of painting inspired by Ottoman pictorial art (see figure 3). These paintings were mainly derived from Persian miniatures, which are technically characterized by twodimensional representation, the absence of contrast between light and shadow, pure colours and defined contours. Basically faithful to the aesthetics of the miniature, the major addition was the integration of two Western innovations: chiaroscuro and perspective. This school was influenced by the fact that during the Ottoman period only military schools used to offer art courses, thought necessary for versing army officers in topography. This undoubtedly explains the sense of detail and precision of execution evident in the work of artists like Ibrāhīm Sarbiyya (1865-?), Dimashqiyyeh (his most famous painting dates from 1893), ʻAlī Djammāl (worked in the last quarter of the nineteenth century), Tawfīq Ṭāriq (1875-1941), Ibrāhīm Nadjdjār (late nineteenth century), Ṣalāḥ Labābīdī (1898-1985), Muḥammad Saʻīd Mārʻī (late XIX c.) and others.[22] They were the last generation of artists to attempt to steer a course between drawing and photography. After the First World War, the world had changed, and painting as a discipline aimed for more than mere manual dexterity. In addition, the collapse of the Ottoman Empire led to the decline of all Ottoman-related tastes and preferences.

A third type of popular artists was also very present in the region: commercial artists who reproduced any figurative image that for some reason could not be printed. For instance, before the arrival of coloured offset printing cinemas used to find it cheaper to paint a poster than to print one. Some artists worked mainly in this way and not for private customers. But some of their production can sometimes be found in homes. Needless to say, however, that it is of mediocre quality. Nowadays this category of artists still produces movie posters and politicians' street portraits. Names like Shaʻbān Lāwand and Hawwāriān are found at virtually every corner, especially during election time.

In order to examine more closely the presence of images in Levantine interiors, the study covered items that logically go hand-in-hand with them. For example, the availability of huge quantities of turn-of-the-century frames in the flea market is a further proof of the adoption of images by households. Most of the frames show a sophisticated woodwork and finish, indicating the concern and attention that people used to give to decorative details.

In addition to frames, interiors were filled with figurative bas-reliefs. These wooden elements mainly carved as parts of furniture, portrayed animals and flowers in a very delicate way. The influence of the Art Nouveau is widespread, but it is its adaptation to vernacular use and taste that is more striking. The whole picture wouldn't be complete without mentioning the always present folding screens with their painted panels: Khalīl (he signed himself Halil in the Latin alphabet) was the most fashionable specialized artist of the era, although his work has never been published (see figure 4).

[22] Michel Fani, *Dictionnaire de la peinture au Liban*, Paris, 1997.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The other items that adorned interiors were the ones executed by the female dwellers. Women were expected to excel in sewing and knitting, and other works with needle and thread. They competed in producing the most sophisticated canvases that were ultimately hanged proudly in the salons. Other activities involved painting on silk and velvet. Surprisingly, most of the images represent European interiors or royal hunting trips. Although this kind of work is not in fashion anymore, one seldom finds an interior without a knitted canvas somewhere. It was definitely the most widespread female artistic activity in the first half of the century.

To conclude this discussion on the era of eclecticism, it is clear that the image won a respectable place in the Levantine interiors in the first fifty years of the twentieth century. Walls were filled with photos of ancestors, coupled with painted portraits of parents. Religious pictures still had their own place, for their baraka, but more space was now allocated too to different artistic works produced by the female members of the household.

Conclusion

With the weakening of the Ottoman Empire and the expanding interest of Western powers in the Levant, the place of the image in Levantine interiors started to assume growing importance. The European model was considered as the most advanced and to copy it was thought to be the shortest way to advancement and modernity. Traditions were abandoned as enemies of progress and forgotten by force of neglect. Popular vernacular forms of local art were considered vulgar and of inferior taste. With the French mandate over Lebanon, the presence of the European-inspired image was becoming more and more preponderant at the expense of the Ottoman-inspired school. The first public exhibition of paintings took place at the American University of Beirut in 1929.[23] On this occasion, Karam Malham Karam, one of the most influential press personalities, wrote: "When will the Orientals know the value of the artist? When will they know that art has no equivalent value in the universe? Kings and Emirs die, but the artist remains. Thrones fall down, and countries vanish, yet art stays alive, doesn't shake and doesn't die"[24]. The attitude towards fine arts started changing among people who became more receptive to the new iconography. The creation of the Académie Libanaise des Beaux-Arts in 1937 increased the numbers of artists dramatically. Plastic art became a part of the Lebanese social scene. The launching by the Lebanese government of the Salon du Printemps in 1953 acknowledged the importance of contemporary art in the advancement of the society as a matter of national interest. Soon after, the first commercial gallery, Galerie One, opened its doors in 1963. Nowadays, the country counts twenty-four professional galleries with an average of two openings per week, and sixteen cultural centres. The Lebanese Association of Painters and Sculptors has around six hundred members, but unfortunately there are no official figures regarding the volume of the market. All forms of traditional art have become virtually extinct and the heritage mentioned in official discourse goes back only to the pioneer Dā'ūd Qorm and the Western-inspired art disciplines.

Bibliography

Dāghir, Sharbil, *Madhāhib al-husn*, Beirut, Al-Markaz al-thaqāfī al-'arabī, 1998.

Fani, Michel, *Dictionnaire de la peinture au Liban*, Paris, Edition de l'Escalier, 1997.

[23] Muṣṭafā Farrūkh, op.cit., 154.

[24] Karam Malḥam Karam, "Rīshat al-djabbār fannan ṣa'lūk". *Al Aḥwāl*, 3 Dec. 1929, 3.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Farrūkh, Mustafā, *Tarīqī ilā al-fann*, Beirut, Naufal Publishers, 1986.

Fākhūrī, ‘Abd al-Latīf and ‘Itānī Mukhtār, *Bayrūtunā*, Beirut, 1997.

Ghannām, Riyād, *Muqāta ‘at Djabal Lubnān fī al-qarn al-tāsi‘ ‘ashar*, Bissane Publishers, 2000.

Kanso, Akram, *La peinture populaire arabe*, Ph.D Thesis, Paris VIII University, June 1991.

Lebanon: The *Artist’s View*, Exhibition catalogue, London, Concourse Gallery, Barbican Centre, 1989.

Lubnān: Mabāhith ‘ilmiyya wa-idjtimā ‘iyya, Beirut, Lebanese University Publications, 1969.

Mansel, Philip, *Constantinople*. *City of the World's Desire*, *1453-1924*, Harmonds-worth, 1997.

Mouhasseb, Nadine, *Daoud Corm*, Beirut, 1998.

Naef, Silvia, *A la recherche d’une modernité arabe*, Geneva, Editions Slatkine, 1996.

Paget, Claire, *Murs et plafonds peints du Liban*, Beirut, Editions Terre du Liban, 1998.

Saliba, Robert, *Beirut 1920-1940: Domestic Architecture between tradition and Modernity*, Beirut, Order of Engineers and Architects, 1998.

Stafford, Marilyn, *Silent Stories*, London, Saqi Books, 1998.

Yammine, Mohsen, *Histoires Intimes: Liban, 1900-1960*, Arles, Actes Sud - Fondation Arabe pour l’image, 1998.

Al-Zāhī, Farīd, *Al-djasad wa-1-ṣūra wa-l-mukaddas fi-l-islām*, Beirut, Dār Ifrīqiyia al-Sharq, 1999.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 1: *Interior of the late writer Marūn ʻAbbūd at Kfār ʻAkka (Northern Lebanon)*

Fig. 2: *Example of vernacular artworks from turn-of-the-century Lebanese interior*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 3: *Artworks inspired by Ottoman military painting.*

Fig. 4: *Decorated furniture by Halil*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

PEINDRE POUR ETRE MODERNE? REMARQUES SUR L'ADOPTION DE L'ART OCCIDENTAL DANS L'ORIENT ARABE

Silvia Naef

Abstract: Painting to be modern? Remarks on the adoption of Western art in the Arab East

This article will show how the adoption of Western style art at the end of the 19th and the beginning of the 20th century in the Arab world is to be considered within the general modernization process, which coincided with it. Painting and sculpture became activities that aimed to prove that the Arabs were capable to become "civilized" people. Racist theories and reflections about the "essence" of "civilizations" were used in the debate about the necessity of introducing art in the Western way. The paper will essentially focus on Egypt, the first Arab country to introduce an institutionalized art teaching and exhibition system.

"Comment être moderne" (le pourquoi semblant aller de soi) est une des principales questions qui se posent à la culture arabe depuis le 19éme siècle. Les réponses qui lui ont été données ont évolué au fil des décennies: à un éblouissement parfois un peu naïf et à une émulation de ce qui provient d'Occident succède, à partir de la deuxième moitié du 20éme siècle, la recherche d'un mode d'affirmation identitaire, la volonté de construire une modernité spécifique, "enracinée" dans l'humus local. C'est la première période, celle de l' "émulation", qui sera traitée ici.

* * *

Parmi les moyens adoptés par les élites modernistes dès le 19éme siècle pour signifier leur adhésion au projet de modernisation, il y eut, sur le plan visuel, le réaménagement de l'espace urbain à la manière occidentale, l'adoption de nouvelles techniques de construction et de styles ainsi que l'érection de monuments dans l'espace public.[1] C'est ainsi que Mustafa Kemal, le fondateur de la Turquie moderne, déclara que toute nation civilisée se devait d'élever des statues à ses grands hommes.[2] Dans l'espace intérieur, l'ameublement occidental fit son apparition et l'image (portrait peint ou photographique, tableau, fresque) conquit une place d'honneur.[3] Le portrait, rapidement adopté, montre le changement des modes vestimentaires: dès la fin du 19éme siècle, les couches supérieures aiment se faire portraiturer en chapeau et redingote, les gallons habillés en petits marins et les filies en robes à froufrou (ills la et lb).[4]

[1] Cf. notamment *Figures de l'orientalisme en architecture, Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 73/74 (1996).

[2] Klaus Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840-1916", *Muqarnas*, 14 (1997), 113-14. Voir à ce propos la critique de Rashīd Ridā, *Le califat ou l'imamat suprême*, trad. de H. Laoust, Paris, 1986 (1ère éd. 1935), 82 et 139-141.

[3] Saleh Barakat, "The place of the image in the Levantine interiors - The Lebanese case" dans ce même recueil, ainsi que Claire Paget, *Murs et plafonds peints, Liban XIXe siècle*, Beyrouth, 1998.

[4] Philip Mansel, *Splendeurs des sultans, Les dynasties musulmanes 1869-1952*, Paris, 1990. Engin Özendes, *Abdullah Frères, Ottoman Court Photographers*, Istanbul, 1998.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dans ce contexte, le concept d' "art" devait à son tour subir une révision totale, révision qui se produisit dans le cadre de ce projet beaucoup plus vaste, adopté par les élites arabes, qui était celui de la modernisation. Ainsi, la question posée dans le titre se révèle moins incongrue qu'elle n'en paraît à première vue, car l'art dans sa conception académique occidentale est l'un des nombreux signes extérieurs d'une modernité occidentale adoptée. L'objet de cet article est de donner un aperçu des biais par lesquels ce type d'art devint un des éléments marquant la volonté de s'approprier la modernité. Si le phénomène s'observe dans l'ensemble de l'Orient arabe, c'est en Egypte, où le projet de modernisation remonte au début du 19ème siècle, que ce processus peut être suivi le plus aisément, d'où la place prépondérante donnée ici à ce pays.

L 'adoption de l 'art occidental

Dans les pays de l'Orient ottoman, les techniques et les conceptions multiples de ce que l'on nomme communément "l'art islamique"[5] furent délais sées pour céder la place à l' "art moderne" (en arabe *al-fann al-hadīth / ai-mu āṣir*). Si avant 1850 les modes de production traditionnels étaient encore bien vivants (comme en témoignent les récits de voyageurs européens tels Nerval),[6] en 1930 le terme de *fann* ne s'appliquait déjà plus qu'à l'art pratiqué selon les critères européens, un art académique qui empruntait son langage stylistique à la tradition des écoles d'art et ses sujets à la peinture orientaliste ou de paysages. L'art islamique, désormais désigné par le terme *al-fann al-islāmī*, avait dû lui céder la place.[7]

La notion d' "absence d'art "dans le monde musulman

L'abandon de l'art traditionnel peut être attribué à la supériorité prêtée à l'art occidental comme à l'ensemble de sa production culturelle. Pour comprendre ce type de processus, il est utile de se référer à une anecdote rapportée par Ernest Gellner. Dans un article consacré à la domination coloniale, celuici affirmait que certains traits de la culture dominante peuvent, dans des conditions déterminées, venir à être considérés comme supérieurs, sans qu'il y ait à cela des raisons concrètes. Ainsi, les pantalons étroits portés par les soldats européens devinrent un symbole de la modernisation pour les élites du monde musulman, qui les adoptèrent à la place du pantalon bouffant traditionnel.[8] On pourrait dire la même chose dans le domaine qui nous intéresse: objectivement parlant, il n'y a pas de raison de considérer un type d'art *intrinsèquement* supérieur à un autre; cependant, la culture européenne, dominante, parvint à imposer ses valeurs et ses concepts.

---

[5] Nous employons ce terme ici non pas comme pendant d'"art chrétien", mais plutôt d'"art occidental" (comme opposé aux arts des autres civilisations), donc pour désigner les arts, certes très variés, pratiqués dans les territoires influencés par les civilisations appartenant à la sphère d'influence de la religion musulmane. Le terme d' "art musulman" est aujourd'hui critiqué par un certain nombre d'auteurs. Cf. à ce sujet Oleg Grabar, La forma *tion de l'art islamique,* trad. Y. Thoraval, Paris, 1987, 11-32, ou, dans l'original anglais, *The Formation of Islamic Art*, New Haven/Londres, 1973, 1-18.

[6] Gérard de Nerval, "Des arts chez les Orientaux" in *Œuvres complètes*, Paris, 1984, vol. II, 825-829; "Peinture des Turcs", ibidem, 869-874.

[7] Ce processus a lieu tout d'abord dans la capitale de l'Empire, Istanbul, puis dans les provinces. Sur la naissance et l'évolution de l'art en Turquie, voir notamment *Histoire de la peinture turque*. Genève, 1988.

[8] Ernest Gellner, "The Mightier Pen: The Double Standards of Inside-out Colonialism", 159-69, dans: E. Gellner, *Encounters with Nationalism*, Oxford, 1995 (1ère éd. 1994). "In the course of their domination, social traits of the dominators which may have been totally irrelevant to the situation benefited from a free ride: for instance, European soldiers wore fairly narrow rather than baggy trousers, and modernizing-Westernizing Muslim rulers imitated this sartorial feature, much to the irritation of their own soldiers, who were less smitten by an uncritical general yearning for the West. So they rolled up their trousers in defiance of the West and of their own officers. However, this does not mean that tight trousers are an absolutely essential constituent of human progress; nor does it mean that baggy trousers advance cultural fulfilment." (p. 160).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Si quelques ulémas conservateurs combattirent les innovations, les intellectuels et les politiciens modernisateurs concordèrent à considérer que seule l'adoption des pratiques européennes et une modernisation plus ou moins radicale pouvaient faire sortir les pays d'Orient de l'état de léthargie dans lequel ils étaient tombés, et qui avait permis à l'Europe d'affirmer sa suprématie. C'est ce mouvement, qui saisit tous les domaines de la vie sans exception, qui conduisit en art à l'adoption des formes occidentales, figuratives, et, par leur aspiration à l'imitation de la nature, opposées au concept qui avait prévalu dans l'art islamique. Avec l'opéra et le théâtre, l' "amour de l'art", pratique courante de la bourgeoisie occidentale comme l'a montré Bourdieu, fit son apparition auprès des nouvelles élites modernistes d'Orient et commença à faire partie de leurs pratiques sociales.[9]

Pourquoi l'art islamique parut-il démodé au point d'être remplacé par un art d'un type nouveau?

> "C'est dans cette optique que le Département de la Culture et de l'Information entend réaliser son objectif. Il apporte son soutien permanent au monde des arts afin d'être en mesure d'offrir au *regard étranger* une image *moderne et créative* de l'État des Émirats Arabes unis, au travers des *œuvres présentées par ses artistes*.[10]

Cette phrase, extraite d'un catalogue d'une exposition qui eut lieu à Paris en 1998 (!), illustre bien l'état d'esprit qui conduisit à l'abandon des traditions de la région et à l'adoption de l'art occidental au début du siècle: il fallait montrer, au "regard étranger" qu'on pouvait être moderne et créatif, bref, qu'on pouvait être "civilisé".

Les prémisses théoriques sont à chercher dans la pensée du 19ème siècle occidental. Deux sont les thèmes qui, quoique extérieurs au domaine de l'art, influencèrent le débat: premièrement, la foi dans le progrès et l'évolution de l'humanité vers le mieux; deuxièmement, l'idéologie de la différence des races et des caractères "innés" qui seraient propres à chacune d'entre elles.

Le dix-neuvième siècle fut celui des salons et de l'art officiel, art qui célébrait les nouvelles nations d'Europe et leurs mythes constitutifs, qu'ils fussent laïques ou religieux, grecs ou chrétiens. C'est ainsi que se développa la peinture d'histoire dont le but était d'exalter les grandes étapes de la nation; les thèmes bibliques soulignaient l'origine chrétienne des nations européen nes. Cette peinture était, comme toute la tradition occidentale depuis la Renaissance, figurative et naturaliste. La hiérarchisation des civilisations sur une échelle dans laquelle l'Occident représentait le sommet, amenait à considérer que l'art occidental était l'aune à laquelle toute production artistique devait être mesurée. En art, l'idée d'un progrès constant qui se serait manifesté par un mimétisme toujours accru entre objet représenté et objet réel, était extrêmement répandue dans la pensée occidentale comme l'a montré récemment Olga Hazan.[11] Ernst Gombrich avait déjà illustré il y a quelques années comment cette idée prit toute son ampleur au 19ème siècle, lorsqu'un parallèle fut tiré entre l'art et les sciences, et le concept d'évolution transposé dans le domaine artistique.[12] L'art de l'époque en vint à constituer l'aboutissement d'une longue évolution ayant conduit des madones du Moyen âge, encore caractérisées par une forte schématisation, à un "réalisme" techniquement toujours plus accompli. Dans cette optique, qui faisait de la ressemblance

[9] Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art, Les musées et leur public*, 1ère éd. Paris, 1966, plusieurs rééditions.

[10] *Artistes Contemporains des Emirats Arabes Unis*, Paris, Institut du Monde Arabe, 14 septembre – 14 octobre 1998, catalogue, pages non numérotées. Nous soulignons.

[11] Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique, Etude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal / Paris, 1999.

[12] Emst Gombrich, *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee*, Cologne, 2ème éd. 1987 (1ère éd. 1978).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

supposée d'une œuvre avec le "réel" le critère suprême d'excellence artistique, les formes d'art pratiquées dans le monde musulman, régies par des considérations autres, ne pouvaient représenter qu'un stade inférieur de l'évolution. Ces arts étaient le plus souvent abstraits, voire schématiques; même lorsqu'ils étaient figuratifs, ils avaient développé une esthétique propre régie par des critères différents de ceux qui caractérisaient l'art européen.[13] Par consequent, l'art islamique ne pouvait être considéré que comme relevant du domaine des arts appliqués ou décoratifs, donc comme n'étant pas un "art" au sens propre.

S'y ajoute que les orientalistes, qui commencèrent à étudier les textes des juristes musulmans, y trouvèrent formulée l'interdiction de représenter tout être vivant, toute forme de vie autre que végétale, ce qui, logiquement, devait limiter les possibilités de l'art figuratif. L'époque tendant à expliquer toute la civilisation musulmane par les textes normatifs, on en déduisit que puisque ces textes condamnaient la figuration, celle-ci ne pouvait pas exister. Cette idée s'enracina au point que lorsque des Européens découvrirent, à la fin du 19ème siècle, les châteaux omeyyades dans le désert de Syrie, châteaux richement décorés de fresques figuratives et de statues, ils les attribuèrent d'abord à l'époque hellénistique tardive et essayèrent, par la suite, d'expliquer ces formes d'art qui "n'auraient pas dû exister", par des subtilités juridiques peu convaincantes.[14] Le préjugé était si fort qu'en 1920 encore Louis Massignon était obligé d'affirmer devant le public d'une conférence parisienne qu'il y avait bel et bien des arts en pays d'Islam et qu'"on dit qu'il n'y a pas d'art musulman, et on le dit pour une raison très simple, c'est qu'on répète que le Coran nie la représentation des formes".[15]

On conclut donc à une "absence d'art" dans le monde musulman, absence qui trouvait encore une autre explication: l'attitude de rejet total que l'on croyait avoir détectée chez les "Sémites" pour l'art figuratif. Parlant une langue sémitique et pratiquant une religion monothéiste se réclamant de l'héritage abrahamique, les Arabes de religion musulmane devinrent, dans ce contexte, les "Sémites" par excellence. Dans la pensée du 19ème siècle, l'esprit sémitique, jugé borné et incapable de créer, constituait l'antithèse de la civilisation grecque d'abord, européenne par la suite. Ainsi, pour Ernest Renan qui peut être considéré comme un des propagateurs les plus éminents de cette idée, l'Islam incarnait l'"esprit sémitique" à la perfection:

> "L'islam est la plus complète négation de l'Europe; l'islam est le fanatisme [...], l'islam est le dédain de la science, la suppression de la société civile; c'est l'épouvantable simplicité de *l'esprit sémitique*, rétrécissant le cerveau humain, le fermant à toute idée délicate, à tout sentiment fin, à toute recherche rationnelle, pour le mettre en face d'une éternelle tautologie: Dieu est Dieu".[16]

L'"absence d'art" chez les Arabes était ainsi une conséquence naturelle de leur mentalité:

> "Tout le luxe européen, depuis l'Antiquité jusqu'au dix-septième siècle, est venu d'Orient. Je dis le luxe et non point l'art; il y a l'infini de l'un à l'autre; la Grèce, qui, sous le rapport du goût, a une immense supériorité sur le reste de l'humanité, n'était pas un pays de luxe;

---

[13] Voir notamment Alexandre Papadopoulo, *L'islam et l'art musulman*, Paris, 1976; trad. En allemand sous le titre *Islamische Kunst*, Freiburg i. Br., 1977.

[14] Voir notamment Joseph Karabacek, "Über die Auffindung eines Chalifenschlosses in der Nordarabischen Wüste, Vortrag", *Almanach der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 52 (1902), 341 ss.; Ernst Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin (1927), VÜ.

[15] Leçon au Collège de France le 25 février 1920. Louis Massignon, "Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'lslam", *Syria*, Ü (1921), 47-53 et 149-160, republié dans *Opera minora*, Beyrouth (1963), vol. Ill, 9-24.

[16] Ernest Renan, "De la part des peuples sémitiques dans l'histoire de la civilisation", Discours d'ouverture du cours de langues hébraïque, chaldaïque et syriaque au Collège de France, prononcé le 21 février 1862, dans: Ernest Renan, *Mélanges d'histoire et de voyages*, Paris, s.d., 22.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[...] il y aurait à examiner si ce luxe asiatique, celui de Babylone par exemple, est bien le fait des Sémites; j'en doute pour ma part".[17]

L'Orient pouvait ainsi parvenir à produire du luxe, apprécié mais néanmoins signe de barbarie. Cependant, malgré cette connotation négative, même le luxe restait un produit trop raffiné pour des peuples capables tout au plus de produire de l'abstraction.

L' "absence d'art" que l'on croyait constater principalement dans le monde arabe n'était pas vue comme une conséquence de la marginalisation politique et économique de cette région, mais tout simplement comme le résultat d'une supposée *répugnance sémitique* à créer des images, répugnance dont l'origine étaient attribuée au caractère des paysages du désert, plats et monotones, qui ne pouvaient conduire qu'à l'abstraction, aussi bien sur le plan religieux que culturel. Citons encore une fois Renan:

"La conscience sémitique est claire mais peu étendue. Elle comprend merveilleusement l'unité, elle ne sait pas atteindre la multiplicité."[18]

Cette thèse fut reprise par un nombre important d'historiens de l'art musulman au 19ème et dans la première moitié de 20ème siècle. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, Georges Marçais, tout en admettant qu'il fallait être prudent lorsqu'on introduisait le facteur ethnique, y voyait en 1932 la cause de l'aversion pour toute représentation figurative:

"Chez les Juifs aussi, [...], *et bien plus chez les musulmans*, l'interdiction religieuse n'a fait que confirmer une inaptitude ancienne et peut-être 'raciale'".[19]

En 1962, dans son ouvrage dédié à la peinture arabe, Richard Ettinghausen faisait figurer (quoique prudemment) une tradition sémitique d'aversion à l'égard du figuratif parmi les raisons ayant limité l'expression figurative.[20] Cette thèse permettait en outre d'expliquer pourquoi l'art de la miniature avait fleuri surtout en Perse, pays indo-européen.[21] De ce fait, on en vint à considérer qu'il y avait chez les Arabes une incapacité, voire une répugnance presque physique à pratiquer un art figuratif comparable à celui de l'Occident.

Pour ou contre l'introduction des arts plastiques occidentaux?

Le débat en Égypte

Ces idées furent reprises, sans trop de questionnements, par les intellectuels de la Renaissance arabe qui admirent la thèse de l'absence d'art. Certes, l'analyse que l'on fit l'attribuait généralement à d'autres facteurs, notamment à une lecture trop sévère des textes religieux. Nombreux furent ainsi les auteurs qui, suivant l'exemple de Muḥammad 'Abduh, s'évertuèrent à montrer que si dans la première période de l'islam une interdiction de la figuration avait été nécessaire, rien ne justifiait désormais une attitude aussi rigoriste.[22] Par

[17] Ibidem, 19-20.

[18] Cité dans: Laudyee Rétat, "Introduction générale", dans: Ernest Renan, *Histoire des origines du christianisme*, 2 vol., Paris, 1995, vol. 2, XIX.

[19] Georges Marçais, "La question des images dans l'art musulman", *Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman*, t. 1, Alger, 1957, 72-73. 1ère publication dans *Byzantion*, VÜ (1932), 161-83.

[20] Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1977, 13 (1ère éd. 1962).

[21] Cf. Georges Marçais, op. cit., 79: "La Perse musulmane n'a pas sculpté les êtres mais elle les a peints. Les artistes doués d'imagination créatrice et capables d'observation n'ont pas seulement vu dans l'être humain et dans l'ammal un motif de décor, ils en ont dégagé le caractère pittoresque. [...]. Par là aussi ils se rapprochent de nous. On sait le goût que manifestent nos peintres modernes pour les miniatures persanes. *Parents de race*, à ce qu'on assure, de eeux qui les créèrent, nous nous sentons plus près d'eux malgré la distance, nous croyons pénétrer plus complétement leur pensée; tandis que des provinces de l'art musulman plus voisines de nous, dans l'espace, nous restent malgré tout des terres étrangères". (Nous soulignons).

[22] Muḥammad 'Abduh, "Al-suwar wa-1-thamāthīl wa-fawā'iduhā, wa-hukmuhā", dans: *Al- a 'māl al-kāmila li-l-imām Muḥammad 'Abduh*, 6 vols., Beyrouth, 1962, vol. 2, 171-214. L'article fut publié dans *Al-Manār* en 1903.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

conséquent, il fallait emprunter à l'Occident ses arts, en même temps que ses sciences et ses techniques.

L'adoption de l'art occidental et l'abandon de l'art musulman ne s'étaient pourtant pas faits sans débat, comme le montre un certain nombre d'articles parus dans la revue *L'Egypte contemporaine* entre 1910 et 1913, suite à la création, en 1908, de l'École des Beaux-Arts du Caire (*madrasat al-funūn al-djamīla*). Les opinions exprimées étaient certes très différentes, mais il en ressort qu'indépendamment de leur origine, les intervenants partaient tous du présupposé qu'il n'y avait pas d'art dans le monde musulman en général et arabe en particulier. Au début d'un article très symptomatiquement intitulé "Des aptitudes artistiques des Égyptiens d'après les résultats obtenus à l'Ecole des Beaux-Arts",[23] le sculpteur français Guillaume Laplagne, qui dirigeait l'École des Beaux-Arts depuis sa fondation,[24] disait à propos de l'attitude du public lors de son inauguration:

> "L'unanimité fut touchante, chez les indigènes comme chez les Européens, pour affirmer *l'inaptitude absolue des Égyptiens à ces arts*. C'était, pour résumer le sentiment général, essayer d'apprendre à parier à des sourds-muets".[25]

Laplagne, qui défendait le projet dont il était l'un des initiateurs, partageait l'idée de l'absence d'art en Égypte, tout en ne l'attribuant pas à une incapacité innée des Egyptiens, mais plutôt au manque d'opportunités d'apprentissage. En dépit des nombreuses invasions, il était inconcevable pour l'auteur que les Égyptiens eussent pu entièrement perdre le sens de la création artistique propre à leurs ancêtres pharaoniques.[26] Si "l'art" était absent du pays, ceci était dû à des raisons matérielles et à "une interprétation fausse de certains passages du Coran" ainsi qu' "a l'interdiction [faite] par le Prophète de représenter la figure humaine".[27] Contrairement à de nombreux contemporains, Laplagne incluait l'art islamique dans la catégorie de l'art, et allait jusqu'à reconnaître que celui-ci avait connu une période de gloire, tout en considérant que la limitation imposée par la religion à l'expression artistique en avait réduit la durée et les possibilités créatrices[28]; selon lui, peinture, sculpture et architecture étaient indissociables et l'une ne pouvait prospérer sans l'autre.[29] En outre, les conditions matérielles, c'est-a-dire l'absence aussi bien d'un marché pour la peinture et la sculpture que d'un système d'enseignement dans le pays, faisaient que la carrière artistique n'était guère envisageable pour un Égyptien:

> "Les talents étaient étouffés avant que d'éclore, leur naissance était impossible. Nous n'avons donc pas le droit de dire qu'il n'y a en Égypte ni peintres ni sculpteurs, pas plus que nous ne serions autorisés à affirmer qu'il n'y a pas de poètes dans un pays où les enfants ne pourraient pas apprendre à parier".[30]

Deux ans d'activité de l'École des Beaux-Arts du Caire venaient confirmer l'utilité d'une telle institution. En effet. "l'Égyptien se montrait élève docile et intelligent",[31] mais aussi

[23] *L'Egypte contemporaine*, I (1910), 432-440.

[24] Les ouvrages de référence courants donnent très peu de renseignements sur cet artiste. Ainsi, Bénézit se limite à dire de lui: "sculpteur, né à Ervy (Aube) au XIX^{e} siècle (Ec. Fr.). Elève de Barrias. Sociétaire des Artistes Français depuis 1894, il figura au Salon de ce groupement et y obtint une mention honorable en 1898".

[25] *L'Egypte contemporaine*, art. cit., 432. Nous soulignons.

[26] Ibidem, 432-33.

[27] Ibid., 433.

[28] Ibidem.

[29] Ibidem, 433-34.

[30] Ibidem, 434.

[31] Ibidem, 435.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

constant et travailleur.[32] Il ne faisait donc pas de doute que, dans le cadre général de la renaissance que le pays connaissait, l'art allait revivre:

> "il y a deux ans à peine [...] que les jeunes Égyptiens ont pu trouver les moyens de savoir eux-mêmes et de prouver aux autres qu'ils *pouvaient* devenir des artistes".[33]

Ainsi, tout en défendant une conception essentialiste de la capacité créatrice et artistique (les Égyptiens pouvaient devenir des artistes parce que leurs ancêtres l'avaient été) et en ayant une vision eurocentrique de ce que l'art devait être (peinture et sculpture figuratives, architecture), Laplagne ne croyait pas, contrairement aux partisans de l'incapacité "sémitique", à une inhabilité innée des Egyptiens à créer selon les règles de l'art académique occidental. En effet, grâce à son encouragement et à son soutien, de nombreux élèves de l'école du Caire, dont le sculpteur Mahmud Mukhtār (1891-1934), purent étudier en Europe et jeter les bases d'un art égyptien.[34]

Le plaidoyer de Laplagne était loin de faire l'unanimité, aussi bien parmi les Egyptiens que parmi les Européens résidant au Caire. En 1913 paraissait, également dans *L'Egypte contemporaine*, un article de Ahmad Zakī Pacha (1867-1934), un des protagonistes de la Renaissance arabe, alors secrétaire du Conseil des ministres, intitulé "Le passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte - Mémoire sur la genèse et la floraison de l'art musulman et sur les moyens propres à le faire revivre en Egypte".[35] Cet article s'ouvrait sur la nécessaire régénération du pays et sur le "relèvement intellectuel"[36] de sa population. Pour atteindre ce but, les lettres et les arts devaient renaître à leur tour. Si la renaissance des lettres était déjà bien avancée, beaucoup restait à faire quant à celle de l'art, terme par lequel l'auteur entendait, comme le titre l'indique, exclusivement l'art musulman. En effet, pour Ahmad Zakī, fils de son époque, "l'art est l'expression du génie d'un peuple: comme la littéra-ture, il en reflète la civilisation".[37] Les arts n'auraient pu revivre en Egypte qu'en revenant à l'héritage local, mot désignant ici les arts de l'Islam et non pas ceux de l'Egypte ancienne auxquels pensait Laplagne. Sur plusieurs pages, l'auteur revenait sur le caractére de l'art musulman ainsi que sur les influences qu'il eut ou qu'il était censé avoir exercées sur les arts des autres civilisations. Sa réflexión s'achevait par l'énumération des causes de la décadence de cet art musulman d'Egypte, qui d'après Zakī, avait connu son apogée à l'époque mamelouke.[38] Si les Croisés avaient apporté "le premier coup à l'art musulman" en Egypte,[39] les Ottomans en avaient provoqué la ruine: Ies "hordes de Sélim Ü"[40] emportèrent avec elles non seulement tout les beaux objets qu'ils trouvèrent, mais emmenèrent également à Istanbul 1800 artistes, vidant ainsi le pays de tous ses créateurs: "Du jour au lendemain, l'art a disparu".[41] Ces allégations, qui correspondent bien à un certain esprit anti-ottoman et anti-turc de l'époque, se basent néanmoins sur les écrits de l'historien Muḥammad Ibn lyās (1448-

[32] Ibidem, 439.
[33] Ibidem, 435. Nous soulignons.
[34] Maḥmūd Mukhtār fut l'auteur du monument *Le réveil de l'Egypte*, érigé en 1928, qui évoquait les luttes pour l'indépendance. Il se trouve actuellement devant l'Université égyptienne au Caire. Un musée est dédié à l'artiste à Zamalek (Mathaf al-maththāl Maḥmūd Mukhtār/Museum of Sculptor Mahmoud Moukhtar, Le Caire, 1984 (?)). Nom-breuses sont les publications qui lui sont consacrées, notamment Badr al-Dīn Abū Ghāzī, *Al-maththāl Mukhtār*, Le Caire, 1994 ou, plus ancien mais en français, Badr Abou Ghazi / Gabriel Boctor, *Mouktar ou le réveil de l'Egypte*, Le Caire, 1949.
[35] *L'Egypte contemporaine*, 4 (1913), 1-32.
[36] Ibidem, 1.
[37] Ibidem, 2.
[38] Ibidem, 11 et 17.
[39] Ibidem, 13.
[40] Ibidem, 13.
[41] Ibidem, 19.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1524), que l'auteur cite. Après les Ottomans, un autre envahisseur porta à terme l'œuvre de destruction: les Français, qui prirent le pays en 1798 et qui s'emparèrent du peu qui restait.

Ce vide n'aurait pu être comblé qu'en réinstaurant la tradition de l'art islamique en Egypte, mais la vraie, non pas cette forme abâtardie, mise au goût du jour, que l'on voyait désormais partout dans les rues du Caire et qui se prétendait une forme "rajeunie" d'art musulman.[42] La rééducation et la régénérescence des arts musulmans passaient par deux moyens: la rue et l'école.[43] Par "rué" l'auteur entendait l'espace urbain qui était en train de s'occidentaliser et de perdre sa physionomie originale au grand dam des touristes.[44] Afin d'éviter cela, il fallait instituer une "commission d'embellissement" composée d'ingénieurs mais aussi d'artistes et qui devait permettre aux Egyptiens de retrouver le goût des belles choses.[45] Quant à l'école, il s'agissait bien pour Zakī Pacha de l'Ecole des Beaux-Arts fondée en 1908. Si les meilleurs élèves de cette école devaient devenir des "artistes complets, peintres, sculpteurs ou architectes"[46] et devaient bénéficier de bourses leurs permettant de se rendre "dans les pays où se trouvent encore les plus beaux spécimens de l'art *musulman*",[47] la majorité devait en revanche être orientée vers les arts industriels. Cependant, tout en restant ouvriers, ils devaient devenir "des artistes capables de créer selon leur tempérament national".[48] Il fallait ainsi exclure tout style occidental[49] et ne garder, à l'Ecole des Beaux-Arts, des maîtres européens que pour "la direction générale et les règles de la composition".[50] Pour Ahmad Zakī il n'était pas question d'introduire l'art occidental dans le pays; ce dont l'Egypte avait besoin, était une revitalisation des arts autochtones, qui étaient issus du pays et par conséquent, adaptés à ses conditions climatiques, politiques et sociales.

Max Herz Pacha, architecte en chef du comité de conservation des monuments de l'art arabe et conservateur du Musée arabe au Caire de 1890 à 1914, répondait, la même année encore, aux remarques de Ahmad Zakī.[51] Pour Herz, ce qu'il fallait soutenir en Egypte n'était pas un *art* musulman, mais l'*artisanat* qui selon lui, était toujours bien vivant. Ce n'était que par le travail manuel et par la pratique que les ouvriers-artisans parviendraient à créer des œuvres d'art, comme cela avait été le cas de Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti, Benvenuto Cellini et bien d'autres protagonistes de la Renaissance italienne.[52] Il prônait d'ailleurs la création, à la place de l'Ecole des Beaux-Arts, d'une Ecole d'Arts appliqués à l'lndustrie.[53] Dans cette école, les élèves auraient appris à copier des œuvres de l'art musulman, notamment celles qui étaient chronologiquement et géographiquement plus proches d'eux. Cela aurait dû leur permettre de s'épanouir; c'est alors qu'ils auraient éventuellement pu, de leur propre initiative ou à l'instigation de leurs enseignants, s'essayer à l'art figuratif occidental, mais, disait-il,

[42] Ibidem, 20.
[43] Ibidem, 21.
[44] Ibidem.
[45] Ibidem, 22-25. Un comité consultatif des Beaux-Arts allait être créé par décret gouvememental le 20 janvier 1928. Ce comité avait entre autre la charge de développer "l'esprit artistique", d'éduquer le "goût public" et de contribuer au progrès des beaux-arts: *L'Egypte contemporaine*, 108-109 (1928), 531.
[46] Ibidem, 28.
[47] Ibidem. Nous soulignons.
[48] Ibidem, 29.
[49] Ibidem, 30.
[50] Ibidem.
[51] Max Herz, "Quelques observations sur la communication de S.E. Ahmed Zéki Pacha 'Le passé et l'avenir de l'art musulman en Egypte'", *L'Egypte contemporaine*, 4 (1913), 387-98. Sur Max Herz Pacha, cf. les travaux de Istvan Ormos (Université de Budapest).
[52] Ibidem, 395.
[53] Ibidem.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> "jamais avant! La mentalité actuelle de l'Egyptien, telle qu'elle a été formée par les innombrables coefficients qui échappent à l'analyse, n'est pas apte à la représentation de la figure humaine, ni en relief, ni en peinture; du moins, pas de la manière que nous avons appris à la connaître."[54]

La tradition occidentale ne pouvait pas fleurir en Egypte, car il n'y avait pas "de terrain préparé, pas de traditions, pas d'atavisme".[55] Au lieu d'inculquer des concepts et des techniques étrangères, il fallait permettre aux habitants du pays de renouer avec leur propre tradition.

Ce qui ressort de ces prises de position, c'est que l'art musulman constituait alors encore une option. Ce ne devait plus être le cas après la Première Guerre mondiale, lorsque se mit en place, en Egypte, un système d'encouragement à la production artistique de type occidental qui s'imposa dans un pays aspirant à rattraper le retard qu'il croyait avoir par rapport à l'Europe. L'idée que l'art musulman était un non-art finit par s'imposer et la production locale dut ainsi céder la place à l'art académique de facture occidentale, paradoxalement considéré comme plus avancé et "moderne".[56]

Il est d'ailleurs symptomatique que le terme utilisé couramment pour désigner la première génération de peintres à la mode occidentale fût celui de ruwwād, pionniers. Dans leurs mémoires ou leurs écrits, artistes et amateurs d'art témoignent de cet état d'esprit. Ainsi Muḥammad Nāǧī (1888-1956), un des premiers peintres égyptiens, connu pour ses toiles impressionnistes, écrivait:

> "L'inaptitude en art du fellah est désespérante! Le nègre du Congo ou l'aborigène des îles de la Sonde ont plus de confidences à nous faire. Il n'y a pas d'art spontané du fellah...".[57]

En 1932, le secrétaire de l'Association des Amis de la Culture française au Caire, Morik Brin, considérait avec stupeur les "progrès" accomplis dans un pays "où tout était à créer".[58]

Les "pionniers" étaient fortement marqués par l'idée qu'ils devaient rattraper le retard accumulé par rapport à l'Europe, ce rattrapage étant une sorte de devoir patriotique qu'il fallait accomplir pour aider leurs pays sur le chemin de la modernisation. C'est ce qu'exprimait notamment un article paru dans la revue égyptienne *Al- 'Uṣūr* en 1929:

> "La première exposition égyptienne de beaux-arts coïncida avec le début du mouvement pour l'indépendance, et son organisation en 1919 fut un signe té moignant de l'aptitude de l'Egypte à renaître. *En effet, les beaux-arts sont toujours un signe de la renaissance et de la civilisation*."[59]

Un peu plus loin, l'auteur considérait qu'ayant déjà connu une renaissance artistique, l'Egypte devait servir de phare aux autres pays d'Orient.[60]

Remarques finales

Ce qui a été dit ici de l'Egypte est vrai également dans les principaux centres de la vie intellectuelle de l'Orient arabe.[61] A Beyrouth, des ateliers d'artistes portraitistes s'ouvrirent

---

[54] Ibidem.
[55] Ibidem, 396.
[56] Sur l'évolution de l'art en Egypte, Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, 1996 (traduction arabe sous presse).
[57] Mohamed Naghi, *Un impressionniste égyptien (français /arabe)*, Le Caire, 1988, 47.
[58] Morik Brin, *Peintres et sculpteurs de l'Egypte contemporaine*, Le Caire, 1935, 53.
[59] Sha'aban Zakī, "Ḥaqīqat al-nahḍa al-fanniyya al-miṣriyya fī al-naḥt wa-l-taṣwīr", *Al- 'Uṣūr*, 21 (1929), 528. Nous soulignons.
[60] Ibidem, 531.
[61] Au Maghreb, seule la Tunisie vit s'éclore, avant l'indépendance, une peinture à l'occidentale pratiquée par des autochtones: *Anthologie de la peinture en Tunisie, 1894-1970*, Tunis, 1998.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dans les années 1880; à Bagdad, des jeunes élèves-officiers ottomans apprirent à peindre des paysages et des portraits pendant qu'ils accomplissaient leur formation militaire à Istanbul (ill. 2a)[62]; à Damas, une peinture orientaliste, inspirée par le travail de quelques artistes européens installés dans la ville, commença à être pratiquée dans les premières années du siècle.[63]

Dès les années vingt, les nouvelles entités étatiques semi-indépendantes créées au Proche-Orient après la chute de l'Empire ottoman envoyèrent des boursiers en Europe suivre des cours dans les académies d'art, à Rome et à Paris, ou dans les écoles d'art privées, comme l'Académie Julian à Paris. Des expositions furent également organisées: au Caire dès 1919,[64] à Beyrouth dès la fin des années vingt, dans un cadre plus informel et improvisé; à Bagdad, la première exposition de tableaux eut lieu à la Foire agricole et industrielle de 1931.[65] Si en Irak l'envoi des premiers boursiers à l'étrangeren 1931 pouvait encore faire sourire,[66] dès 1939 l'enseignement de l'art y fut institutionnalisé, d'abord au sein de l'Institut de Musique, puis dans un institut indépendant (*Ma 'had al-funūn al-djamīla*), fondé en 1941.

Quel type d'art pratiquaient ces artistes d'un genre nouveau? Lorsqu'on regarde leurs œuvres, on constate rapidement que, si l'on excepte l'éphémère groupe des surréalistes égyptiens,[67] les "pionniers" étaient en décalage complet par rapport aux avant-gardes occidentales, ce qui allait leur être reproché par des auteurs plus tardifs.[68] L'académisme, figuratif et naturaliste, remis en question en Occident depuis le début du siècle, représentait la forme d'art à acquérir et à maîtriser. Lorsqu'ils étaient confrontés à la production d'artistes comme Matisse qui essayaient de sortir des canons esthétiques et stylistiques hérités de la Renaissance par l'application entre autres des principes de l'art islamique, la plupart d'entre eux la rejetaient avec vigueur, comme l'illustrent ces lignes dues à un des peintres les plus productifs de cette époque, le Libanais Muṣṭafā Farrūkh (1901-1957):

> "Comme cela s'était déjà produit dans les domaines littéraire, social et politique, un esprit vicieux et sournois s'est infiltré dans l'art, le détournant de la bonne voie [pour l'orienter] vers des objectifs peu louables crachant ce venin mortel qui s'est manifesté à nous à travers Picasso, Dufy et Matisse. Antéchrists de l'art qui ont transformé l'art et les mœurs et ont entaché la pureté des beaux-arts par leurs styles sauvages avec lesquels ils commercent et détériorent le goût des gens. Ce sont là des escroqueries diaboliques que des plumes exécrables soumises à une certaine idéologie répandent... Que Dieu nous libère de ce mal!"[69]

L'académisme orientalisant marqua la peinture de chevalet dans l'Orient arabe durant toute la première moitié du siècle, aussi bien en ce qui conceme les sujets que dans la manière de les choisir: ainsi, alors que les peintres appartenaient généralement à des milieux urbanisés et occidentalisés, il se plaisaient à peindre des sujets "exotiques" (femmes voilées, cafés) et populaires (ill. 2b). Le regard que l'on portait sur soi était celui de l'Autre: c'était le pittoresque, l'étrange qui était recherché. Il est vrai qu'en formant des jeunes étudiants, les

[62] Pour plus de détails, Silvia Naef, op. cit.

[63] Sur la Syrie, cf. *Al-fann al-tashkīlī al-mu 'āṣir fī Sūriyah / Contemporary Art in Syria, 1898-1998*, (arabe/anglais), Damas (1998).

[64] Et, à partir de 1922, le Salon du Caire, annuel.

[65] Nizār Salīm, *Al-fann al-'irāqī al-mu'āṣir*, Lausanne (1977), 49 (page 49 également de la traduction française, *L'art contemporain en Iraq*).

[66] Il s'agissait du jeune peintre Akram Shukrī, envoyé en Angleterre aux frais du gouvemement irakien. Nūrī al-Rāwī, *Ta'ammulāt fī al-fann al- 'irāqī al-ḥadīth*, Bagdad (1962), 9.

[67] Cf. Samīr Gharīb, *Al-siryāliyya fī Miṣr*, Le Caire (1986). Version anglaise abrégée: Samir Gharieb, *Surrealism in Egypt and Plastic Arts*, Le Caire (1986).

[68] Pour un résumé de la question, Silvia Naef, op.cit., 73-79.

[69] Muṣṭafā Farrūkh, *Tarīqī ilā al-fann*, Beyrouth, 1986, 129.

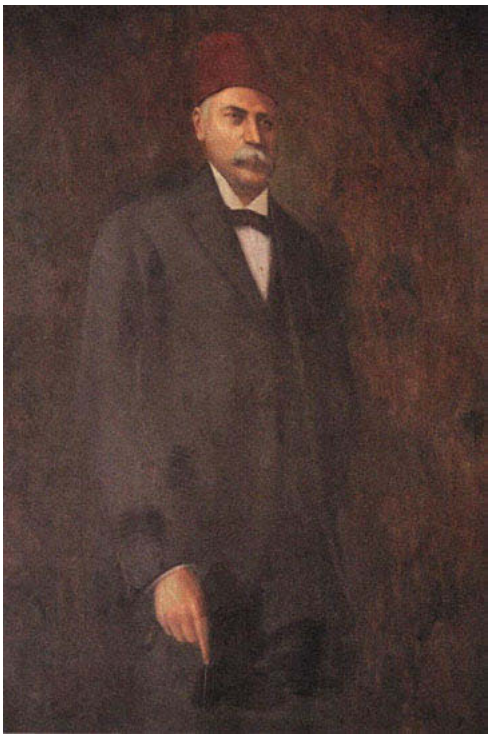
https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pouvoirs publics n'aspiraient pas à révolutionner le monde de l'art, mais à constituer un réservoir d'artistes locaux.[70]

On reprit un langage plastique étranger, sans que cela posât de problème. On voulait être moderne, et cela signifiait essentiellement: montrer au "regard étranger" qu'on pouvait faire tout aussi bien que les Occidentaux, qu'après une phase d'apprentissage, on serait capable d'atteindre le meme niveau. Etre moderne vouiait dire emprunter à l'Occident, voire même défendre la tradition (académique) occidentale contre les attaques qu'elle subissait de l'intérieur. Cet état d'esprit correspondait à ce que Ṭaha Ḥusayn exprima sans ambages en 1938 dans *L'avenir de la culture en Egypte*. Son pays, disait-il, était un pays d'Occident, l'Occident s'étendant jusqu'à la Mésopotamie. N'ayant rien en commun ni avec l'Extrême-Orient ni avec l'Iran,[71] marqué des l'Antiquité par des influences venant du Nord de la Méditerranée (la civilisation gréco-romaine), rien ne l'empêchait d'adopter, afin d'accomplir sa modernisation, la culture européenne.[72] Modernisation d'ailleurs plutôt que modemité: ceci est valable également dans le domaine artistique. En effet, la question de la modernité, de son sens, de ses styles et de ses contenus, ne se posait pas vraiment. Elle ne devait devenir actuelle qu'après les indèpendances.[73] Dans l'art arabe de la première moitié du 20ème siècle, la modernité était implicite, elle s'exprimait par l'exercice d'une activité inconnue jusque-là et en rupture avec une tradition locale désormais perçue comme démodée.

[70] Ṣubḥī al-Shārūnī, *77 sana ma 'a al-funūn al-djamīla fī Miṣr*, Le Caire (1985), 4.
[71] Ṭaha Ḥusayn, "Mustaqbal al-thaqāfa bi-Miṣr murtabiṭ bi-māḍīhā al-ba'īd", dans: *Al- madjmū'a al-kāinila li-mu'allifāt al-duktūr Ṭaha Ḥusayn*, Beyrouth, 16 vol., (1982-85). Vol. 9, 20.
[72] Ibidem, 21.
[73] Silvia Naef, op. cit., notamment ch. IV.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



I11.1a) *Khalīl Ṣalībī, Portrait de Khalīl K. Sarkīs (1925) - Beyrouth, Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1997)*.

Khalīl Ṣalībī (ou Saleeby), Liban (1870-1928). Etudes d'art à Edimbourg (1890), puis aux Etats-Unis. Séjours à Paris et à Londres. Donna des cours de dessin à l'Université américaine de Beyrouth à partir de 1900. Ouvrit un atelier en 1922, où des jeunes peintres apprirent le métier. Cf. Samir Saleeby, Khalil Saleeby, A *Painter From Lebanon / Un peintre du Liban / Muṣawwir min Lubnān* (anglais/français/arabe), Beyrouth, 1986.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

I11. 1b) *Khalīl Ṣalībī, Portrait de Louise Bustānī Sarkīs (1925) - Beyrouth, Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1997).*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 2a) *'Abd al-Qādir al-Rassām. Vaches au bord du Tigre (daté 1321h = 1903/4) - Bagdad, Musée des Pionniers.*

'Abd al-Qādir al-Rassām, Irak (1882-1952). Apprit la peinture à l'Académie militaire d'Istanbul.

1ll. 2b) *Yūsuf Kāmil. Scéne champêtre, s.d. - Le Caire, Musée d'art égyptien moderne*.

Yūsuf Kāmil, Egypte (1891-1971). Inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts du Caire dès sa fondation en 1908, il poursuivit ses études comme boursier à l'Académie des Beaux-Arts de Rome auprès d'Umberto Coromaldi et Antonio Calcagnadoro (1925-29). Cf. Badr al-Dīn Abū Ghāzī, *Yūsuf Kāmil* (en arabe), Le Caire, 1982.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

THE ROLE OF ART IN EARLY REPUBLICAN MODERNIZATION IN TURKEY*

Duygu Köksal

Scholarship on nineteenth century European nationalism has shown us how the development of a national language, national literature and national art went hand in hand with processes of economic and bureaucratic modernization.[1] In this classic model the realm of culture could not easily be separated from developments in the economic and political realms and it was hard to say which preceded the others chronologically. In cases of late nation formation such as in the Middle East, on the other hand, art and literature are usually perceived as a direct extension of the modernizing project of the state. This is true for perceptions of the Turkish case as well. Scholars of Turkish modernization as well as conservative or liberal critiques of the nation-state in Turkey focus on the realm of culture as the ultimate target of republican modernization. There are two broad assumptions of most scholarship on Turkish modernization. First, it is stated that cultural reforms were imposed in an authoritarian and monopolizing manner by the state. Second, it is asserted that the cultural reforms were imitative of the Western model and therefore artificial.

This paper claims that this is a simplistic way of perceiving cultural modernization in Turkey. It is argued here that cultural modernization was taking place not only through statist measures, but also through the works of groups of intellectuals, artists, thinkers and writers who could be critical of the new state's cultural and social policies. Although it is true that the new republican state was the most influential actor in the cultural arena, this paper claims that a relatively independent sphere also existed for cultural production. This paper studies the cultural arena of the 1930s and 1940s in Turkey by analysing an important weekly journal *Yeni Adam* (the New Man) which appeared between 1934 and 1979. In this journal, creativity in art and literature was seen as closely connected with the ability to relate oneself to 'the local', in ways that differed from the official nationalist outlook. Three different approaches to art co-existed in the journal, namely a Westernist cosmopolitan stance, a social realist stance and an "unofficial" position defending nationalist art.

The first stance viewed art in terms of a strictly Westernist and imitative project of modernization. Among these three stances it is usually this one which is simplistically seen as the general model for early republican art and literature. Following this line of thought, it is generally assumed that in late modernizing societies artistic and literary work can only be produced under the direction of the state and reflect official concerns. In other words, the realm of artistic creation is perceived in an instrumentalist manner; it serves to support, maintain and spread the ideology of the nation-state. A parallel assumption is the one which perceives the early republican art scene as a monolithic body of works and ideas under the authoritarian single-party regime.

It is argued here that the latter two stances, namely the social realist and the "unofficial" nationalist, provided alternatives in the sphere of artistic creation, allowing for a number of approaches and not necessarily dominated by the official one. The paper claims that such pluralism of ideas actually point to the relative autonomy created in the field of artistic

* This research was funded by the Boğaziçi University Research Fund with the project number 00HZ10.

[1] Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Ithaca: Cornell University Press, 1983; Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London: Verso, 1991.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

creation vis-à-vis an official republican art propagated and commissioned by the state. Secondly, it is argued that these plural approaches did not necessarily contradict each other. It is asserted that the resolution of the tension among them is hidden within the internal theoretical tensions of nationalism.

The politics of culture in Turkey

The 1930s and 1940s represent a critical period in the republican experience of Turkey. These are the two decades when it seems that the republic (established in 1923) was gradually reflecting on its own mission and reviewing its modernization strategies. The realm of culture carried great importance for both the political (official) nationalists of the period and for the intelligentsia who were not direct extensions of the state.

In the scholarship on nationalism, it is customary to divide political nationalism and cultural nationalism without, of course, exclusively differentiating the two categories from each other.[2] The cultural nationalist tends to see the nation as the expression of natural solidarity, "united not by reason or law, but through passionate sentiments rooted in nature and history",[3] while political nationalists work to establish the nation-state as an institution. In the early stages of nation formation it is in fact especially difficult to differentiate the cultural nationalists from the political nationalists, since state building is an encompassing project involving all sectors of the population. Besides, in this transition period, social actors outside the state scarcely exist.

In these early stages, while being preoccupied with the nation's culture as a sign of its worth among world nations, cultural nationalists were also well aware that culture could become an instrument for political mobilization, socialization and education. Political nationalists in turn were also aware of the potential of cultural symbols for the defining of national identity. That is why, especially in this early period, they came up with a cultural nationalism of their own (the official cultural nationalism).

It is true that official nationalism took a particularly monopolizing attitude to culture in the 1940s: attempts at a re-writing of Turkish history and a re-interpretation of the philological sources of Turkish language are two cases in point.[4] While realizing the difficulty of differentiating between two types of nationalists in this early period of state formation, we still find the distinction useful. The political (official) nationalists perceived and used cultural nationalism as a means to realize the dual missions of legitimation of the republican regime and modernization of the people, while the cultural nationalists accepted the notion of a national culture as a natural way of life for the whole community. In this paper, by cultural nationalists we are referring to circles of intellectuals grouped around literary or art currents and journals who could question the cultural strategies and specific policies of the single-party regime.

The contribution of cultural nationalists to defining national identity is interesting to study since they are the ones developing the various nuances, shades and even criticisms of Turkish nationalism. It has been observed that cultural nationalism which does not directly work for the establishment and empowering of a nation-state carries within it the seeds of criticism of

[2] Eugene Kamenka, ed., *Nationalism: The Nature of the Evolution of an Idea*, Canberra: Austrialian University Press, 1973; John Plamenatz, "Two Types of Nationalism" in: Eugene Kamenka (ed.), *Nationalism*, 23-36; John Hutchinson, "Moral Innovators and the Politics of Regeneration: the Distinctive Role of Cultural Nationalists in Nation-Building", in A. D. Smith, ed., *Ethnicity and Nationalism*, Leiden: E. J. Brill, 1992, 101-17.

[3] Isiah Berlin, *Vico and Herder*, London: Hogarth Press, 1976, 158-63, quoted in Hutchinson, "Moral Innovators", 103.

[4] Büişra Ersanlı Behar, *İktidar ve Tarih*, İstanbul: Afa, 1992.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

the official nationalism.[5] Of course cultural nationalists are nationalists ultimately and they, too, are constrained by their assumptions about the superiority and unity of the nation's identity. Nevertheless, the vocabulary of cultural nationalism has to emphasize an additional assumption. This is the assumption of national difference or the cultural difference of the nation from other nations. The contents of this cultural difference are never clearly definable and never strictly formulated. Their preoccupation with the ambiguous nature of cultural difference lets cultural nationalists exist in and tolerate a pluralist environment. Cultural nationalism provides an arena of negotiation for the differing definitions of culture.

Social realists and collectivists with leftist tendencies constitute another group within the unofficial intelligentsia of the 1930s and early 1940s. The cultural nationalists consisted of those who built their intellectual or literary careers on the idea of the differentiation between culture and civilization underlined by Ziya Gökalp. These were preoccupied with the resolution of this question through a sort of synthesis (between the Western and the local), and can broadly be named the 'synthesists'. Such figures as Yahya Kemal, Ahmed Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Mümtaz Turhan are some important names from this group. For them cultural difference of the nation stemmed from its local traditions, namely traditions inherited from the Turco-Islamic experience of living. Their cultural nationalism, though conservative in its dealings with the local culture, was politically more liberal and self-critical than the official nationalism, due to its emphasis on the human element and on the concrete experience of everyday life.

The social realist/collectivist group consisted of intellectuals such as Suat Derviş, Hüsamettin Bozok, Kerim Sadi, Rasih Nuri İleri and Suphi Nuri İleri. The common perspective connecting these names to each other was a preoccupation with representations of the working and living conditions of the lower classes. These representations had to be realist; in other words, they had to reflect social conflicts, inequalities and class struggle. In their vocabulary, the nation did not necessarily exist as a cultural collectivity. Rather, for them, there was a need for a new definition of culture and a new art which would represent the nation in its reality, namely by concerning itself with the labouring industrial and rural masses. This group cannot be called cultural nationalists since they concentrated on the material conditions of working sectors of the population. On the other hand, however, they employ a nationalist vocabulary to the extent that their writings are preoccupied with theoretical questions about an aesthetics for the new nation rather than with crude everyday politics. They were influenced by Soviet art, literature and criticism but did not necessarily favour the Soviet political model. Their concern was with the notion of true representation of the nation's realities through art and literature.

Although they sounded similar to the proponents of the *Kadro* group[6], who voiced their demands for a Turkish revolutionary art in terms of historical materialism and constituted one of the important ideological formulations of official nationalism, the social realists did not have access to positions in the state or were not able to climb the higher echelons of the bureaucracy as members of *Kadro* were. Besides, unlike the *Kadro* intellectuals, they were perceived by the single-party regime as part of the opposition. Their writings were frequently persecuted, their papers and journals closed down.

This article focuses on the journal *Yeni Adam* as a site where the unofficial cultural nationalism of both the more conservative synthesists and the social realists is elaborated. There are two basic aims in the rest of the article: one, to show the differences between the nationalist art of the "synthesists" and the realist art of the "social realists", second, to explain

[5] Hutchinson, "Moral Innovators".

[6] *Kadro* was a group of prominent intellectuals (Şevket Süreyya Aydemir, Burhan Asaf Belge; Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin and Yakup Kadri Karaosmanoğlu) associated with the journal *Kadro* (1932-34) who had announced as their aim the formulation of the new regime's nationalist ideology.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

why these two positions, emphasizing two different modes of representation, could smoothly coexist in the journal *Yeni Adam* during 1930s and 40s.

Yeni Adam *and the cultural life of the new nation*

The republican intelligentsia inherited two questions about art from late Ottoman society. One concerned the relationship between artistic representation and reality, and the other the question of the utility of art to society. The debate about the nature of artistic representation had already started in 1910s when a group of painters established the Ottoman Painters Society and discussed whether art (painting) meant an imitation of nature or its reinterpretation through the artistic imagination. Along this axis attitudes could then be classified as realist or idealist. Both the realists and idealists were concerned with the utility of art, though in their own ways. For the realists its pedagogic and documentary qualities mattered, whereas for the idealists its ethical and morally refining qualities carried importance.[7]

Early republican thinking on art was, not surprisingly, preoccupied with the question of the "nationality" of art. The question was important to both proponents of a national, reformist art (as in *Kadro*), and also more cosmopolitan artists favouring the notion of a universal art (such as the artists within and critics of the D Group, 1933). For groups following them, such as *Yeniler* (the New Group, 1940), or the *Onlar* (the Group of 10, 1947), the question of art's nationality became a driving preoccupation with "the local sources of modern art".[8] The awareness of becoming a nation (or building a nation) actually brought the two questions together. In other words, the relationship of art to society could not be conceived without addressing the methodological problem (of realism versus idealism) and the problem of utility. Such were the questions central to the intelligentsia of the 1930s and 1940s and reflected in the pages of *Yeni Adam*.

Yeni Adam presented itself as a weekly journal of ideas when it first appeared in 1934. Its owner and director was İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1888-1978). One of the longest surviving journals of republican Turkey, though twice shut down for political reasons, *Yeni Adam* was very much influenced by the person and charisma of Baltacıoğlu who was also a calligrapher and playwright in addition to his career in the field of education. Baltacıoğlu had served as the rector of Istanbul University (Darülfunun) between 1923-27, and was a professor of pedagogy there until the university reform of 1933. With the encouragement of such literary figures as Ahmed Hamdi Tanpınar and Nurullah Ataç, Baltacıoğlu started the newspaper *Yeni Adam* after he lost his job at the university, and was to run it until his death.

From the beginning the journal was preoccupied with the art and culture of the new republic. The paper voiced oppositional viewpoints by explicitly criticizing several government policies, including the university reform and the village institutes project. It opened its pages to several figures of the Turkish left like Suphi Nuri İleri, Hüsamettin Bozok and Kerim Sadi as well as to more conservative figures like Peyami Safa. The paper was first shut down in 1938 for one year because of its anti-German articles and later in 1946 for about 15 months. The reason for the second closure is not very clear but seems to be related with the journal's critical attitude toward certain RPP policies concerning the passage to multi-party politics.

The case of *Yeni Adam* shows that in 1930s and 1940s Turkey neither the question of national identity nor the problem of political legitimation and mobilization were resolved. As political opposition was suppressed, cultural opposition (opposition formulated through the

[7] Kemal İskender, "Cumhuriyet Türkiye'sinde Sanat ve Estetik", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim, Vol. 7, 1746.

[8] Nurullah Berk, Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları, 1983, 106-108.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

realm of culture) could survive only if it was expressed in terms of nationalist concerns. The realm of culture allowed some opposition since what was meant by "the nation's culture" was somewhat open to interpretation. It is through this gap created in the sphere of culture that a plurality of voices could creep in.

The director of *Yeni Adam*, Baltacıoğlu himself, had been pushed into the ranks of the opposition (or, at least, found himself distanced from the singleparty regime) with his expulsion from Istanbul University during the 1933 university reform. This act aimed to reform the Turkish university system and to revolutionize the mentality of higher education in Turkey. It was performed under the guidance of a group of foreign professors (mostly German) and it seems that Baltacıoğlu was removed from his office upon the recommendation of one of these professors. The existing cadres of the university at that time were considered as not serving the interests of the new regime and Baltacıoğlu himself was viewed as a figure of the *Meşrutiyet* (the Second Constitutional Period, 1908-09) rather than of the Republic.

The marginalization of Baltacıoğlu within the higher education cadres (at least until 1939 when he was offered another position at Ankara University) must have contributed to the overall non-conformist attitude in *Yeni Adam* in the 1930s and early 1940s. Baltacıoğlu explicitly voiced his criticisms of the policies of the Ministry of Education and the Ministry of Culture, for example. He could never forget his removal from office and in several writings drew attention to the fact that he was the original father of some of the ideas that were now being applied in the system without reference to him. In 1934, the prominent *Kadro* member Şevket Süreyya criticized *Yeni Adam* for being an eclectic publication and later Baltacıoğlu himself for the idealism he demonstrated.[9] Baltacıoğlu responded by stating that he was neither an individualist nor a collectivist, but was drawing a synthesis between Durkheim and Bergson. To the accusations about eclecticism, Baltacıoğlu responded by saying that for his journal eclecticism was not a disadvantage since *Yeni Adam, unlike Kadro*, did not aim at formulating the ideology of the new regime.[10] The relatively independent intellectual stance of *Yeni Adam* thus makes it a good source for research into perceptions of art in the 1930s and early 1940s.

Representing the nation: social realism versus national art

A Westernist attitude is the one that is normally expected from a journal of art and culture and it has an important place in *Yeni Adam*'s agenda as well. The numerous works of art the journal displays and the topics its articles cover reflect this. The journal's cover pages are full of reliefs and statues from ancient Greece, examples of Renaissance art, or of modern works of art from impressionists and even cubists. Articles on the philosophy of art, aesthetics and criticism are mostly translated from European thinkers. The journal also announces and welcomes any art exhibitions, regardless of the currents of art involved. A critical yet always encouraging tone is noticeable in the comments on these exhibitions. In fact, this attitude reflects the general mood of the Turkish republican intelligentsia with regard to Western cultural production, where the belief is that it is great art that built Western civilization. The underlying assumption is that only those societies with important works of art (acknowledged so internationally) deserve to exist as societies (nations) in the present-day world. I am not interested in this Westernist outlook *per se* since it is an attitude normally to be expected from the intellectuals of a country undertaking a belated project of modernization. What interests me is the two other positions that follow.

[9] *Kadro*, No. 27 and 29. 1939.

[10] "Kadro'ya Göre Yeni Adam, Yeni Adam'a Göre Yeni Adam", *Yeni Adam*, 23, April 1934, 11; "Kadro'ya Cevap", *Yeni Adam*, 9 July 1934, 5.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Another position reflected in the journal is the social realist one which claims that art should reflect society: its material, moral and social state and needs. This collectivist attitude carries a humanist tone and focuses on the socio-economic inequalities both within the new nation and around the world. In doing this, it seems that the journal writers have been influenced by the writings of Soviet social realist thinkers on art and literature. The cover pages of the journal during the Second World War years, are full of drawings and caricatures which take a critical view of the war and the losses brought by it. These figures mostly employ sarcasm, irony and even cynicism about the human condition and the experience of war (see figure 1 and 2). The social realist is best observed in a series of articles in the journal about the daily lives of the working classes of Istanbul. In this series, different authors visit the locations where the lower classes live, work and enter tain themselves. They get into warm conversations, write about their interactions and offer observations. Interestingly, the scenes from the lives of the working classes are illustrated not through photographs, but through drawings. These drawings and the drawings on the cover pages belong to such important figures as Fikret Mualla, Zeki Faik İzer and Mahmud Cuda. They employ both impressionist and realist techniques.

The social realist stance emphasizes social needs and material life.[11] The emphasis is on the objective representation of social life and realities. In an article called "New Art for the New Man", Vahdet Gültekin views art as born from the society and as serving the society in return.[12] The inner world of the artist is secondary to social life and is to be expressed only in its relation to the outer world. Social life is the only rule which art should follow. The artist's work is a work of documentation of life in its lived and daily sense. Here, the body of the nation is represented in the body of the peasant, worker or the revolutionary youth, all working, struggling with nature or utilizing tools and machinery (see fig.3/4).

The emphasis on life is actually an emphasis on people's notion of beauty rather than that of the artist himself. The values of the artist always follow those of his audience.[13] Therefore, the new art propagated by social realists with its explicit stress on the figurative representations of a social collectivity differs from modern art both in technique and philosophy.

The other position on art in the journal is the strongly delineated nationalist stance with its emphasis on national art. This concern is voiced especially in the writings of Baltacıoğlu under such titles as: "*Türk Ressami Uyan*"[14] (Wake up, Turkish Painter) "*Milliyetçiliğim*"[15] (My Nationalism); "*Fatih'in Heykeli'ni Türk Yapabilir*"[16] (Only a Turk Can Make the Statue of Fatih); "*Resimde Türk'e Doğru"*[17] (Toward the Turk in Painting); "*Bir Sanat İhtilali*"[18] (A Revolution in Art).

The emphasis on utility and service to the collectivity demanded by social realists is observable too in Baltacıoğlu's writings; though he founds his ideas on a different philosophy, the American pragmatism of William James and John Dewey. When describing the secondary school of his dreams, Baltacıoğlu portrays students in their art classes creating not for the sake of pure training and education but producing "works" with real social function, theatre posters, newspaper advertisements, and so on.[19] For Baltacıoğlu, like the

[11] "Yeni Adama Yeni Sanat", *Yeni Adam*, 72, 1935, 12 and "Collectif Sanat", *Yeni Adam*, 75, 1935, 12.
[12] "Yeni Adama Yeni Sanat", *Yeni Adam*, 72, 1935, 12.
[13] Vahdet Gültekin, "Sanatīn Seyri", *Yeni Adam*, 71, 1935, 12.
[14] *Yeni Adam*, 4, 1934, 6.
[15] *Yeni Adam*, 384, 1942, 2.
[16] *Yeni Adam*, 361, 1941, 2.
[17] *Yeni Adam*, 368,1942, 2.
[18] *Yeni Adam*, 616, 1949, 2.
[19] "Rüyamdaki Mektep", *Yeni Adam*, 142, 1936, 4.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

social realists, any art that does not respond to the necessities of its social context is ill and degenerate.[20] For him, too, the artist is the "social man *per se*.[21]

The artist should work for the low socio-economic sectors of the population, for the streets and the city rather than for the privileged few.[22] The poor should be represented as a whole, as a collectivity. Baltacıoğlu equates the importance of the arts for the new nation with the importance of pedagogy or the economy. In fact he calls the new republic "the republic of fine arts".[23] Artistic works are indispensable to the new nation-state for spreading its values. Possible themes that could connect the artist to his people are: the Anatolian railways, the new Turkish woman, the Turkish aeroplane industry, Turkish shipping, Turkish folk pedagogy, Turkish youth and children, Turkish population growth and so on.

In a little editorial essay most probably written by Baltacıoğlu, the figure of the labourer from Karabük, one of the centres of Turkey's iron, steel and coal industry is designated as the model for the "new man" of the republic. The essay is accompanied by a drawing, showing the miner with his pickaxe in his hand, smoking and relaxing in front of the huge iron, steel and coal factories (see fig. 5).

Up to this point, what we have drawn from Baltacıoğlu permits us to equate his ideas with those of social realists. But a more comprehensive reading of Baltacıoğlu will reveal his call for a national art, which is quite distinct from a social realist approach. Although both views share the perception of art as being ultimately for and about a collectivity, Baltacıoğlu took art as a representation of the inner, spiritual, moral world of a people whereas the social realists saw it as a way of describing an outer, material reality.[24] According to Baltacıoğlu, the new painting will be more nationalized as it is popularized and vernacularized while admittedly losing some of its earlier grace, perspective and sensitivity.[25]

The relation of national art to the society is different. Art from this perspective should reflect the inner, spiritual and moral collectivity and reflect the society in this sense. The national artist feels the values, emotions and pains and joys that trickle down from the mass of the population and reflects them back to the society through his artwork.[26] The particular cultural nationalism of Baltacıoğlu, formulated with attention to a national "tradition" that remains unchanged while other social institutions are changing, gives clues about his conception of national art. The religion, language, morals, law, art and cuisine of the Turkish nation are indeed changing, according to him. But things like the logic of language, musical melodies or philosophy of life remain unchanged in these instances and make up "tradition".[27]

Form, according to Baltacıoğlu, is a national value, and there is an ideal human form for Turks. Also there are colours that Turks use often and together. Every nation has a way of composing the world and the universe. Technique is international but it is necessary to search for national painting techniques. For reaching the national painting old and new folk painting should be studied in search of commonalities in form, colour, composition and technique.[28]

For Baltacıoğlu, the basic principles of the philosophy of Turkish plastic arts are as follows: In Turkish plastic arts the work is both a copy of nature and different from it; it is a new creation produced according to the rules of nature. Nature is a whole, it does not consist

[20] "Türk Ressamı Uyan", *Yeni Adam*, 4, 1934, 6.
[21] "Sanatın Cemiyet Hayatına Hizmeti", *Yeni Adam*, 226, 1939, 13.
[22] "Türk Ressamı Uyan", *Yeni Adam*, 4, 1934, 6.
[23] "Güzel Sanatlar Cumhuriyeti", *Yeni Adam*, 3, 1934, 6.
[24] "Yeni Adama Yeni Sanat", *Yeni Adam*, 72, 1935, 12.
[25] "Türk Ressamı Uyan, *Yeni Adam*, 4, 1934, 6.
[26] "Sanatın Cemiyet Hayatına Hizmeti", *Yeni Adam*, 226, 1939, 12-13.
[27] "Millet Nedir Ne Değildir?", *Yeni Adam*, 416, 1942, 2.
[28] "Resimde Türk'e Doğru", *Yeni Adam*, 368, 1942, 2.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

of fragments and parts. Baltacıoğlu's organicist notion of the Turkish plastic arts is more developed in his later writings where he argues that no organ in natural plant or animal life is useless, and that every organ has its particular use.[29]

Baltacıoğlu illustrates his point by telling this story. While writing a play for the traditional shadow theatre Karagöz in 1940, he asked painter Mahmud Cuda to draw representations of such additional characters as Greta Garbo, Tarzan, Mickey Mouse, Charlie Chaplin and Nurullah Ataç[30] to be included in the play. Cuda tried but finally confessed that these new faces and bodies had a completely different anatomy than that of the traditional characters of Karagöz. Baltacıoğlu later admitted that this problem led him to think about an aesthetics which defied naturalist anatomy and naturalist perspective in painting.[31] Still at the time Baltacıoğlu insisted on the creation of such characters and with the help of painter Abidin Dino his play, called "*Karagöz Ankara'da*", was performed in Ankara in 1940 (see fig. 6).[32]

Starting from the 1920s Baltacıoğlu had obviously started thinking about the Turkish plastic arts as anthropomorphic and as inspired by the proportions of the human body, human postures and human communities.[33] The letters of the Arabic alphabet and the ways in which these letters are reinterpreted by Turkish calligraphers demonstrate, for him, that the Turco-Islamic plastic arts are founded on a conception of form following human proportions. Turco-Islamic architecture is similarly based on these proportions and human postures (see figures 7, 8 and 9).

It is now clear that the call for national art diverges from the realism of the social realists with their emphasis on the objective (outer, material) realities of the people. Evidently, these material realities interest Baltacıoğlu as well, but the emphasis on the outer reality of the society exists along with the call for a national art that reflects the spirit of the nation.

From a theoretical standpoint. Baltacıoğlu's demand for national art is caught in the tension between the call for a search for national sentiments in art and the urge for the description of such sentiments as already existing realities. In other words, is the nation to be reflected as a reality through artistic work, or is it going to be searched for in the folk traditions and reimagined? The tension becomes clearer in his argument on humanism. According to him, in the same way that Greek humanism is embodied in Greek sculpture or the Renaissance conception of the human being is reflected in Renaissance art, Turkish culture and art should be founded on a particular conception of "the Turk as a human being". This conception should dwell on the distinct status and position of the Turk in this world, his moral and human mission.[34] In this idea, there are simultaneously references both to the Turk as having a particular mission and to the Turk as a universal human being.

Representing the nation is a problematic endeavour because of the simultaneous reference of the nationalist ideology to the nation as a past entity waiting to be discovered, and as an existing collectivity in the present. This particular tension is rooted in the existential tension in the ideology of nationalism where the nation is an entity simultaneously belonging to the

[29] "Türk Plastik Sanat Felsefesinin Ana Çizgileri Nelerdir?", *Yeni Adam*. 903, 1976, 5.

[30] The famous literary critic and essayist (1898-1957) who is well known for his efforts at the simplification and reformation of the Turkish language. Ataç himself wrote in *Yeni Adam* several times, yet appearently his and Baltacıoğlu's views diverged on many issues.

[31] "Karagöz Suretleri Naturalist Olmayan Bir Resim Anlayışının Güzel Örnekleridir", *Yeni Adam*, 906, 1977, 5.

[32] Baltacıoğlu, "Karagöz Davası", *Yeni Adam*, 332, 1941, 8-9.

[33] Baltacıoğlu, "İslam Sanatlarının Tetkikine Methak", *İlahiyat Fakültesi Mecmuası*, 2, March 1926, reproduced in Baltacıoğlu, *Sanat*, İstanbul, 1934. These earlier ideas were developed in a later book called *Türklerde Yazı Sanatı* (İstanbul, 1958), which was reprinted by the Ministry of Culture in 1993. Also see "Milliyetçiliğim", *Yeni Adam*, 384, 1942, 2

[34] "Ümanizma Davası", *Yeni Adam*, 241, 1939, 5.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

present and the past.[35] A call for national art is divided between representing the nation as an existing reality in the present and representing it as a "tradition" to be searched for in the bosom of cultural folk heritage. For this reason both the journal *Yeni Adam* and the particular writings of Baltacıoğlu himself are divided between a realism emphasizing work, function and utility, and a concern with surrealist, primitivist tendencies in traditional folk art as provoding a model for national art.

Conclusion

This study focused on the journal *Yeni Adam*, a journal capable of criticism of and opposition to certain policies of the single-party regime, in order to demonstrate the inherent pluralism of the early republican perceptions of art in Turkey. The concept of an officially directed, modernizationist and propagandist art does not rightly capture the realities of this era. Despite being a major actor in the promotion of Western art and in the motivation for representing the new life of the nation, the republican state does not seem to have been able to monopolize the field of artistic production. Instead, we can portray the cultural and intellectual scene of the 1930s and 1940s as a platform where social realist viewpoints coexist with demands for a national art. This is perhaps evidence of the autonomy that art produces around itself, through its quality of representation. The sphere of art, with its quality of representing things, overlaps perfectly with the political sphere of the nation, as a represented entity itself. The Republic, which is the site for the political representation of the majority, also becomes the site for pluralist artistic representations of the nation.

[35] Homi Bhabha, "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation, in H. Bhabha, ed., *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 1991, 291-322.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

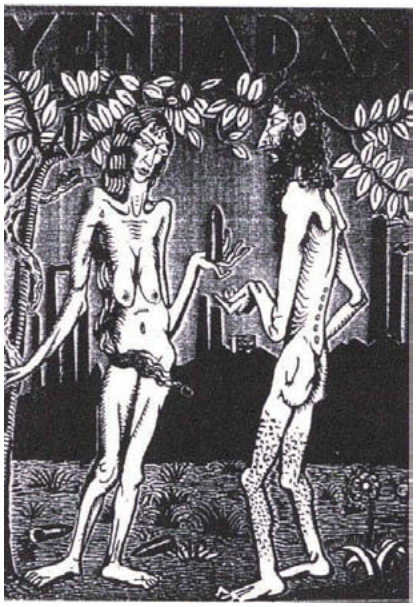


Fig. 1: *"Adam and Eve"" Yeni Adam*, *57/cover page, 1935*.

Fig. 2: *"The Three Beauties, Coal, Bread, Meat" Yeni Adam, 444/cover page, 1943*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 3. *"Struggle with Nature", Yeni Adam, 331/cover page, 1941.*

Fig. 4: *"Soil", Yeni Adam 321/ cover page, 1941.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fig. 5: *"The Karabük Man or the 'New Man'", Yeni Adam, 179/3, 1937*.

Fig. 6: *New Characters for Karagöz Shadow Theater, İ. H. Baltacıoğlu, Karagöz Ankara'da, İstanbul: Sebat Basımevi, 1940*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

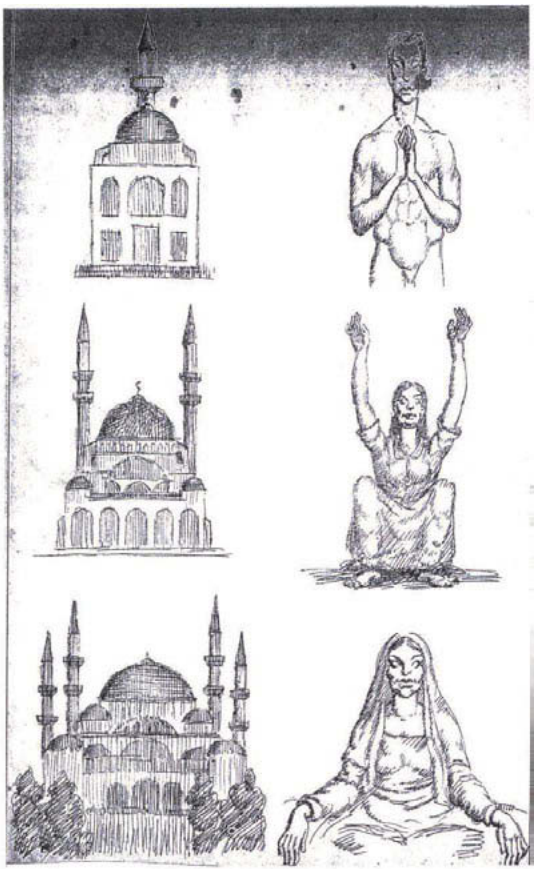


Fig. 7: *Turkish Architecture and the Proportions of the Human Body, İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Türk Plastik Sanatları, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1971.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

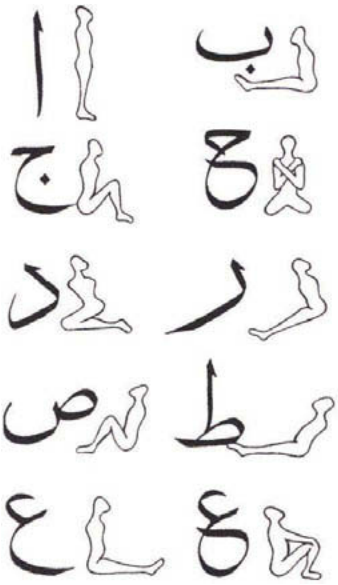


Fig. 8: *The Relationship of Turkish Calligraphy with Surrealist Art, İ. H. Baltacıoğlu, Sanat, Istanbul, 1934*.

Fig. 9: *The Relationship of Turkish Calligraphy with Surrealist Art, İ. H. Baltacıoğlu Istanbul, 1934*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

"CE CIEL POSTICHE NOUS APPARTIENT A TOUS"* LE SURREALISME EN TURQUIE

Timour Muhidine

Abstract: Surrealism in Turkey: lack of imagery or emerging images?

Through the reception of (mainly) French Surrealism in Turkey, this paper aims at following the re-emergence, in literature and painting, of some local popular forms. This, what André Breton once sought in "Art nègre" and Caribbean art, was first perceived as marginal but would eventually produce modernity: naïve poetry, nonsensical fiction, eroticism, collage and fantasy. Witnessing a shift of interest towards the *bizarre* and non-academic, Turkish Art integrates the conceptions of a world-wide movement and enables the collective subconscious to show in a country which is not always as provincial as is commonly thought.

J'ai pensé que la notion "d'irruption de l'image", qui avait été retenue dans le titre de ce colloque, s'appliquait particulièrement bien à la rèvolution poétique qui eut lieu dans la littérature turque au milieu des années 1950. D'ailleurs Cemal Süreya (1931-1990), dans un très célèbre essai de 1956, "Le folklore est l'ennemi de la poésie" *(Folklor Şüre Düşman)* annonce la couleur: "La poésie contemporaine est apparue, elle s'est appuyée sur le mot" *(Çağdaş şür geldi, kelimeye dayandı)*, avant de consacrer l'ensemble de sa démonstration au besoin de réexaminer et de fonder un nouveau langage poétique, en particulier contre les expressions alors en vogue du langage populaire, ces formes fixes (il les qualifie de "pétrifiées") d'un systéme d'images devenu inapplicable.

Pourtant, cette révolution qui pourrait s'apparenter à l'arrivée du surréalisme, dans la mesure où elle avance un projet comportant de nombreuses similitudes, mais pas l'intention politique du surréalisme français, se cherche un nom et finit, à l'aube des années 1960, par se baptiser du nom de Second Nouveau (*İkinci Yeni*). Plus proche des courants hermétiques de l'après-guerre, cette école non officielle explore néanmoins des territoires qui la mettent en accord, parfois, avec le Surréalisme de Breton, parfois avec le Dadaïsme. Mais le grand écart temporel entre les deux révolutions poétiques ainsi que les profondes différences de substrat culturel expliquent l'impossibilité d'une définition commune, voire d'une certitude de glissement (laissons "l'influence" de côté) d'un courant sur l'autre – si ce n'est de manière strictement individuelle, chez les auteurs.

Il se trouve que le début des années 1950 révèle un questionnement, une floraison de recherches dans le domaine des arts plastiques en Turquie. Les peintres concernés se montrent très proches des écrivains et des essayistes de la même période et, en ce sens, paraissent rejoindre les théories d'André Breton exprimées dès 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture*: "L'œil existe à l'état sauvage". Dans le cadre d'arts plastiques dont le développement est récent (sous sa forme occidentale tout au moins) et tout à fait contemporain et parallèle à l'implantation de la photographie, la naïveté et le primitivisme joueront un rôle-clé.

Nous chercherons donc ici à nous interroger sur les lieux et les formes où est venu se nicher un certain "surréalisme turc". On peut considérer qu'il s'agit à la fois d'un état des lieux et de quelques propositions d'investigation, permettant de décider si cette idée s'incarne dans des oeuvres ou si, comme le proclamait avec une ironie amère en 1987 le poète Cemal

* Vers d'Oktay Rifat.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Süreya: "*Bien plus que notre littérature, c'est notre vie même en Turquie qui a quelque chose de surréalisle*."[1]

Un modèle français?

Le côté radical du *Premier manifeste du Surréalisme* (1924), les différents tracts et déclaration péremptoires ("Changer la vie") qui jalonnent l'histoire du mouvement, sont assez étrangers aux diverses manifestations de modernité que connaît la littérature turque. Une teile fièvre révolutionnaire, le goût profond du scandale pratiqué dans le Paris des années 1920, étaient impensables dans la Turquie d'alors; ou plutôt l'attitude qui consiste à "choquer le bourgeois" suppose aussi des structures socio-historiques particuliéres – mais cela nous entraînerait trop loin...

D'autre part, le troisième terme dominant (après poésie et liberté) est celui d'amour, libre ou "fou"; c'est également le plus controversé. Là où les auteurs parisiens pouvaient varier la gamme entre les traditions allant de l'amour courtois au Marquis de Sade, la marge de manœuvre autorisée par la Turquie républicaine semblait plus faible; car il n'était pas encore à l'ordre du jour de revendiquer l'héritage mystique et érotique de la poésie ottomane.

Sur le plan de la technique littéraire puis plastique, l'automatisme tel qu'il se pratiquait avec les auto-hypnoses. les récits de rêves, les jeux divers (cadavres exquis entre autres) ainsi que la recherche de hasard objectif n'ont jamais pénétré la littérature turque. On remarque bien plutôt des jeux phoniques et une légèreté enfantine, dominants chez les auteurs du courant *Garip* à leurs débuts, mais qui en réalité ne font que signaler une poursuite des traditions locales tout juste appliquées à la "grande littérature".

Cela ne suffit néanmoins pas à justifier l'existence de tendances surréalistes. Ainsi l'écrivain Ferit Edgü (1935-), collectionneur et critique d'art averti, a-t-il toujours réfuté cette interprétation de l'histoire culturelle en Turquie. Dans la préface de la traduction de *Nadja* d'André Breton,[2] il le formule clairement:

> La Turquie est l'un des rares pays où l'on ne constate pas d'influence du Surréalisme sur la littérature et le domaine artistique. Ceux qui considérent le Surréalisme sur le plan artistique comme l'addition d'un peu de révolte, d'un peu de paradoxe et d'un soupçon de différence (sans compter ceux qui n'ont jamais entendu parler de sa philosophie), ont qualifié de "surréaliste" aussi bien la poésie de *Garip*, les dernières nouvelles de Sait Faik, les premiers textes des auteurs de ma génération que les nouvelles mi-fantastiques, mi-fantaisistes de notre époque. Mais le Surréalisme n'est pas seulement une école artistique, c'est également une vision du monde. Dans l'univers artistique du XXe siècle saturé d'écoles et de courants, il se présente comme le seul mouvement qui ait pour but de changer l'homme et le monde.

Ce qui vient s'inscrire en faux contre l'opinion du poète Cemal Süreya ou de la critique Füsun Akatlı (1942-), qui perçoit dans l'héritage poétique un mode de pensée et des images proches du Surréalisme. En ce qui concerne les contemporains par contre, celle-ci se montre plus réservée, considérant même que l'implantation du mouvement fut en quelque sorte manquée.[3]

La question dufonds local

Existe-t-il donc un substrat populaire local susceptible de créer une proximité avec l'esprit surréaliste et, éventuellement, de déboucher sur un Surréalisme *alla turca*? La question est

[1] "Gerçeküstücülük ve Türk Edebiyatı", *Gergedan* n° 6 (1987), 134-135.

[2] "Breton ve Nadja Üzerine Birkaç Söz", *Nadja*, İstanbul: Mitos Yay., 1993, 5-8.

[3] Füsun Akatlı, "Soruşturma", *Varlık*, n° 1048, 1995, 17.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

centrale. On sait qu'en Europe le gout des premiers surréalistes s'est greffé, rattaché, à un type d'art et à des formes littéraires clairement identifiées, bien qu'elles n'appartiennent nullement aux *tendances dominantes*. Correspondant à deux périodes différentes du movement, l'intérêt d'André Breton pour le merveilleux et l'absurde puis sa fascination pour l'art naïf ou brut auraient pu trouver une riche matière dans la littérature turque la plus traditionnelie.

Le conte populaire, *hikâye* ou *masal*, débute souvent par un prologue connu sous le nom de *tekerleme*; nous en avons choisi deux afin de faire accéder au ton de ces histoires "sans queue, ni tête" qui forment le préambule à un récit le plus souvent merveilleux:

En ces temps-là
Le pou était ma monture
La puce était mon cheval de rechange
Le millet était ma massue
Le seigle était mon bouclier
J'avais un fusil
Je le chargeais avec du yaourt délayé
Je l'amorçais avec du sirop de fruit
Je grimpais au sommet des montagnes
Je me promenais en disant "gare, gare!"[4]

Ou encore:

> Dans les temps très anciens, quand le crible était dans la paille... Quand l'âne était crieur et le chameau barbier... Il était une fois et il n'est plus... Les créatures de Dieu sont nombreuses... Parler trop est un péché... Coure qui courra, laboure qui labourera... Qui entre dans la vigne d'autrui sans permission aura une bonne bastonnade...
> Dans ces temps-là, alors que j'étais dans ma trois cent unième année, j'avais deux copains: l'un aveugle, l'autre nu... Armés de fusil sans briquet, sans canon et sans crosse, nous allâmes à la chasse du lièvre qui n'est pas encore né, sous le buisson qui n'a pas encore poussé..."[5]

On pourrait aussi citer les étonnantes *bilmece* (devinettes) ou encore les *mani* (poèmes à forme fixe), qui recourent à deux aspects de prédilection de la poésie moderne: l'association insolite qui provoque un choc, une conflagration à l'origine de l'image neuve, et l'humour parfois involontaire, toujours décalé.

Dans le domaine plastique, c'est à un merveilleux tout à fait particulier que nous convient les spectacles de Karagöz, le théâtre d'ombre: plus encore que les personnages – figurines grotesques où le trait est grossi – les décors ou "fonds" en peau de chameau ressortissent d'une grande maîtrise de l'onirique et du naïf. Villes imaginaires, proportions inversées ou réinventées, nature parfois luxuriante, concourent à déplacer le niveau de réalité, sacrifiant aussi parfois à une robuste pornographie (si présente dans l'art brut occidental) que la culture populaire a contribué à maintenir dans le cadre d'une société par ailleurs très pudibonde.

La peinture quant à elle – il n'est pas utile de revenir ici sur le retard de la peinture à l'occidentale dans la civilisation ottomane – présente quelques exemples intéressants de représentations naïves: ainsi les *Duvar Resimleri* (fresques murales) des cafés populaires mais aussi de certains *konak* (maisons de maître) datant des XVIIIe, XIXe et début XXe siècles et dont l'inventaire reste encore à faire. Les plus fascinants sont les panneaux (*levha*) sur le mode: "*Ah, Min' El Aşk*" (Ah, l'amour est tyrannique). Toujours sur le même modèle, ils présentent sur fond de paysage en à-plat, une composition inspirée par le dessin des lettres

[4] "Humour turc", *Anka*, n° 11-12, 1991.
[5] *Contes turcs*, Boratav, Pertev Naili, Paris: Editions Erasme 1955.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

elifet mim (dans leurs formes initiales correspondant au Ah, Min...); autour d'elles s'organise une construction graphique ou plastique (le cœur souffrant, répandant un lac de larmes, et les yeux éplorés qui pourraient appartenir à une femme voilée), semblant correspondre parfaitement à la définition de l'image donnée par André Breton dans *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938):

> L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle que l'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annorçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

Ces panneaux, bien connus du public des grands cafés traditionnels ou de boutiques d'artisans n'avaient jamais, semble-t-il, attiré l'attention des critiques d'art; en dehors de l'exemplaire conservé par le publiciste et écrivain İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1889-1978) et dont ce dernier vante les qualités "primitives",[6] il faudra attendre l'ouvrage fondateur de Malik Aksel (1901-1987) en 1960 (*Anadolu Hailk Resimleri / La peinture populaire d'Anatolie*), dont les pages 52 à 56 s'attachent à ce motif, pour que l'on fixe avec une précision socio-historique ces formes d'art marginales. On peut par ailleurs remarquer que les compositions calligraphiques sont nombreuses à l'époque ottomane, chez les Bektachis ou chez les tenants du Houroufisme. Par exemple, les "doubles *vav*", longs ectoplasmes rehaussés d'un oeil attristé qui se font face et dont l'extrémité se chevauche, séparés par la silhouette stylisée d'une lampe de mosquée, agissent avec force sur l'esprit... Elaborés dans un contexte bien différent de l'agitation artistique du début du XXe siècle, mais faisant preuve du même goût qu'un Salvador Dali ou d'un Magritte pour le symbolisme du regard, ces yeux stylisés permettent de relier l'inconscient à la vie réelle, de transposer une expérience qui est à la fois mystique et esthétique (Illustration 1: panneau "*Ah, Min' El Aşk*", daté des environs de 1850).

Cette richesse, apparentée aux trésors cachés des arts populaires (ruraux ou urbains) européens, reste inexplorée; les recherches à venir devraient porter sur cet énorme corpus constitué par les images d'éditions lithographiques, les étoffes, les tapis, la céramique surtout (dont les développements locaux ont été importants depuis les années 1950 en Turquie) ou encore les peintres du dimanche. On pourrait aussi, en attirant l'attention sur une rubrique de l'*Encyclopédie d'Istanbul* de Reşat Ekrem Koçu (1905-1975), se pencher sur les graffitis ornant différents murs de la ville et les dessins de fous...[7] Ce qui nous rapproche de l'Art brut: ouvrant à des territoires mentaux situés en marge des voies balisées par la conscience et la rationalité et portant la marque d'une inventivité étrangère aux habitudes culturelles, il autorise un regard neuf sur la magie, le mystère et le sacré.

La réception du Surréalisme en Turquie

Bien que le mouvement soit mentionné très tôt à l'intention des lecteurs turcs par des critiques comme Mehmet Behçet Yazar (en 1936, dans son essai *Genç Şairlerimiz ve Eserleri / Nos jeunes poètes et leurs oeuvres*), c'est surtout au cours des années 1980 et 1990 – très tardivement donc – que l'on pourra se faire, en turc, une idée de son histoire. Outre l'essai de Simone Duplessis (*Le Surréalisme*) traduit aux éditions İletişim, de grandes revues (*Türk Dili* en 1980, *Gergedan* en 1987) proposent un choix de traductions assez large, tandis que le

[6] Tuna Baltacıoğlu, *Yeni Adam Günleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1998, 124.
[7] Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1958-1969, 4795-4797.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

volume *Kara Mizah Antolojisi* dirigé par Enis Batur en 1987 dévoile un intéressant projet en hommage à l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton: réintégrer dans la tradition surréaliste des auteurs ottomans et turcs (vingt-cinq en tout, complétant une liste de trentetrois Européens) comme le poète Eşref ou Oğuz Atay, afin d'en accentuer la modernité, et de rattacher – enfin! – la littérature turque au concert des nations.

Pourtant il serait injuste de passer sous silence les deux volumes *Gerçeküstücülük I/II*[8] (Surréalisme I et II) qui présentent en 1962 une série de textes théoriques et d'exemples tirés du panthéon surréaliste, tous traduits du français par un groupe de jeunes auteurs – Selahattin Hilâv, Engin Ertem, Onat Kutlar, Sait Maden – appelés à compter parmi les noms importants de la période 1960-1980. Ces jeunes compilateurs peuvent d'ailleurs s'enorgueillir d'une lettre d'encouragement d'André Breton (reproduite en fac-similé sur la page de garde du premier volume), probablement soucieux en ces années 60 d'élargir le cercle des surréalismes, au moment où le mouvement connaissait un sérieux recul en Europe et aux Etats-Unis. Il me semble en fait que ces deux ouvrages de présentation composent à eux seuls le *manifeste du Surréalisme* pour la Turquie: *á la fois* adaptation et traduction, ils donnent forme à des aspirations artistiques qui mettront encore plusieurs années à se développer...

En réalité, il existe aussi une réception universitaire plus complète que celle dont témoignent ces ouvrages à destination du public cultivé. Là encore, la plupart des critiques s'accordent pour refuser l'idée d'une influence, d'une marque surréaliste; autant par défi envers cette notion toute puissante dans le cadre des relations culturelles que parce qu'à aucun moment on ne peut vraiment reconnaître de surréalisme turc, en tant que mouvement organisé en tout cas. Aucun texte poétique par exemple ne sacrifie totalement aux préceptes du premier ou du second *manifeste du Surréalisme*. La réception du Surréalisme se joue donc à la jonction de deux grands courants poétiques turcs: le *Garip* (Etrange) et *İkinci Yeni* (Second Nouveau). Certes, on trouve chez des auteurs de ces deux tendances des traits surréalisants, un humour absurde (chez Orhan Veli), une fantaisie à la Desnos ou à la Prévert, une refonte de l'Histoire ou des normes folkloriques: Oktay Rifat, Ece Ayhan ou Cemal Süreya apparaissent souvent placés à la limite de ces catégories mais cela suffit-il à en faire des Surréalistes?

Le célèbre recueil d'Oktay Rifat (1914-1988), *Perçemli Sokak / Rue effrangée* (1956), par exemple, comporte de nombreux textes dignes d'une anthologie surréaliste, tels le XIV et le XVIII:

XIV

Le sang des verts perroquets
Aux cheveux d'herbe aux yeux de raisin
Ruisselle du baquet des vignes

Ils se débattent dans ma poche
La rue le quartier dont les soirs bien tracés
Sont plus grands que des billes à jouer

Il a les dents éclatantes
Le minaret dont j'ai sucé tous les poils
Dans la nuit louve.
[...]

XVIII

La forêt du carreau auquel tu t'adosses grandit avec la joie du bout de mes doigts, tes villes coulent dans mes veines. Barbouille ton visage avec l'enere de notre lampe allumée, voilà l'aurore qui paraît parmi mes meubles, au-delà des portes, la tête en bas, sans crainte.

[8] Selahattin Hilâv, Engin Ertem, Onat Kutlar et Sait Maden, *Gerçeküstücülük*, İstanbul: de Yay., 1962, (2 vol.).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Le soleil creuse des fossés sur ton visage. Ferme tes yeux à demi, juste pour sentir la pluie tomber sur tes mains. Ce ciel postiche nous appartient tous.

[...]

(Traduction de Samih Rifat)[9]

Dans le cadre d'une production culturelle qui ne compte ni peintre comparable à Max Ernst, ni cinéaste aussi audacieux que Luis Bunuel, c'est la littérature qui sera chargée d'incarner cet esprit radical, subversif. Si la poésie domine, quelques prosateurs – des nouvellistes essentiellement – méritent également mention: le Sait Faik (1906-1954) de la dernière période (très onirique dans le recueil *Alemdağda Var Bir Yılan / Il est un serpent á Alemdağ* (1954), le joycien Feyyaz Kayacan (1919-1993) dans les nouvelles de *Sığınak / L'Abri* (1957), flirte avec l'absurde et le courant de conscience, ou encore, Orhan Duru (1933-), qui décrypte les strates de la culture populaire contemporaine dans ses premiers recueils de textes courts, par exemple *Bırakılmış Biri / Un Déshérité* (1959).

Et puis, une autre "suite" pourrait s'amuser à retracer les lectures de Rimbaud ou de Lautréamont dans la littérature turque contemporaine... Le débat autour des poèmes de Rimbaud et leur traduction est facile à imaginer. Comme l'a longuement analysé Etiemble dans *Le Mythe de Rimbaud*, c'est d'ailleurs un phénomène d'amplitude mondiale. On mentionnera seulement que le plus hermétique, le plus audacieux des poètes turcs actuels, Ece Ayhan, accepte sans s'en offusquer l'influence, le jeu d'inspiration, proposé par le poète français. Par ailleurs, une furie des *Chants de Maldoror* s'empare au cours des années 1940 des auteurs modernistes, en premier lieu Sait Faik qui traduit lui-même un extrait des *Chants* ("Hünsa"/ "l'Hermaphrodite", dans "Chant deuxième") et ne manque pas une occasion d'affirmer son goût pour la noirceur de Lautréamont. Puis, en vrac, un poème de Özdemir İnce, une partie du *Journal de Paris* d'İlhan Berk, un récit de Demir Özlü et diverses traductions de Sait Maden et Can Yücel, jusqu'à ce que paraisse la traduction intégrale des *Chants de Maldoror* en 1985. La réception d'une oeuvre c'est aussi cela, ce lacis de références et de relectures.[10]

Sur le plan pictural, les choses offrent un caractère bien plus désastreux: le critique et historien de l'art Suut Kemal Yetkin (1903-1980), dans sa présentation du Surréalisme en 1967,[11] inclut deux reproductions en noir et blanc de Joan Miro et d'Yves Tanguy, qui donnent à peine une idée de ce que représentent les tableaux, encore moins du jeu des couleurs ou de la matière de la surface... Il faut quand même dire que la réception se déroule dans une remarquable "indigence d'images": l'absence quasi-totale de livres d'art, la rareté de la quadrichromie, la très mauvaise qualité des reproductions dans les revues entraînent un manque cruel dans le domaine de la représentation ainsi qu'un message pour le moins déformé. Comment dans ces conditions les lecteurs pouvaient-ils imaginer les liens cryptiques entre les arts? Si l'on y ajoute l'absence de grande exposition et le fonds exclusivement local des deux grands musées de peinture, on comprend mieux cette difficile acclimatation dont nous faisions état plus haut.

Peintres

Si la peinture turque compte d'excellents (et nombreux) naïfs comme Nedim Günsür, ce sont le plus souvent des réalistes, et même des optimistes, qui offrent une vision riante de la vie, affectionnent les paysages de bord de mer, les communautés populaires... Il semble leur manquer l'inquiétude fondamentale d'une peinture à tonalité métaphysique.

[9] "Rue effrangée", *Dédalei,* n° 11 et 12, 2000, 33 - 37.

[10] Selahattin Hilâv, "Lautréamont ve Ötekiler", *Edebiyat Yazıları* İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993, 15 –22.

[11] Suut Kemal Yetkin. *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967, 83-90. On remarquera, au chapitre des termes, qu'il est le seul à utiliser *Sürrealizm*. Les autres critiques jouent des *Gerçeküstücülük* ou *Üstgerçekçilik*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

En réalité, le peintre qui incarnera pour longtemps un authentique rapport avec le surréalisme, c'est Yüksel Arslan (1933-). Commençant ses recherches en Turquie au milieu des années 1950, intéressé dès ses débuts par le folklore tout comme par l'abstraction, il se rend en France en 1959 à l'invitation d'André Breton lui-même. Là, il va élaborer technique et inspiration nouvelles, réalisant plusieurs séries de dessins, gravures et tableaux intitulés "Artures". Au cours des années 1960, sous l'influence d'Henri Michaux, il se rapproche du "Psych' Art" prôné par le psychologue belge Jean Bobon et devient – parmi les critiques turcs – l'enjeu d'un débat sur les rapports entre art traditionnel (populaire ou mystique) et contemporain. Il réside depuis lors à Paris et incarne une forte originalité de l'art, mais placé à l'extérieur de la Turquie.[12] Il est frappant de remarquer parmi ses influences majeures (et avouées), une relecture de Marx - une constante de ces années de vibrante conscience politique -, mais surtout celle de Sade, ce qui le mène à un érotisme débridé et également porteur de révolution. Respecté en Turquie, son travail mettra néanmoins de longues années à être diffusé. Il reste que la plupart des "Artures" parviennent avec succès à combiner le politique, l'érotique et le fantastique (Illustration 2: *Arture 100*, de Yüksel Arslan, 1966).

Le peintre Cihat Burak présente un autre cas: il s'agit de l'un des artistes turcs les plus foncièrement originaux, car il a su réintégrer dans sa peinture (et aussi dans ses céramiques) les formes négligées du folklore, des bribes de la culture orale mais aussi le kitsch populaire de la rue. Il pourrait presque être considéré comme l'inventeur d'un Pop Art turc, par exemple dans les toiles assez nombreuses qui représentent Notre-Dame placée au cœur d'un paysage de ville archaïque et fantasmagorique, ou à travers les personnages grotesques empruntés au Karagöz ou à l'histoire ottomane, comme dans le tableau "Le Rêve": en lui semble s'animer l'imaginaire turc, un condensé des craintes et des désirs de toute une civilisation. Grâce à lui, la mise en place d'un nouveau réseau d'images a lieu ou la question de la modernité artistique et des "influences" se pose avec clarté (Illustration 3: *Rüyâ / Le Rêve*, de Cihat Burak, 1963).

Au cours des années 1970 et 1980, les peintres de "l'école turque de Paris", Ömei Uluç ou Komet, mais aussi quelques laborieux surréalistes en réalité assez superficiels - plutôt proches du fantastique viennois d'un Ernst Fuchs- tels Cihat Özegemen, se laissent attirer dans les rets d'une tardive imitation. Il faudrait encore mentionner, dans le cadre de la peinture turque, des fantaisistes comme Bedri Baykam qui ont retenu le goût d'ailleurs plutôt dadaïste du scandale et du collage et qui semblent perpétuer – avec décalage – la tradition d'une figuration désireuse de se mesurer au modèle occidental.

Conclusion

La seconde moitié du XXe siècle aura vu l'acclimatation en Turquie de nouvelles conceptions artistiques où la littérature et les arts plastiques cherchaient un langage commun, mais sans que naisse un mouvement collectif, structuré comme une école qui pourrait s'intituler "Surréalisme turc", comme ce fut le cas en Roumanie ou en Egypte pour prendre des zones géographiques contiguës. Il semble que plusieurs conditions permettant cette importation aient fait défaut: tout d'abord, un certain type de société (comme celle qui connut une crise majeure en Europe après la Première Guerre Mondiale); ensuite, le cadre donné par la langue française et sa tradition poétique (dans lequel les "révolutionnaires" des années 1920 pouvaient s'appuyer sur Lautréamont ou Corbière); pour finir, l'action rénovatrice commune entreprise avec des minoritaires non-musulmans comme en Egypte (les cas de Georges Henein ou de Joyce Mansour sont dans toutes les mémoires). Ces derniers ont permis le fondamental travail de sape anti-religieux et anti-social qui fait partie intégrante du fond surréaliste.

[12] Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, (2è éd.), 31-34, 46-48.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Si une recherche reste à entreprendre, elle concerne les modalités de l'art brut et naïf en Turquie: une source très vive de création dont l'inventaire est loin d'avoir été fait. Par ailleurs, un peintre comme Tülây Tura Börtecene est en phase avec les plus grands noms de la peinture d'inspiration surréaliste: entre Max Ernst et Georgia O'Keefe, ses compositions ouvrent la voie à une traversée de l'inconscient.

Ce qui nous amène à considérer le rapport entre "haute culture" et culture populaire (on pourrait même aller jusqu'au kitsch). Alors qu'à la suite de Rimbaud, les surréalistes et diverses générations de créateurs avaient fait preuve d'un intérêt profond, d'une curiosité avide pour les représentations naïves, enfantines ou démentes, et s'en sont parfois nourris, cet intérêt, une fois éveillé en Turquie, fut presque toujours orienté dans le sens du populisme, d'un art parfois caricaturalement populaire, et en tous cas soumis aux flux de l'idéologie, étatique ou révolutionnaire. Autrement dit, ce folklore que dénonçait Cemal Süreya dans l'essai cité plus haut. Et si l'on est prêt à admettre qu'un tant soit peu de surréalisme (français ou "local") a pu filtrer dans les arts turcs, il faut préciser que ce fut uniquement dans les milieux progressistes d'Istanbul et plus particulièrement par le canal du quartier de Beyoğlu et de ses liens secrets avec Paris. Car il n'est pas faux d'affirmer que ce quartier "artiste" incarne, à partir de la fin des années 1940, le lieu le plus dramatique du combat de la modernité contre le réalisme primaire et le kitsch folklorique.

Bibliographie

Akatlı, Füsun, "Soruşturma", *Varlık*, n° 1048, 1995, 17.

Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., n° 868), İstanbul, 1960.

Anka, n°ll-12 (1991), "Humour turc".

Baltacıoğlu, Tuna, *Yeni Adam Günleri*, İstanbul: Yap305 Kredi Yay., 1998.

Batur, Enis, *Kara Mizah Antolojisi*, İstanbul: Hil Yay., 1989.

Börtecene, Tülây Tura, *Süreçler* (catalogue), Istanbul, Yapı Kredi Yay., 1991.

Cihat Burak, İstanbul: Ada Yay., 1991.

Boratav, Pertev Naili, *Contes turcs*, Paris: Editions Erasme, 1955.

Doğan, Mehmet H., "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", *Varlık* n° 1048 (Ocak 1995), 13-16.

Edgü, Ferit, *Arslan*, İstanbul: Ada Yay., 1982.

Edgü, Ferit, "Breton ve Nadja Üzerine Birkaç Söz" (préface de *Nadja*), İstanbul: Mitos Yay., 1993, 5-8.

Gergedan, n° 6 (Ağustos 1987), "Gerçeküstücülük Özel Sayısı".

Hilâv, Selahattin, Engin Ertem, Onat Kutlar et Sait Maden, *Gerçeküstücülük*, İstanbul: de Yay. 1962 (2 vol.).

Hilâv, Selahattin, *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.

Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1958-1969.

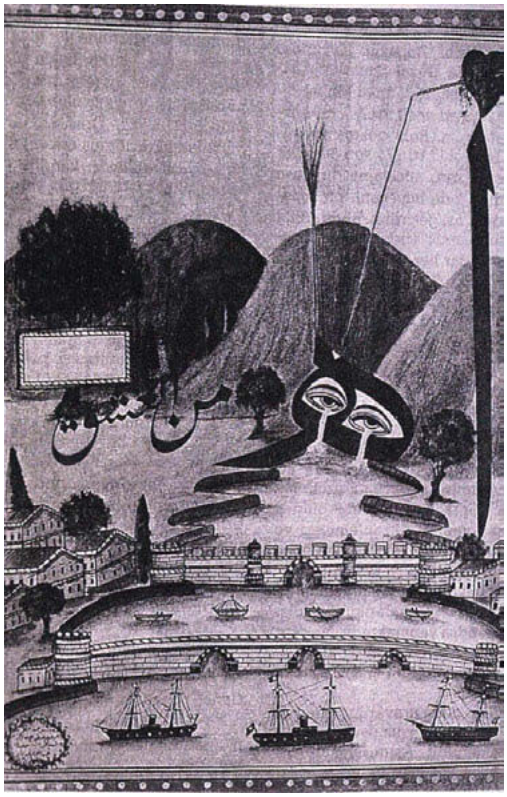
Rifat, Oktay, "Rué effrangée", *Dédale*, n° 11 et 12 (2000), 33 - 37.

Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990 (2è éd.)

Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyat Akımlari*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.

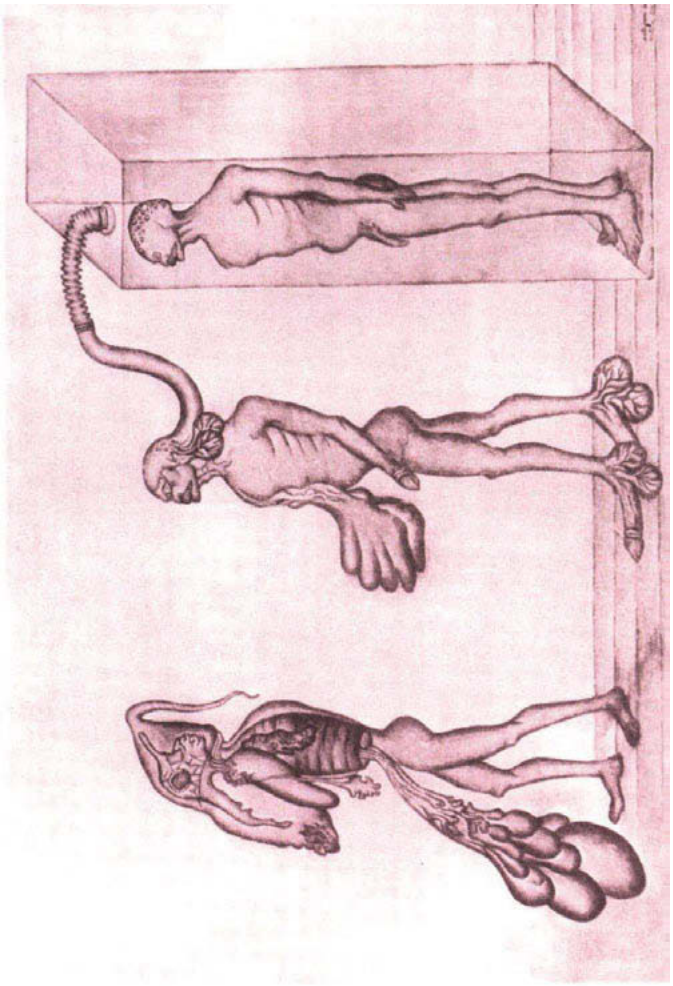
Varlık, n°1047 (Aralık 1994), "70 Yılında Gerçeküstücülük".

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



I11. 1: *Panneau "Ah, Min'El Aşk " (autour de 1850)*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



I11. 2: *Arture 100 du peintre Yüksel Arslan (1966)*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Il1. 3: *Rüya (Rêve) du peintre Cihat Burak (1963)*.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

L'IMAGE DANS LES MEDIAS PRESSE, CINEMA, TELEVISION

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

DESSINS SATIRIQUES ET REPRESENTATIONS DU "JUIF" DANS L'ENTRE-DEUX GUERRES EN TURQUIE: D'UN PREJUGE A L'AUTRE?

Laurent Mallet

Abstract: Satirical cartoons and representations of the "Jew" between the two wars in Turkey: From one prejudice to the other?

Satirical cartoons are approached here as a graphical representation of social phenomena rather than as a means of artistic expression. Humour can only work if there is complicity between the drawer and his public. Here, satirical sketches of Jews, published in Turkey between 1930 and 1940, will be analyzed to point out how they were represented. Turkish Jews, a small community, are considered to be the symbol of Turkish tolerance towards minorities. In the cartoons, Istanbul's Jews often represents the minorities as a whole (Jews, Greeks, and Armenians). In the period under discussion, the influence of European anti-Semitism on the press and government measures increased. After 1945, these images completely disappear, and are replaced by images dealing with the Palestine question, the creation of Israel and the Cold War.

La caricature étant aussi lieu d'expression artistique, on peut bien sûr faire le choix d'une analyse relevant de l'histoire de l'art en s'interrogeant sur les sources d'inspiration de l'auteur, les caractéristiques de son talent ou encore les techniques utilisées. On peut également, et ce sera notre démarche, considérer le dessin satirique comme une représentation graphique de phénomènes sociaux et donc une source permettant d'approcher les représéntations communes qu'une société se fait de "l'autre" et, par jeu de miroir, d'elle-même.

Faire l'analyse de dessins satiriques oblige sur bien des points à s'interroger sur l'humour, ses procédés et ses fonctions. La simple blague, le mot d'esprit ou encore la caricature acérée utilisent des ressorts similaires, comme la difficile relation à autrui ou la distorsion entre le contexte imaginé et le contexte connu. C'est avant tout en utilisant la technique du presuppose et surtout celle du sous-entendu[1], que les différentes formes prises par l'humour parviennent à atteindre leur objeetif premier, faire rire. La complicité entre auteur et public est fondamentale, et ne peut s'établir que dans le cadre d'un "espace de circulation"[2] délimitant les frontières (culturelles, sociales, linguistiques, etc.) au-delà desquelles l'humour ne peut fonctionner. Dès lors, l'humour fait également preuve d'une relative inertie dans le temps, l'èvolution du genre dépendant en grande partie de celle des clichés les mieux ancrés dans le lectorat; à ce titre, il peut être un précieux outil pour l'analyse des caractéristiques culturelles relevant du temps long.

[1] Oswald Ducrot distingue de la manière suivante le présupposé du sous-entendu: bien que n'appartenant pas explicitement à l'énoncé, le présupposé est induit clairement dans celuici (ainsi Jacques continue à fumer pour Jacques fumait auparavant) alors que, en revanche, l'énoncé à sous-entendus garde un sens "littéral" permettant à son auteur de trouver un refuge en cas de contestation (Jacques ne déteste pas le vin pour Jacques aime le vin). Oswald Ducrot, "Présupposés et sous-entendus", *Langue française*, No. 4 (décembre 1969), 30-40; numéro intitulé *La sémantique*, para sous la direction d'Alain Rey.

[2] L'expression est de Irène Fenoglio et François Georgeon, présentation du dossier "L'humour en Orient", *Revue du Monde musulman* et de *la Méditerranée*, No. 77-78 (1996), 23.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

En cherchant à suggérer le réel, le caricaturiste utilise certains détails ou éléments d'une réalité (un personnage, une ville, etc.), les "charge",[3] les caricature, et cela de teile manière que l'on puisse y reconnaître l'ensemble. Le choix des détails (ou des symboles) est primordial: c'est en effet au travers des moyens utilisés pour accéder à cet *équivalent* du réel que le caricaturiste exerce son art et obtient un espace d'expression original tout en orientant la perception de ses lecteurs. En attachant des valeurs morales à des particularités physiques, le caricaturiste véhicule un discours, ce dernier ne pouvant être compris que dans la mesure où les lecteurs acceptent (le plus souvent de manière inconsciente) le couple traits physiques / valeurs morales qui leur est proposé.[4] L'effet comique habite l'espace compris entre l'image stéréotypee de l'autre et celle de la normalité, c'est-à-dire de la representation que l'on a de soi.

En s'appuyant sur la suggestion et l'utilisation des stéréotypes les mieux partagés, le genre caricatural s'avère également relativement souple face à une éventuelle censure. A cela s'ajoute qu'il est toujours plus difficile de juger de la valeur politique d'un dessin (voire d'un simple trait) que de celle d'un texte. Tel est le paradoxe de la caricature qui ne peut fustiger qu'en utilisant des procédés conformistes; tel est également son intérêt comme source en donnant à voir les représentations qu'une société donnée se fait des autres et d'elle-même.

La revue Karikatür

Dans cette monographic nous avons voulu étudier les caricatures de Juifs publiées en Turquie dans les années 1930 et 1940 et voir quels enseigne- ments nous pouvions en tirer dans le cadre d'une recherche plus globale sur les représentations croisées entre Tures et Juifs.

Le gouvernement ture de l'entre-deux guerres avait su maintenir la Turquie à l'écart des tensions européennes et du conflit qui s'annonçait grâce à une subtile politique extérieure d'équilibre. Prenant en compte les influences respectives des futurs belligérants et. le conflit une fois déclaré, leurs situations militaires du moment, les autorités turques poursuivirent avec constance l'objectif unique de ne pas être entraînées dans une guerre.[5] Durant cette période la communauté juive de Turquie n'a évidemment pas eu à connaître le sort des Juifs européens. Toutefois, dès les années 1930, on put déceler un durcissement des positions tant de l'Etat que de la presse envers les Juifs du pays, sur le modèle de l'état d'esprit qui se développait alors en Europe. Du fait de l'action de groupes organisés proches des idéaux nazis[6] ou encore d'une politique d'Etat aux accents anti-minoritaires, où les Juifs côtoyaient les Arméniens et les Grecs, cette période fut la plus noire du judaïsme ture contemporain.[7]

---

[3] "Caricature" vient de l'italien *caricare*, charger.

[4] Le couple traits physiques / valeurs morales fit, au XIXe siècle, l'objet de plusieurs tentatives de théorisation notamment dans le cadre de la physiognomonie ou psycho-morphologie, alors en plein essor. On doit à Johann Caspar Lavater la première grande réflexion sur le sujet (*Essai sur la Physiognomonie destinée à faire connaître l'homme eî à le faire aimer*, 4 vol., La Haye, 1781-1803. Voir également *Von der Physiognomik*, Leipzig, 1772), texte consultable *via* Internet à *http://gutenberg.aol.de/lavater/physiogn/physiogn.htm*. Mais c'est à un autre Suisse, Rodolphe Töpffer, que l'on doit la relative fixité depuis le milieu du XIXe siècle des couples traits physiques / valeurs morales à travers ses "histoires en images" et surtout son *Essai de physiognomonie*, Genève, 1845. Cf. Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer – L'invention de la bande dessinée*, Paris: Hermann, 1994. Le

[5] Pour un éclairage général sur la politique turque durant cette période, Selim Deringil, *Turkish Foreign Policy during the Second War: an Active Neutrality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Edward Weisband, *Turkish Foreign Policy 1943-1945*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

[6] Dont l'exemple le plus frappant reste l'expulsion des Juifs de Thrace en juillet 1934: Rifat N. Bali, *Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri - Bir Türkle$tirme Serüveni*, 1923-1945, İstanbul: İletişim. 1999, 243-264.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

II reste à s'interroger sur les sentiments entretenus par la société turque dans son ensemble envers la minorité juive de Turquie. Celle-ci, numériquement trés faible, faisait et fait encore à plus d'un titre figure de Symbole: de la continuité de la tolérance turque à travers les siècles, de l'accueil des Expulsés d'Espagne en 1492, et, à l'ère républicaine; du caractère national et laïque du nouveau régime; symbole, enfin, de la survivance des "minorités",[8] avec leurs accointances étrangères, leur pouvoir financier et commercial ainsi que leurs propres langues. Au-delà des discours, positions et déclarations d'intention officiels ou semi-officiels. l'analyse des stéréotypes alors en cours dans la société turque est susceptible de nous donner un aperçu, tant de la traduction dans les faits et les mentalités des préceptes du régime républicain, que du degré d'influence dans le pays des thèses antisémites alors à la mode en Europe.

Utiliser la caricature comme source significative pour révéler les stéréotypes en cours dans une société ne va pas sans son lot d'interrogations méthodologiques: considérer la totalité de l'œeuvre d'un artiste particulier, faire des sondages dans les publications autour de dates clés ou bien encore dépouiller systématiquement une ou plusieurs publications ne relèvent évi demment pas d'un choix équivalent. Se concentrer sur un auteur, c'est finalement rendre compte de l'évolution de l'état d'esprit de l'artiste qui peut être en adéquation avec celui de son temps, mais peut ne pas l'être également. De la même manière, si le recueil de matériel autour de dates définies par l'actualité du sujet qui nous intéresse est relativement aisé, cette méthode ne permet que difficilement de cerner l'évolution du thème dans le temps et risque même de donner, sous la pression de la conjoncture, une image "caricatúrale" des stéréotypes communs. On peut, à ce stade, formuler l'hypothèse qu'une caricature publiée hors contexte est *a priori* plus significative qu'une autre commandée par l'actualité. Là encore, le choix de prendre une publication et d'en extraire toutes les caricatures ayant trait au thème choisi oblige naturellement à s'interroger sur le type de publication qui sera étudié. Dans la presse quotidienne la caricature est marginale et a pour mission de souligner l' actualité (c'est le principe mêine du *dessin de presse*) alors que dans les revues spécialisées les caricatures sont au cœur de la publication. Le nombre a également son importance: alors qu'un quotidien publie rarement plus d'une ou deux caricatures par numéro, qui peuvent d'ailleurs très bien se consacrer au même théme d'un jour à l'autre, la revue spécialisée aborde nécessairement des thèmes multiples - et done des thèmes n'ayant pas di- rectement trait à l'actualité - par le biais de la caricature.

Durant la période qui nous intéresse, seules deux revues ont marqué l'édition du dessin satirique, *Akbaba* et *Karikatür*. Dans *Akbaba* (1933-1977, avec une interruption en 1950-1951), la caricature de Juifs fut surtout le fait de Cemal Nadir Güler (1902-1947), avec son célébre personnage de Salomon, qu'il présenta également - de manière plus espacée - dans *Karikatür*. Probablement du fait de la personnalité de son rédacteur en chef, Yusuf Ziya Ortaç, *Akbaba* est une revue qui prit plutôt position en faveur de l'Allemagne dans les conflits européens. Cette orientation pro-allemande était complétée par un anti-communisme très clairement exprimé, ainsi que par l'évocation renouvelée de thèses antisémites européennes classiques, comme le complot judéo-maçonnique, la démocratie aux ordres de la

---

Avner Levi, "1934 Trakya Yahudileri Olayi: Ahnamayan Ders" *Tarih ve Toplum*, No. 151 (juillet 1996), 10-17. Halûk Karabatak, "1934 Trakya Olaylari ve Yahudiler", *Tarih ve Toplum*, No. 146 (février 1996), 4-16.

[7] Il serait trop long ici d'évoquer les différents aspects de cette politique anti-minoritaire et de son développement particulier envers la question juive. Nous renvoyons à deux ouvrages majeurs qui développent ses différents aspects, Alexis Alexandris, *The Greek Minority of Istanbul and Greek-Turkish Relations, 1918-1974*, Athènes: Center for Asia Minor Studies 1983., et Rifat N. Bali. *Bir Türkleştirme Serüven*..., op. cit.

[8] Sous le terme de "minorité" nous entendons les minorités bénéfieiant d'une reconnaissance légale du fait du traité de Lausanne, c'est-à-dire les seuls minorités non-musulmanes.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

finance juive, ou encore la collusion entre Juifs et communistes (illustration 1). A l'été 1944, la défaite désormais certaine de l'Allemagne était encore présen- tée dans cette revue comme une victoire des Juifs obtenant la mainmise sur le monde (illustration 2). *Akbaba* se piête par conséquent de manière moins aisée à l'analyse des préjugés communs de la société turque que la revue *Karikatür*, dans la mesure où son ton est significatif d'une orientation idéologique très marquée et qui n'était pas celle de la grande majorité de l'édition.

L'hebdomadaire *Karikatür* parut la première fois le 1er janvier 1936 et s'éteignit au numéro 638. le 18 mars 1948. Son propriétaire, Sedat Simavi, est surtout connu du grand public pour avoir été le fondateur du quotidien *Hürriyet*. La revue sera également pilotée de 1941 à 1945 par Server İskit, personnage important dans le milieu de la presse et proche des dirigeants d'alors. La principale rupture éditoriale dans la revue intervint en 1946 avec la disparition des dessins de Ramiz Gökçe, le dessinateur phare de *Karikatür* partant fonder sa propre revue, *Mizah* (1946-1951). Ramiz Gökçe assurait en effet une importante partie de la production graphique paraissant dans la revue. Elle ne se remettra pas de son départ. Variant de 24 à 16 pages de format 34 x 25 cm, la revue était composée d'une à deux caricatures par page en moyenne, de courtes blagues et de petites historiettes.

Ramiz Gökçe (1900-1953), tout en assurant la majeure partie des dessins de *Karikatür,* publiait également des dessins de presse dans le quotidien *Yeni Sabah.* Talentueux à l'excès, il est connu pour son personnage "félinien" de l'énorme *Tombul Teyze*, qui trôna pendant des années sur les quatrièmes de couverture de *Karikatür.* Capable d'égaler les meilleurs représentants desécoles belge et américaine, voire d'établir des innovations le mettant largement en avance sur son temps, il était sans doute le plus brillant dessinateur de sa génération. En matiére de caricatures de Juifs dans la revue *Karikatür,* Ramiz détient un quasi-monopole: 80% de celles que nous avons recensées sont de lui. Sur ce même thème, on retrouve au fil des années les signatures d'une bonne partie des meilleurs caricaturistes de cette époque, comme Orhan Ural (en 1936 et 1937), Necmi Riya Ayça (1937), Şadi Çindağ (1938), Ratip Tahir Burak (de 1939 à 1942), Mustafa Uykusuz (1941) ou encore Şevki (Çankaya (1946-1947). Citons encore, parmi d'autres, Salih Erimez, qui consacra l'un de ses fameux *"Tarihten Çzgiler"* au Juif ottoman.[9]

En 12 ans et 637 numéros, le personnage du "Juif" apparaît 265 fois. II est caractérisé autant par le biais de stéréotypes physiques que par des éléments de comportement. Dans les deux cas, on retrouve des traits issus de la tradition européenne de la caricature juive, et d'autres plus spécifiqucment propres à la Turquie. Enfin, ces 265 caricatures ne se répartissent évidemment pas de manière uniforme de 1936 à 1948, l'évolution quantitative prêtant également à analyse.

Du Juif d'Istanbul au "Juif étemel"

L'influence de la tradition anti-juive chrétienne est sensible dans les choix graphiques utilisés pour désigner le "Juif". Le nez sémite, les doigts crochus, les sourcils fournis, la barbe, ou encore le chapeau rond sont autant d'éléments que nous retrouvons dans la presse européenne à vieille tradition antisémite. Plus étrange, car cela fait appel à des perceptions chrétiennes datant du Moyen-Âge, les cheveux du personnage juif dans les chromos de couverture sont systématiquement de couleur rousse, couleur habituellement utilisée pour désigner la présence du Malin.

Le Juif de Turquie est également stéréotypé selon des caractéristiques qui lui sont particuliéres: d'apparence assez débonnaire, il est ventru (c'est le cas dans 157 caricatures),

[9] En ce qui concerne la carrière de la plupart de ces caricaturistes, cf. Turgut Çeviker, *Gelişim Sürecinde Türk Karikatürü: III - Kiirtuluş Savşı Dönemi (1918 - 1923)*, İstanbul: Adam Yayinları, 1991, ainsi que Semih Balcioğlu & Ferit Öngören, 50 *Yılın Türk Mizah ve Karikatürü*, Istanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

avec le front dégarni. Très peu de caricatures le repiésentent comme un révolutionnaire fiévreux ou un religieux fanatique, comme c'est couramment le cas en Europe. II n'est de même que très rarement repiésenté comme richissime, mais plutôt comme un petit commerçant dont les affaires marchent bien. Sans être dans le besoin, son avarice le pousse à un usage immodéré des pièces recousues sur des vêtements élimés et l' amène à un manque d' hygiène. Toutefois, quelques caricatures font allusion aux quartiers d'Istanbul connus pour être des quartiers juifs de niveau social peu élevé, comme Balat, Hasköy ou Kuzguncuk. Dans la plupart des cas, le personnage s'appelle *Salomon.* Lorsqu'il s'agit d'une femme, ce qui est rare, elle se nomme généralement *Rebeka.* Enfin, les dialogues retranscrivent un accent caractérisant le personnage autant que ses traits. Différent de celui qui est attribué aux Arméniens. l'accent juif ture a ses règles de transcription qui se retrouvent chez tous les auteurs et dans chaque revue.[10] D'une manière générale. le Juif représenté habite à Istanbul, où il exerce le métier de commerçant[11] (plus rarement *eskici*). Quand il est en famille, celle-ci est nombreuse et passe l'été à Büyükada.[12]

Les stéréotypes ainsi fixés, on s'aperçoit qu'ils mêlent à la fois des classiques de l'antisémitisme européen s'exerçant à l'encontre des Juifs ashkénazes. voire de la démonologie chrétienne, avec des éléments caricaturant le Juif sépharade d'Istanbul. Le lecteur est donc conduit à assimiler à l'abstraction qu'est le "Juif international", le Juif stambouliote qui lui est plus familier. De temps à autre, une caricature détonne et déroge aux stéréotypes habitueis de la caricature du Juif faite en Turquie, généralement en se rapprochant de la production européenne (illustration 3). Toutefois, le modéle proposé pai Ramiz Gökçe et Cemal Nadir Güler domine très largement, tirant l'essentiel de sa force du fait qu'il correspond à une représentation bien établie pour le lecteur ture.

Les caricatures qui nous intéressent se situent surtout dans des contextes privés, commerciaux ou familiaux (respectivement 95 et 59 fois). Les affaires de Palestine sont un thème assez peu présent jusqu'en 1938 (10 cas). Quasiment absent durant la guerre, il revient en force après 1944, où il devient le principal sujet (60% des caricatures juives de 1944-1948). Le thème de l'antisémitisme en Europe n'est pas porteur et se concentre en 1938 et 1939 (9 sur 12 au total). C'est done le "Juif éternel", intemporel, qui est avant tout visé, plus que son implication volontaire ou non dans des situations de conflits (Palestine, nazisme), tout au moins jusqu'à la fin de la seconde guerre mondiale.

Les caractéristiques psychologiques attribuées au personnage du Juif sont exprimées au travers des relations qu'il entretient avec le non-Juif. Ce dernier est avant tout un faire-valoir qui, habituellement à travers une question ou une remarque, amène le personnage juif à montrer son "vrai" visage: celui. le plus souvent, d'un commerçant accapareur et avare. Le personnage juif se montre insensible à toute autre cause que celle de l'argent. Ces traits de caractère se retrouvent également dans les dessins mettant les Juifs en relation entre eux, notamment dans le cadre familial ou amoureux.[13] Adorant dessiner de belles femmes, Ramiz

[10] Le Juif caricaturé parle de la manière suivante: il ne sait prononcer ni les "g", ni les "ğ", ceux-ci étant translormés en "y" ("yeliyor"). De même, les "ı" deviennent "ı". Enfin, de manière moins régulière, les "ü" et les "ö" se transforment respectivement en "u" et en "o". En revanche. l'Arménien prononce des "o" très longs (geliyooor...).

[11] Le caractère boutiquier du Juif d'Istanbul est habituellement souligné par la présence d'un crayon sur l'oreille du personnage ou dépassant d'une poche.

[12] Büyükada est la plus grande des cinq "îles aux Princes", situées dans la mer de Marmara au large d Istanbul. Lieux de villégiature, les îles étaient - et sont toujours - réputées pour être fréquentées en été par les minoritaires et singulièrement les Juifs d'Istanbul.

[13] Sur l'avarice en "contexte" familial (*Karikatür*, No. 134, 21 juillet 1938) "Salamon - Ester, *senin için canimi feda ederim*... Ester - *Mersi Salamon... O halde baña bir lira ver*... Salamon - *Yok canimi veririm fakat ondan* büyük fadakârlik edemem!...". (Salamon - Esther, je donnerais ma vie pour toi...Esther - Merci Salamon,

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

utilise le procédé qui consiste à souligner la beauté de son personnage féminin en y adjoignant un personnage masculin, en général d'un certain âge, au physique insipide voire laid. II en est de même dans les dessins mettant en scène des personnages juifs dans lesquels, à quelques exceptions près. la femme juive n'a pas de traits distinctifs si ce n'est qu'ils sont beaux, renforçant, par contraste, l'aspect caricatural et peu avenant du personnage masculin. Régulièrement l'accent est mis sur l'aspect sale du personnage.[14] ou encore sur son goût pour le vol.[15] Il ne possède pas non plus la moindre trace de sentiment national, et cette carence permet de mettre en scène son hypocrisie (illustration 4). Les quelques caricatures évoquant la Palestine ou la situation des Juifs en Allemagne, insistent également sur l'absence de sentiment d'appartenance au judaïsme (illustration 5). La compassion du Juif de Turquie envers ses coreligionnaires malheureux s'arrête là où commence son intérêt financier. Sa seule patrie et sa seule religion, au final, sont l' argent. Le Juif de Turquie est obsédé par le gain, faisant de l'argent un véritable cuite et allant jusqu'à l'enseigner à ses enfants (illustration 6). Enfin. la peur (tant pour lui que pour ses biens), ainsi que l' incapacité à la lutte physique sont des thèmes que l'on retrouve également, notamment dans le contexte palestinien de la fin des années 1930.

L'ensemble des traits comportementaux décrits ci-dessus - en tous points négatifs - se retrouve dans des dessins symboliques représentant la nation ou l'Etat ture. Le Juif ture y est présenté comme ne possédant aucun sentiment patriotique et, pire encore, habile à utiliser pour son profit celui de ses compatriotes (illustration 4). De même, l'importance de la question de la langue en Turquie fait que les moqueries sur l'accent et plus encore les références au judéo-espagnol sont autant de signes du manque de turcité des Juifs de Turquie, et donc de sincérité quant à leur intégration dans la société turque républicaine des années 1930 (illustration 7).[16]

Enfin, si le ton des caricatures est, dans une première période - celui de la moquerie grâce à l'utilisation des stéréotypes habituels de la "nature" du Juif (avarice, appât du gain, etc.), il vire bientôt à la colère dans le contexte de la pénurie qui sévit en Turquie durant la seconde guerre mondiale (illustration 8). Il ne s'agit plus de rire, mais bien de dénoncer. Avec la guerre, le Juif de *Karikatüi*, comme celui des caricatures européennes, jouera pleinement son rôle de bouc émissaire. Notons cependant que l'influence négative du Juif sur les nations est un thème présent dans les caricatures avant même la guerre. Ce thème se justifiait toujours par des arguments ou des allusions se référant à la "nature" du Juif. Toutefois, la Turquie n'étant pas directement concernée par l'atmosphére spécifique de l'Europe des années 1930. les caricatures n'avaient pas encore la dimension dénonciatrice qu'elles auront à partir de mi-1941. Avec la venue des difficultés économiques, la thématique du "Juif responsable" trouve cette fois une illustration dans le contexte ture (illustration 9).

Le vocabulaire utilisé pour désigner le Juif ainsi que les valeurs - ou plutôt les contre-valeurs - qu'il incarne dans les caricatures, relèvent d'un registre unique: on y trouve surtout le Juif accapareur (*vurguncu*), spéculateur (*ihtikâr*), menteur (*yalancı*), hypocrite (*ikiyüzlü*) ou

alors donne-moi une Livre... Salamon - Non, je donnerais ma vie, mais je ne peux pas faire plus de sacrifices!)

[14] Sur la saleté (*Karikatür*, No. 76, 12 juin 1937): "*-Rebeka, kocan banyoya yirdi, anahtar deliyinden yozetleyorsun, sanki onu hiç soyunmuş yermedin mi? -Soyunmuş yordum ama. yilcandiğini yormemiştim*!...". (Rebeka, tu épies ton mari lorsqu'il prend son bain, ne l'astu done jamais vu nu?- Si, mais jamais en train de se laver!)

[15] Sur le vol (*Karikatür*, No. 32, 8 août 1936): "*Ne biçim seyyah burilar Salamon, hepsi çırçıplak...-Aferim bizimkilere be, herifleri uğradıkları* yerde *adamakillı benzetmişler*...". (- Quelle sorte de gens sont ces voyageurs, Salamon, ils sont nus... - Bravo aux nôtres, là oil ces types sont passés ils ont été "plumés")

[16] Ramiz souligna ce trait dans sa caricature ornant la Couverture du numéro 208 du 21 décembre 1939, en appelant le nom du journal que son personnage juif tient à la main "*El Dalavera*", variante judéo-hispanisée pour la circonstance du mot ture *datavere*, l'intrigue, la manipulation.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

faisant du marché noir (*kara borsacı*). Il incarne également des valeurs comme l'opportunisme (*firsat*), la vie chère (*pahalılık*), la manipulation ou l'intrigue (*dalavere*) ou encore la fraude (*hile*). Dans un registre proche, le Juif est régulièrement utilisé comme symbole de l'apatride (*Vatansiz Millet*). L'utilisation des stéréotypes ne se fait toutefois pas sans mesure. Si parfois le Juif est explicitement annoncé, par le prénom, l'accent. la présence de l'étoile de David, ou encore une expression suggestive, comme par exemple l'allusion au *Çıfıt* Çarşısı (illustration 8),[17] il n'est la plupart du temps que "reconnaissable" par son type physique. Ce type étant particulièrement bien fixé, notamment par Ramiz, c'est à un degré supplémentaire de complicité que sont conviés les lecteurs, amenés à reconnaître "le Juif" tant par ces traits que par les valeurs (*vurguncu, ihtikâr,* etc.) qu'il symbolise (illustration 9).

L'assimilation de ces termes à l'image du Juif a évolué au fil du temps: bien que présente dès 1936, c'est surtout durant l'année 1942 qu'elle est devenue systématique. Plus encore, l'amalgame qui est fait à partir de 1941–1942 entre la dénonciation du profiteur de guerre et le personnage du Juif fait écho à certaines mesures prises à l'époque, comme celle du 16 novembre 1942 instituant le *Varlık Vergisi* (impôt sur le patrimoine), mesure fiscale officiellement commandée par la nécessité de lutter contre les "accapareurs", et ouvertement dirigée contre les minoritaires.[18]

Les caricatures antisémites comme reflet d'une politique étrangére

D'une manière générale, l'évolution quantitative des caricatures dans la revue apparaît liée à des considérations d'ordre politique (voir graphique, illustration 10). L'année 1942 est à la fois celle où l'on voit le plus de caricatures juives et celle où la politique de l'Etat ture suit des chemins plus franchement anti-minoritaires. De même, le début de l'année 1943 voit quasiment la fin du genre et correspond chronologiquement à la défaite des armées allemandes à Stalingrad, défaite qui marqua le tournant de la guerre en rendant la victoire de l'Allemagne définitivement impossible, et au début du rapprochement entre la Turquie et les Alliés. Les rapports entre la presse et le pouvoir en Turquie à cette époque, ainsi que la présence à la tête de la revue de personnages comme Sedat Simavi et Server İskit, peuvent laisser supposer que des pressions venues des cercles officiels d'Ankara ont pu avoir une influence sur la brutale raréfaction des dessins satiriques mettant en scène des personnages juifs[19]. Le thème ne disparaissant pas totalement, il est toutefois difficile de parier de censure ou même d'autocensura. En toute hypothèse, il semble que le processus de décision. quel qu'il fût, ait pris en compte la défaite désormais inéluctable de l'Allemagne. Par conséquent, il est difficile d' affirmer que les caricatures des années précédentes ne relevaient que d'un simple humour juif qui n'aurait eu aucun lien avec les victoires allemandes en Europe.

Une autre rupture, moins nette, se traduit par une diminution du thème au cours de l' année qui va de la défaite de la France à la signature du pacte de non-agression turco-allemand et à l'attaque de l'Union soviétique par l'Allemagne. Le ton général de la revue au début du conflit se situe dans le cadre d'une orientation plutôt pro-Alliés, manifestant une inquiétude nette face aux victoires de l'Allemagne en Europe occidentale, l'Union Soviétique étant considérée comme la principale bénéficiaire de l'affrontement. Mais, dès lors que l'Allemagne s'attaque à l'Union Soviétique et. dans un premier temps, avec succès. le ton de

[17] Littéralement, le "marché juif", qui a aussi le sens de marché de pacotilles. Toutefois, le terme de *çıfıt*, ancien terme signifiant "Juif" et presque oublié aujourd'hui, possédait clairement dans le parier ture d'avant-guerre un fort sens péjoratif.

[18] Le *Varlık Vergisi* et ses implications font l'objet depuis quelques années d'une "redécou- verte" en Turquie, initiée par les travaux de Rıdvan Akar, *Varlık Vergisi - Tek Parti Döneminde Azınlık Karşıtı Politika Örneği*, İstanbul: Beige, 1992. Pour un point récent sur cette question, Rifat Bali, op. cit., 424-495.

[19] Sur les relations complexes entre le pouvoir et la presse, cf. Edward Weisband, *Turkish Foreign Policy...*, *op. cit*., 72-87.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

la revue change, devient plus agressif: on retrouve cette évolution dans les caricatures de Juifs, tant sur les plans quantitatif que qualitatif, sans atteindre pour autant la virulence de *Akbaba.*

Conclusion

Dès la fin des années trente, le "Juif" caricaturé apparaît comme le symbole de l'ensemble des non-musulmans. Lorsqu'il s'agit d'évoquer le *Varlık Vergisi* et le fait que cet irnpôt toucha, au premier chef, les Grecs, les Arméniens et les Juifs, c'est toujours *via* le personnage du Juif. Celui-ci joue le même rôle de symbole lors de la dénonciation des minoritaires qui se développe en 1941 et 1942. Dans *Karikatür,* le type "Rum" n'existe pas et l'Arménien n'y apparaît que très rarement: une dizaine de fois au total et essentiellement après 1945. La caricature de l'Arménien est à deux reprises présentée avec celle du Juif, soulignant ainsi la collusion des minoritaires (illustration 11). La plupart des dessins font allusion au rôle supposé de la diaspora arménienne en matière d'agissements contre la Turquie (illustration 12). Si l'écrasante majorité des caricatures s'attaquant aux minoritaires le font par le biais d'un personnage juif, il n'en reste pas moins que ce dernier est aussi souvent mis en scène - et done dénoncé - simplement en tant que Juif. Ce rôle de représentant des minoritaires est d'autant plus étonnant que, si l'histoire turque est jalonnée de conflits avec les Grecs et les Arméniens, ce n'est en aucune façon le cas avec la communauté juive de Turquie.

De folklorique, le personnage du Juif, avec les privations liées à la guerre, est devenu peu à peu nuisible. Les discriminations dont les Juifs furent victimes ne semblent à aucun moment "anormales". Il est évident que le climat anti-juif qui régnait en Turquie dans les années 1933–1945 n'est absolument pas comparable avec ce qui se passait alors en Europe. Mais 1 'utilisation de cet argument à l'époque, comme aujourd'hui du reste, avait ceci de pernicieux qu'il justifiait des excès qui apparaissaient comme bénins en regard de la situation européenne.

La guerre s'étant arrêtée aux frontières de la Turquie, les Tures n'eurent pas à connaître le poids de la culpabilité occidentale face au génocide. Toutefois, le sentiment d'"être allé trop loin" est perceptible: ainsi, la défaite des nazis et de leur idéologie, comme l'ouverture des camps d'extermination tue définitivement un certain genre de caricature juive. Le personnage de Salamon, l'accent, les allusions concrètes aux Juifs de Turquie disparaissent. Les dernières caricatures y faisant allusion montrent - souvent de manière indirecte et sans grande compassion - une certaine conscience de "l'anormalité", voire de l'injustice faite aux Juifs de Turquie au cours des années de guerre (illustration 13). D'autres caricatures, très rares, font encore appel aux clichés désormais bien connus par les lecteurs, mais sur un mode mineur, avec des personnages aux traits "juifs" moins marqués. Ces derniéres attaques ne sont plus aussi directes, relevant de la caricature juive par l'usage de l'un ou l'autre des symboles désignant le "Juif", et non de toute la gamme.

Si le seul thème qui survivra à la guerre est celui de la Palestine, il n'est absolument plus traité de la même manière qu'auparavant. Dans les années 1936-1939, l'actualité de Palestine était l'occasion pour les caricaturistes d'évoquer le *korkak Yahudi*[20] et son manque de conviction envers une cause nationale qui est fatalement étrangère à un individu ignorant tout patriotisme La crèation de l' Etat d' Israël et sa capacité à survivre a totalement reuversé cette image: non seulement le "Juif" peut être patriote, mais il a démontré également sa capacité à se battre. A travers les caricatures, cela apparaît comme un véritable choc. L'image du "Juif" qui était véhiculée jusqu'alors était si loin de ce nouvel état de fait que, de simplement nuisible, le Juif devint, pour la première fois dans l'univers mental des caricaturistes, dange

[20] Le "Juif peureux" - expression couramment utilisée afin de désigner les Juifs (en partieulier les Juifs locaux) dans l'Istanbul d'avant-guerre.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reux. Simultanément, selon l'idée qu'une telle transformation n'a pu se faire spontanément, on voit apparaître dans les dessins satiriques des thèmes relevant de la tradition antisémite occidentale faisant du Juif un comploteur et un révolutionnaire sournois. La thèse de l'alliance entre sionistes et communistes pour créer un Etat aux ordres de Moscou au sud de la Turquie est très présente dans la caricature juive, qui entre ainsi de plain-pied dans la guerre froide.[21] Sans que cela apparaisse contradictoire, on retrouve parfois les capitalistes (symbolisés le plus souvent par l'Amérique) aux côtés des communistes et des sionistes, mêlant ainsi les thèmes nouveaux de l'après-guerre à des représentations rappelant très fortement l'idéologie nazie. Plus étonnant, les questions de Palestine donnèrent également lieu à l'affirmation de la nécessaire unité du monde musulman.

Ces différentes expressions antijuives peuvent paraître insignifiantes au regard de l'histoire du judaïsme. tant par la faible importance de la communauté juive turque dans le judaïsme européen que par l'absence de crimes de sang dans ce pays au moment ou l'Europe, sous l'égide nazie, extermina méthodiquement six millions de Juifs européens. De plus, l'étude de 1 évolution de l'image du "Juif' dans la revue *Karikatür,* dans toutes ses composantes - le Juif turc et plus particulièrement stambouliote, le "Juif international" puis Israël - ne peut suffire à saisir tous les tenants et aboutissants des rapports entre Juifs et Tures, ne serait-ce que par la limitation du lectorat de la revue. En revanche, elle semble significative des tendances lourdes de la perception des Juifs - et des non-musuhnans en général - par la société turque de l'époque. A l'évidence, la citoyenneté turque du Juif de Turquie n'allait pas de soi (illustration 14) et amène à s'interroger, au-delà des déclarations de principe, sur la définition même de l'identité turque durant les premières décennies de la République.

[21] Le mouvement sioniste puis 1'Etat d'Israël furent jusqu'en 1953 souvent perçus comme représentant un danger communiste susceptible de déstabiliser un Proche-Orient arabe traditionaliste: Amikan Nachmani, *Israel, Turkey and Greece: uneasy relations in the East Mediterranean*, Londres: Ed. Franck Cass. 1987.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 1: *Akbaba, No. 400, 16 octobre 1941.*
Salamon - Aaaah... Où vas-tu en me laissant comme cela?

Ill. 2: *Akbaba, No. 21 (nouvelle série), 17 août 1944.*

En haut: Si les Allemands perdent la guerre: le monde = un tonneau à aiguille [L'expression tonneau à aiguille désigne en ture un lieu étroit, inconfortable]. En bas: ("Güle güle otur" est une expression couramment utilisée en ture et signifiant "bienvenue, installez-vous bien").

Ill. 3*: Karikatür, No. 39, 5 septembre 1936.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Notre belle-fille a fait une fausse couche!... (littéralement: son enfant est tombé) Heureusement, qu'aurais-tu fait si c'était l'argent qui était tombé?.

Ill. 4: *Karikatür, No. 148, 27 octobre 1938.*

(Quatrième de couverture en quadrichromie du numéro consacré au 15e anniversaire de la République) Titre: La Reconnaissance.

Salamon - C'est grâce à toi que je vis, en deux jours j'ai vendu exactement mille drapeaux!...

Ill. 5: *Karikatür, No. 88, 4 septembre 1937.*

Titre: Au Congrès Juif International L'orateur - Notre Patrie, notre vie, notre honneur, tout ce qui nous est sacré est là... Moïse - Ilparle de la Palestine? Salamon - Je ne crois pas, il doit parier du coffre!

Ill. 6: *Karikatür, No. 120, 14 avril 1938.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Titre: La vie de débauche. Salamon - Mon fils Yasef (Yusuf), si tu es sage je te le montrerai tous les samedis!...

Ill. 7: *Karikatür, No. 250, 10 octobre 1940. Titre: Les Juifs vont parier en turc Israël - Mon fils Salomon; (en judéo-espagnol) Prends la plus basse qualité: demande plus eher. Le client - Alors, je croyais que vous alliez parier en turc?... Israël - Nous ne parlons pas, nous discutons affaires!...La traduction par Ramiz de la phrase en judéo-espagnol (astérisque): en turc (en résumé): Ils [vous] dupent. [Remarquons que la phrase en judéo-espagnol, qui n'est pas traduite par le caricaturiste, est rigoureusement exacte.]*

Ill. 8: *Karikatür, No. 347, 20 août 1942.*

Dans la tête d'un opportuniste: le "marché juif '...[Deux étoiles de David sortant de la tête du personnage sont visibles en haut à gauche].

Ill. 9: *Karikatür, No. 308, 20 novembre 1941. Titre: Le combat contre la spéculation Le spéculateur - Ils m'ont frappé alors que j'allais frapper le client!... (Sur le personnage: le spéculateur; sur la jambe: l'Etat).*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ill. 10:*Karikatür, No. 257, 28 novembre 1940. Nissim - Nous n'avons toujours pas compris quelles sont les marchandises qui doivent être augmentées de 20, 30 ou 50% ... Kazıklıyan* - Monsieur Nissim, pour éviter les erreurs, faites comme moi et mettez les toutes au plus hautprix!...*

** le nom du marchand arménien à pour origine le verbe ture kazıklamak (duper, faire payer trop eher, "faire gober") et est "arménisé"par le caricaturistepar l'ajout du suffixe -yan.*

Il1. 11 Karikatiir, No. 501, 2 août 1945.

Titre: Comedie humaine entre les gens qui sont aux Etats-Unis Bon courage, Baron Palavractyan, tu écris unpoéme?*

Non, j'écris des articles contre les Tures...

*Tu as toujours été brave, auparavant quand tu étais à Samatya** tufaisais déjà de "fausses dolma" (littéralement: des "dolma menteur", recette arménienne).* Même procédé pour la formation du nom du personnage arménien que pour l'illustration 10: palavra signifie en turc bavardage, verbiage, et palavracı, celui qui parle inutilement. **Ancien quartier arménien d'Istanbul.*

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

— Baba!.. Neye Halk Partisine rey vermedik?
— Varlik vergisi verdik, bir de rey mi verecektik,..

Ill. 12:*Akbaba, No. 392, 7 août 1941.*

Papa, pourquoi n'avons-nous pas voté [litt. Donné notre voix] pour le Parti du Peuple? - Nous lui avons donné le Varlık Vergisi, et il faudrait en plus voter pour lui [litt. lui donner notre voix].*

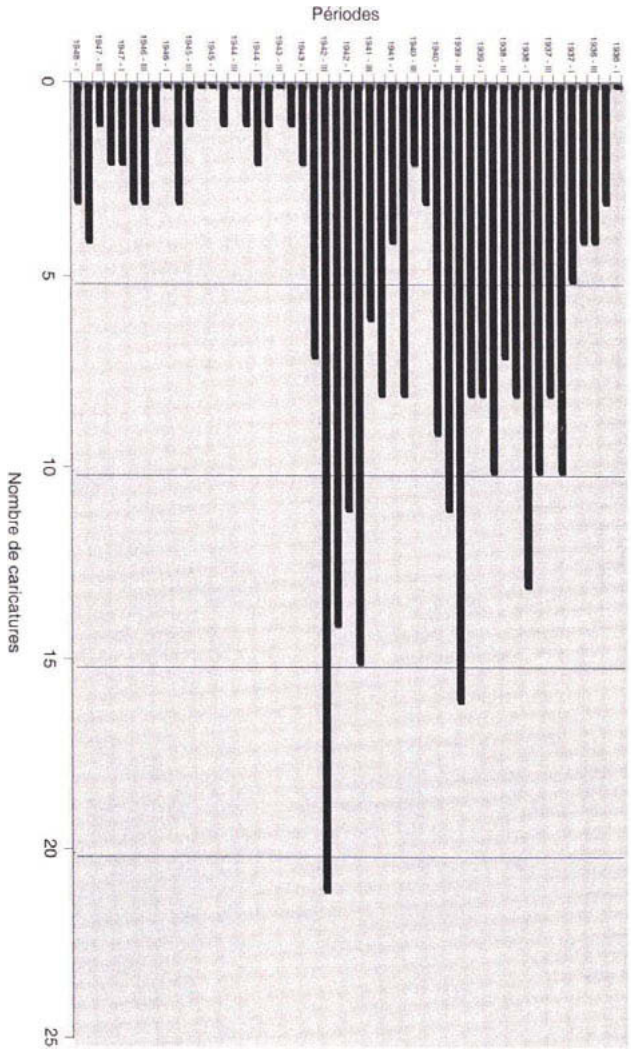
**Le Varlık Vergisi (impôt sur le patrimoine) fut l'une des mesures qui touchèrent directement les minoritaires durant les années 1942-1944.*

— Türk mü?..
— Yok canım, sana: Maçkada apartımanı, Boğazda yalısı, Adada köşkü var diyorum!

Ill. 13:*Karikatür, No. 559, 12 septembre 1946.*

- Est-il Turc? - Pas du tout, je te dis qu'il a un appartement à Maçka [quartier chic d'Istanbul], un yalı [maison de bord de mer] sur le Bosphore et un köşk [résidence estivale] sur l'île.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Répartition trimestrielle des caricatures de Juifs dans la revue *Karikatür* (1936-1948)

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

PROPOSITIONS SUR UNE IDENTITE DE NATURE ENTRE LE CINEMA ET LE PHENOMENE NATIONAL: HYPOTHESES QUANT AUX CONSEQUENCES SUR LE CINEMA ARABE

Jean-Michel Frodon

Abstract

There is a structural relation between national phenomena and cinema production. The modern nation and the cinema as an "art for the masses" developed simultaneously. Nation is representation, but not fiction: it is the articulation between reality and fiction. Like cinema, the nation is a fiction constituted by real elements. By recording the present time and giving it different representations, cinema participates to the actualization of memory, a fundamental process in the construction and perpetuation of nations. Egyptian cinema is a good example of the synchrony between national construction and movie production. The end of the golden age of the Egyptian cinema coincides with the failure of Nasserism in conceiving an "Arab Nation".

Comme critique et comme historien, j'ai toujours voulu essayer de prendre en compte l'ensemble de la production mondiale de films, sans me laisser enfermer dans une zone particulière, qu'elle soit dictée par le commerce ou par l'esthétique. Naturellement, une telle approche oblige à des classifications, et j'ai très tôt été frappé par l'importance accordée à l'origine nationale des films. Bien que passée dans Ies usages, cette pertinence du discriminant national ne va pas de soi, et ne s'appliquerait certainement pas de manière aussi puissante dans d'autres domaines de la production artistique ou communicationnelle, même si l'université et le musée ont pris l'habitude de classer ceux-ci d'après leurs origines géographiques. Cette interrogation s'est trouvée stimulée par la réflexion menée depuis une quinzaine d'années par Jean-Luc Godard (qui n'est pas seulement un grand cinéaste, mais surtout un historien et un théoricien utilisant les moyens du cinéma pour mener des recherches que d'autres poursuivent avec les outils traditionnels) sur les relations entre les phénomènes nationaux et les cinématographies. Dans ce cadre, Godard suggère que le mécanisme de la projection joue un rôle capi tal. J'ai réuni mes réflexions sur ce thème dans un livre intitulé *La Projection nationale.*[1]

J'y défends l'idée, ou plutôt j'y propose l'hypothèse, d'une communauté de nature entre le phénomène national et le cinéma. Historiquement, la nation moderne et le cinéma comme "art de masse" dominant sont deux produits d'une même évolution: l'avènement du capitalisme industriel, qui suscite les formes d'organisation et de représentation sociales qui lui correspondent. Ce développement, qui est fondamentalement celui d'un rapport social, est impossible sans la découverte et la mise en œuvre massive de techniques, au service d'un dispositif commun au cinéma et à la nation, qui est le dispositif de la projection.

Une nation, comme l'écrit Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire*,[2] est "toute entière une représentation". Une nation est une image, et une image, c'est toujours da vantage que ce qui y est représenté. Pour qu'il y ait nation - certaines étant rêvées, fantasmées, avant de pouvoir exister, par exemple dans le cas des luttes de libération nationale - il faut que se mette en

[1] Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale*, Paris: Odile Jacob, 1998.
[2] Pierre Nora (Dir.), *Les lieux de mémoire*, 2. *La Nation*, 3 T., Paris: Gallimard, 1986.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

place ce processus de reconnaissance collective dans ce que Benedict Anderson[3], rejoignant Renan[4] à un siècle de distance, nomme "une communauté politique imaginaire". Cette communauté n'est évidemment pas uniquement de fiction, elle est l'articulation entre une réalité (territoriale, démographique, historique, législative) et une fiction. Le cinéma aussi. Comme la nation, le cinéma est un récit fictionnel constitué d'éléments réels, matériels, enregistrés, et projetés à des collectivités qui à la fois s'y reconnaissent et s'y subliment. En cela, les cinématographies sont "nationales" d'une manière bien plus fondamentale que ne le sont les autres arts.

Le cinéma va, naturellement, sans qu'il soit besoin d'aucune stratégie concertée par quiconque, contribuer puissamment à inseriré les collectivités, qui prennent alors la forme moderne de la nation, dans l'espace physique et économique, mais aussi dans le temps, selon la forme de légitimation historique qui se met alors en place et qui est l'une des caractéristiques de cette période: l'utilisation politique de la mémoire [est] un phénomène d'époque, dont tous les pays d'Europe font alors l'expérience, ce qu'Eric Hobsbawm appelle joliment "l'invention de la tradition".[5] "L'avènement de l'ère des masses a mis à la disposition des nationalismes montants des moyens jusque-là inconnus",[6] dont, au premier chef, le cinéma, qui. par nature, exerce une emprise particulière sur le constant travail des nations sur ellesmêmes, par lequel elles ne cessent de se (re)constituer. Ce travail de représentation fonctionne sur l'articulation de deux mécanismes, l'histoire et la mémoire: "La mémoire est un phénoméne toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire une représentation du passé".[7] Le cinéma, de par le double mécanisme du rapport au temps qui le caractérise - enregistrement au présent d'une part (non seulement des "choses", comme le fait la photographie, mais de la durée elle-même), - représentation différée d'autre part, fait naturellement le lien entre les dispositifs qui déterminent de manière plus générale le processus d'existence et de pérennisation des nations, que Renan avait défini comme étant à la fois "riche legs de souvenirs" et "plébiscite de tous les jours".

Le phénomène national, tout comme le phénomène cinématographique, ne s'accomplit pas partout au même moment, encore moins avec la même intensité. Le phénomène historique de l'essor du capitalisme industriel et du développement des nations, tendanciellement mondial, connaît comme on sait un développement inégal, localisé, et suivant des modalités différentes selon les lieux où il se produit. De même pour le cinéma, au sens où j'emploie ici ce terme. Pour qu'il y ait un cinéma il ne suffit pas, en effet, qu'on tourne des films - et parfois de bons films - ni qu'on en projette, ce qui s'est produit à peu près partout sur la planète dans les dix ans qui ont suivi l'invention des frères Lumière. Il faut que se mette en place un *systéme* esthétique, industriel et commercial suffisamment massif et pérenne, reconnu comme singulier aussi bien au sein de la nation à laquelle ce système appartient qu'à l'extérieur, pour signaler l'existence d'une cinématographie nationale. Très logiquement, le cinéma en tant que tel ne se met en place que dans les grandes puissances dynamiques qui, à l'échelle planétaire, dominent la première moitié du siécle: la France, les Etats-Unis, I'Allemagne, l'Union soviétique, dans une moindre mesure l'Italie et le Japon (la GrandeBretagne

[3] Benedict Anderson, L*'imaginaire national*: *réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme, édit. franç., Paris: La Découverte,* 1996.

[4] Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'iine nation*: *conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882*, Paris: Calmann-Lévy, 1882. Rééd.: *Qu'est-ce qu'une nation et autres écrits politiques,* Paris: Imprimerie Nationale, 1995.

[5] Eric J. Hobsbawm, *Nation el nationalisme depuis 1780*, édit. franç., Parí s: Gallimard 1992.

[6] Pierre Nora (Dir.), op. cit.

[7] Pierre Nora (Dir.). op. cit.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

occupant une place à part). Le cinéma. durant la première moitié du siècle, s'impose essentiellement le long d'un axe Moscou-Berlin-ParisLos Angeles.[8]

Les raisons de ce développement inégal selon les nations sont multiples. Elles tiennent notamment à l'état de l'intersection entre une technique (nouvelle dans tous les cas) et une culture (ancienne en France, en Allemagne, au Japon et en Italie, jeune mais recyclant de manière novatrice d'anciens apports aux USA et en URSS). Elles tiennent aussi au rapport conquérant de ces nations avec elles-mêmes et avec le reste du monde, qu'elles se sentent peu ou prou vocation à dominer ou du moins à "éclairer". Elles tiennent enfin, dans chaqué cas selon des modalités différentes, à une intervention de l'Etat. Le fait est particulièrement manifeste au moment où quatre d'entre elles (l'URSS, l'Italie, l'Allemagne, le Japon) deviennent des dictatures qui, toutes, utilisent ce moyen de projeter leur puissance. Mais dans les deux grandes démocraties, la France et les Etats-Unis, la puissance publique se préoccupe également très tôt de la valeur stratégique du cinéma. C'est done en recourant à ce qui est par excellence une technique cinématographique, le montage, ici le montage du plan de la nation et de celui du cinéma lui-même, que la Projection nationale propose une série d'hypothèses concernant aussi bien les grands événements du siècle que les grandes cinématographies qui, dans la lumière de John Ford ou de Jean Renoir, d'Eisenstein ou de Fritz Lang, de Fellini ou de Truffaut, jalonnent l'histoire des films, jusqu'à l'actuel essor des "nouveaux cinémas", asiatiques notamment. Une telle approche permet également d'interroger à la fois le présent et l'avenir des relations collectives à l'heure de la mondialisation, et celui des récits et des images à l'heure de la mise en réseau généralisée représentée par le satellite et Internet.

Pour me rapprocher davantage du thème de ce colloque, je voudrais pour finir dire un mot de ce qu'on a appelé "le cinéma arabe". En précisant d'emblée que je ne suis pas un spécialiste des films réalisés dans les pays arabes ou par des Arabes, et que je ne prétends aujourd'hui à aucune approche de ce type. Simplement, la mise en relation de la nation arabe et du cinéma arabe me paraît un cas d'espèce significatif dans le cadre du "montage" cinéma / nation que je propose. Une réponse s'impose: *il n'existe pas de cinéma arabe,* surtout si on donne à "cinéma" le sens de systéme large et stable défini auparavant. Il a pourtant bien existé un cinéma issu du monde arabe: le cinéma égyptien. L'histoire de celui-ci est d'ailleurs exemplaire de la synchronie du phénomène cinématographique et du phénoméne national. Le cinéma égyptien, en effet, se développe en même temps que croît la classe moyenne qui aspire à l'indépendance, et s'épanouit au moment même de la révolution nationale de 1952, qui chasse le roi Farouk. Il possède très vite ses auteurs, ses stars, ses genres, son système culturel de référence, une assise économique que soutient puissamment l'Etat, un public intérieur qui s'y reconnaît et un public extérieur qui l'identifie. Mais le cinéma égyptien d'alors ne se veut pas seulement cinéma égyptien, il se veut l'accomplissement du cinéma arabe, exactement dans le même tempo et dans la même rhétorique que Gamal Abdel Nasser, qui ne se veut pas seulement le dirigeant de l'Egypte mais le leader de la nation arabe. Nasser, qui détient la société de production Al Nil dès 1953, crée un secteur public du Cinéma en 1963, et commandite de grandes fresques filmées, historiques comme *Saladin* ou d'actualité comme *Les Gens du Nil*. Il envisage le cinéma comme un outil au service du vaste mouvement dont il se veut le démiurge. A partir de la fin des années 60, en même temps que

[8] Cette liste est délibérément restrictive. Il y eut bien, par exemple, un àge d'or du cinéma scandinave, avec la mise en place d'une industrie florissante et de grands metteurs en scène comme Mauritz Stiller, Victor Sjôstrom, Carl-Theodor Dreyer. Mais le phénomène ne dura qu'à peine plus de dix ans, du milieu des années 10 au milieu des années 20 (en 1925, Stiller et Christensen ont rejoint Sjôstrom à Hollywood, l'année suivante Dreyer est à Paris). Le contre-exemple scandinave tendrait ainsi à confirmer les possibilités limitées d'existence du cinéma s'il ne se développe dans une grande nation, ce que n'est, par sa stature et son ambition internationales (et sans mépris aucun pour ces pays et leurs ressortissants) aucun des pays concernés, pas plus que la région nordique dans son ensemble.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se ternit l'étoile du Raïs après la défaite de la Guerre des six jours, le cinéma égyptien entre dans un déclin dont il ne s'est toujours pas remis. Mon hypothèse est qu'il n'y a pas de hasard dans le fait que, malgré la présence indéniable des talents, des moyens matériels, de la réceptivité du public, le message nassérien n'a pas réussi à s'incarner dans des fictions mobilisatrices. En même temps que la fin de l'âge d'or du cinéma égyptien, cet échec signifierait done l'échec, ou sans doute l' impossibilité de concevoir une "nation arabe" - du moins en donnant à ce terme son sens moderne et précis. Depuis, malgré quelques belles réalisations, nulle part dans le monde arabe on ne peut découvrir la présence d'un cinéma comme ensemble systémique. *A fortiori* il n'existe rien qu'on puisse désigner du terme de "cinéma arabe".

A cet égard, l'une des questions intéressantes des années à venir sera la possibilité pour les Palestiniens, s'ils sont un jour dotés d'un Etat, de donner naissance à une cinématographie: cela constituerait un "marqueur" significatif de la capacité de la Palestine à s'ériger en nation au sens moderne.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

LE MYTHE DES ORIGINES - QUELQUES ELEMENTS DE REFLEXION SUR LA NAISSANCE DU CINEMA NATIONAL EN TURQUIE

Nicolas Monceau

Abstract: The myth of origins. Some reflections about the birth of a national cinema in Turkey

This paper deals with the origins of Turkish cinema and outlines the current discussion about which movie could be considered as the very "first Turkish movie". It shows how national implications enter the discussion about cinema and its creation.

L'histoire des origines de la cinématographie en Turquie demeure relativement mal connue. En l'absence de documents d'archives conservés avec soin, plusieurs zones d'ombres subsistent sur ce qu'il est convenu d'appeler "l'archéologie du cinéma turc", en particulier sur l'origine du premier film national.

En dépit de nombreuses incertitudes et approximations, les principales étapes de l'introduction et du développement du cinématographe en Turquie sont généralement présentées dans les publications consacrées à l'histoire du cinéma turc de la manière que nous allons exposer dans les lignes qui suivent.[1]

L'activité cinématographique au sein de l'Empire ottoman, dans les premiers temps, est surtout le fait d'étrangers ou de minoritaires. Le cinématographe est introduit en Turquie quelques mois seulement après sa première projection publique et payante à Paris, organisée le 28 décembre 1895 au Grand Café du boulevard des Capucines par Louis et Auguste Lumière. Dès 1896, les opérateurs des frères Lumière, Alexandre Promio et Félix Mesguich en tête, se rendent à Istanbul afin d'y tourner des bandes d'actualité. Le *Panorama des rives du Bosphore*, le *Panorama de la Come d'or, le Défilé de l'infanterie turque* ou encore l'*Artillerie turque* constituent les premières images animées de l'Empire ottoman, dont les traces sont toujours conservées de nos jours.[2]

A la même époque, vers la fin de 1896 ou le début de 1897, le cinématographe est introduit à la cour du sultan ottoman Abdülhamit II. au palais de Yıldız, par un certain Bertrand, prestidigitateur et imitateur français au service de la Sublime Porte. Chargé par le padischah de lui présenter des "nouveautés", ce dernier se rend chaqué année en France dont il rapporte l'attraction alors la plus en vogue à Paris.

Aux côtés des projections privées organisées au sein du palais de Yıldız, la première projection publique a lieu, en 1897, à la brasserie Sponeck près de Galatasaray sur l'initiative de Sigmund Weinberg, juif polonais d'origine roumaine. Le programme de la première séance, rédigé en turc-ottoman et en français, annonce un spectacle plutôt alléchant: "Photographie vivante. Projections animées de grandeur naturelle. Spectacle merveilleux et saisissant, qui a fait courir tout Paris. Visible pour la première fois à Constantinople".

[1] Pour une présentation générale de l'introduction du cinématographe en Turquie par l'un des meilleurs historiens du cinéma turc, voir: Giovanni Scognamillo, *Türk sinema tarihi. 1896-1997*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

[2] Cf. *Bulletin du Congrés Lumiére*, Université Lumière Lyon-2, 1, 1994, 15 p. Sur l'"expérience" des Opérateurs Lumière en Turquie, voir également les mémoires de Félix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Paris, Bernard Grasset, 1993.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Considéré comme l'un des pionniers du cinématographe en Turquie, Sigmund Weinberg devient le représentant de la société Charles Pathé à Istanbul. Les projections se poursuivent dans la capitale ottomane, mais le développement du cinématographe est cependant freiné par le sultan. Il faut attendre 1908, et la révolution jeune-turque, pour que la première salle de cinéma permanente soit ouverte en Turquie - le cinéma Pathé, dans le quartier de Tepebaşı à Istanbul - toujours sous l'égide de Sigmund Weinberg.[3]

En 1914, enfin, la réalisation du film *La destruction du monument russe de Saint-Stéphane (Ayastefanos'taki Rus abidesinin yıkılışı)* par un militaire ottoman, Fuat Uzkinay, marque la naissance du cinéma national. Tourné au début de la Première Guerre mondiale, ce documentaire était considéré, jusqu'à une date récente, comme le premier film de l'histoire du cinéma ture. Suivent ensuite les premières tentatives de fiction, au cours des années 1910, parallèlement à la réalisation de bandes d'actualités par l'armée ottomane sur le conflit mondial et sur la guerre de libération.[4] Mais la production nationale ne débute réelleraent qu'à partir de 1923, avec la fondation de la République turque et l'avènement de Muhsin Ertuğrul qui va marquer le cinéma turc pendant tout l'entre-deux guerres.

Dans les dernières années, des recherches approfondies d'historiens, de critiques de cinéma ou de collectionneurs ont permis de mettre à jour des éléments nouveaux sur l'histoire du cinéma turc. Une série d'articles publiés à partir des années 1980, en particulier, ont entraîné une remise en question des origines du cinéma national en interrogeant la validité du film de Fuat Uzkınay ainsi que son caractère pionnier.

La destruction du monument russe de Saint-Stéphane de Fuat Uzkinay

Réalisé le 14 novembre 1914 par un officier ottoman, Fuat Uzkinay, *La destruction du monument russe de Saint-Stéphane* était considéré, jusqu'à une date récente, comme le premier film de l'histoire du cinéma turc. D'une longueur de cent cinquante mètres environ, ce documentaire de court métrage présentait la destruction par l'armée ottomane d'un monument érigé dans la périphérie d'Istanbul par les forces russes au lendemain de leur victoire dans la guerre russo-turque de 1876-78. Mise en œuvre le jour même de l'entrée en guerre de l'Empire ottoman contre les Alliés, cette destruction revêtait un caractère fortement symbolique, attestant de la revanche des Tures sur leurs ennemis d'hier. La réalisation du premier film turc, dans un climat d'effervescence nationale, apparaissait de ce point de vue comme un acte politique, ou plutôt comme la mise en images filmiques d'un acte politique.[5]

---

[3] Sur le rôle pionnier de Sigmund Weinberg, voir Bunçak Evren, *Sigmund Weinberg. Türkiye'ye sinemayı getiren adam*, İstanbul: Milliyet Yayinları, 1995.

[4] Après le toumage du "premier film turc" en 1914, Fuat Uzkmay prend la direction du service cinématographique de l'armée (*Merkez Ordu Sinema Dairesi*), fondé en 1915 par le ministre de la guerre, Enver Pacha, et destiné à réaliser des bandes d'actualité et des documentaires à des fins de propagande. Parmi les films tournés par Fuat Uzkınay au sein de ce service, figure notamment *L'entrée de l'armée turque à Izmir le 9 septembre 1922*. Sur Fuat Uzkınay, voir Nijat Özön, *İlk Türk sinemacisı Fuat Uzkinay*, İstanbul: Türk Sinematek Yayınları, 1970; sur les activités du service cinématographique de l'armée, voir Şener Erman, *Kurtuluş savaşi ve sinemamiz*, İstanbul: Dizi Yayinlan, 1970.

[5] Le monument russe de Saint-Stéphane, qui comprenait une église, fut érigée par les forces russes au point le plus éloigné atteint par ces dernières au cours de la guerre contre la Sublime Porte. "Monument de la victoire" (*zafer anıtı*), il fut également édifié sur le lieu même où étaient menées les négociations de paix entre Ottomans et Russes, conclues par le traité de San Stefano, dont les clauses furent jugées très défavorables pour l'Empire ottoman. Le bâtiment fut détruit par une explosion. Aujourd'hui, Saint-Stéphane est situé dans l'arrondissement de Yeşilköy, à proximité de la mer de Marmara et de l'aéroport international Atatürk. Sur la destruction du monument russe de Saint-Stéphane, voir Roni Margulies, "Ayastefanos'taki Rus kilise abidesi'nin yikılışı", *Toplumsal Tarih*, 1, janvier 1994, pp. 40-42.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

L'existence du film toumé par Fuat Uzkmay est mentionnée pour la première fois dans un article sur l'histoire du cinéma ture publié en juillet 1953.[6] Jusqu'à cette date, le film de fiction intitulé *Le mariage d'Himmet Ağa (Himmet Ağa'nun izdivacı),* débuté en 1914 et achevé en 1918 sous la direction de Fuat Uzkmay et de Sigmund Weinberg, était considéré comme le premier film de l'histoire du cinéma ture.[7] En tournant *La destruction du monument russe de Saint-Stéphane,* Fuat Uzkınay devient le premier cinéaste ture et le 14 novembre 1914 est proclamée comme la date de naissance du cinéma ture.

Dès lors, une histoire du cinéma ture, sinon "officielle" du moins un peu figée, se met progressivement en place en Turquie, avec sa date fondatrice, ses étapes charnières (la période de Muhsin Ertuğrul durant l'entre-deux guerres, l'avènement de la génération des "vrais cinéastes" dans les années 1950-60, le tournant marqué par Yılmaz Güney, etc), ses genres bien définis (le cinéma populaire dit de Yeşilçam, le réalisme social inspiré par le néo-réalisme italien, les œuvres politiques ou militantes) ainsi que son starsystem. Toutes les publications relatives au cinéma ture incluent désormais la date fondatrice de 1914. La célébration de l'anniversaire de cet événement fondateur donne également lieu à toute une série de manifestations organisées chaque année autour du 14 novembre sous l'impulsion des municipalités ou de l'État. La municipalité de Beyoğlu. arrondissement d'Istanbul, organise à cette occasion des défilés dans les rues, des tablesrondes avec des historiens du cinéma. ou encore des projections de films. Le ministère ture de la Culture, de son côté, publie des ouvrages sur le cinéma ture célébrant l'anniversaire de ce dernier.[8]

L'historiographie du cinéma ture, qui se développe après la Seconde Guerre mondiale, est cependant battue en brèche à partir du milieu des années 1980 par la publication d'une série d'articles, sous l'impulsion de l'historien et critique de cinéma Burçak Evren, qui remettent en cause les fondements même de celle-ci en révélant l'existence de films réalisés dans l'Empire ottoman avant l'année 1914.

Ces "révélations" n'étaient certes pas totalement inédites. Elles étaient même déjà connues. en partie, dès les années 1950 par la plupart des historiens et critiques de cinéma.[9] Metin Erksan, premier cinéaste turc honoré d'une prestigieuse récompense internationale (l'Ours d'or remporté au Festival international du film de Berlin en 1964 pour le film L'*été aride* [*Susuz yaz*]), avait lui-même abordé la question à plusieurs reprises.[10] Mais l'historien Burçak Evren parvient cependant à renouveler l'historiographie sur les origines du cinéma national en menant une enquête approfondie et en retrouvant certains témoins de l'époque (en particulier les propres filies du réalisateur Fuat Uzkmay). L'apport de ce dernier porte sur deux points essentiels: les zones d'ombre autour de l'existence du film tourné par Fuat Uzkmay en 1914; le nombre et la nature des films antérieurs toumés au sein de l'Empire ottoman.

---

[6] Voir Nurullah Tilgen. "Türk filmciliği, dünden bugüne. 1914-1953". *Yıldız Dergisi*, 30, 18 juillet 1953. Par la suite, Nijat Özön reprend les informations contenues dans cet article, en les approfondissant, dans deux ouvrages: *Türk sineması tarihi, dünden bugüne. 1896-1960*, İstanbul: Artist Reklam Ortakliği Yayınları, publié en 1962 et *İlk Türk sinemacısı Fuat Uzkmay*, op.cit., publié en 1970.

[7] Cf. Rakım Çalapala, *Filmlerimiz*, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1946.

[8] Voir en particulier l'ouvrage bilingüe (turc-anglais), abondamment illustré, paru en 1994 à l'occasion du "80ème anniversaire" du cinéma ture: Agâh Özgüç, *80. yıhnda Türk sinemasi. Turkish cinema at the 80th anniversary*. 1914-1994, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 1994.

[9] L'existence d'un film tourné à Istanbul en 1913 est mentionnée dans un article du journal *Cumhuriyet* en 1959 relatant une conversation entre Cemalettin Saraçoğlu et Şakir Tunççapa. Selon ces derniers, le film aurait été présenté à l'époque dans les salles de cinéma d'Izmir. Cf. Burçak Evren, "İlk Türk filmini çeken Yanaki ve Milton Manaki kardeşler", *Pazar Postası*, 8 juillet 1995.

[10] Voir notamment Metin Erksan, "İlk Türk filmi 1905'te", *Tempo*, 16, 14-20 juin 1991; "Sinemanın 100. yılı", *Cumhuriyet*, 11 juin 1994, p. 2.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Incertitudes sur les origines du cinéma turc

De nombreuses incertitudes demeurent quant au documentaire tourné par Fuat Uzkmay, souligne Burçak Evren, en l'absence de documents écrits ou fiimiques attestant de l'existence de ce dernier. Les bobines de pellicule du film n'ont, en effet, jamais été retrouvées. On ignore d'ailleurs si elles ont été conservées, aucune trace de ces dernières n'étant accessible aux archives militaires.[11] L'organisation d'une projection publique ou privée du film n'apparaît par ailleurs dans aucun document écrit (articles de presse, programmes de projections, discours ou écrits de responsables politiques ou militaires). Enfin, aucun témoin de l'époque n'affirme avoir visionné le film.

De nombreux critiques et historiens de cinéma. des collègues ainsi que les proches du réalisateur sont également interrogés par Burçak Evren. Faruk Kenç, qui a débuté sa carrière de réalisateur en 1940, Enver Burçkin, l'un des plus anciens cameramans de la profession, ou encore Cemil Filmer, l'un des premiers cinéastes tures, de même que Rakım Çalapala, historien du cinéma, n'ont jamais assisté à une projection du film. Bien qu'entretenant d'étroites relations avec ces demiers, Fuat Uzkınay ne leur a jamais montré le moindre document de tournage (photographies, notes) relatif au documentaire de 1914. Enfin, les propres filies du réalisateur, Mutena Uzkınay et Mualla Uzkınay (Tüzel), n'ont jamais vu le film non plus, même si leur père en parlait de temps en temps. De fait, aujourd'hui, seules sont disponibles des cartes postales représentant le monument de Saint-Stéphane, avant et aprés sa destruction par les forces turco-ottomanes le 14 novembre 1914.[12]

Concemant la question de l'antériorité du documentaire de Fuat Uzkınay, trois films au moins, selon Burçak Evren, auraient été réalisés au sein de l'Empire ottoman avant 1914. Tous sont des documentaires.

Le 28 juillet 1905, le tournage d'un film aurait eu lieu dans la seconde cour de la mosquée de Yıldız, à Istanbul, par un ou des réalisateur(s) inconnu(s). Entre le 5 et le 26 juin 1911, les frères Manaki enregistrent sur pellicule la visite du sultan ottoman Mehmet Reşat V à Manastır, alors province ottomane, et à Salonique. Enfin, en 1913, un film aurait été réalisé sur le croiseur *Hamidiye*, au large de Moda à Istanbul, par un ou plusieurs réalisateur(s) inconnu(s).[13]

Un certain nombre de questions restent cependant en suspens concernant ces trois films susceptibles d'être considérés comme les pionniers du cinéma national. Deux d'entre eux - ceux de 1905 et de 1913 - s'avèrent en effet de réalisateurs inconnus. On ne peut done établir avec certitude si ces demiers étaient des sujets ottomans - de confession musulmane ou autre - ou s'ils étaient des étrangers, à l'image des opérateurs Lumière venus à la fin du siècle dernier tourner des bandes d'actualité dans le pays. Par ailleurs, l'existence même de ces deux films - auxquels il faut ajouter celui de Fuat Uzkmay - se révéle incertaine. On ne sait guère davantage si ces derniers ont été réellement tournés ou si les bobines ne furent pas perdues après le tournage. En définitive, conclut Burçak Evren. le doute s'est installé

[11] Onat Kutlar, l'un des membres fondateurs de la Cinémathèque d'Istanbul (*Türk Sinematek Derneği*) en 1965, rappela l'anecdote suivante à ce sujet: "Nous avons cherché pendant longtemps, en 1966, une copie du film au Centre cinématographique de l'armée (*Ordu Film Merkezi*), mais sans résultats. Quelques années plus tard, le centre nous informait que le film était disponible. En fait, une boîte, sur laquelle était inscrit 'Saint-Stéphane', avait été retrouvée. Mais le film qui se trouvait dedans était un film différent". Cf. Agâh Özgüç, 80. *yılında Türk sineması. Turkish cinema at the 80th anniversary. 1914-1994*, op.cit., p. 9

[12] Cf. Burçak Evren, "İlk Türk filmi üstündeki kuşkular", *Gelişim Sinema*, 2, novembre 1984; "İlk Türk filmine ilişkin görüşler ve belgeler", *Gelişim Sinema*, 3, décembre 1994.

[13] Cf. Burçak Evren, "İlk Türk filmini çeken Yanaki ve Milton Manaki kardeşler", op.cit.; "Sinema tarihimizin bilinmeyen ilk filmleri (1905-1914)", dans: Burçak Evren, *Sigmund Weinberg. Türkiye'ye sinemayı getiren adam*, op.cit., pp. 119-124.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durablement sur l'origine et sur la nature du premier film turc. A-t-il été tourné en 1905, en 1911, en 1913 ou en 1914? Mais surtout. comment définir les eritères susceptibles de départager les quatre documentaires comme étant le premier film de l'histoire du cinéma turc?[14]

Une seule certitude émerge dans ce faisceau d'interrogations. Le documentare tourné par les fréres Manaki, intitulé "Les visites du sultan Mehmet Reşat V à Manastır et à Salonique" (*V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır ve Selanik ziyaretleri*) et daté de 1911, s'avère être le seul parmi les quatre films cités précédemment à être conservé. Déposé aux archives du film de Macédoine, il a été présenté au moins deux fois à Istanbul, en 1990 et en 1995, à l' occasion de semaines du film de Macédoine.[15] Cependant, cette (re)découverte des films des fréres Manaki en Turquie ainsi que les "révélations" de Burçak Evren n'en ont pas moins ouvert la voie à de nouvelles spéculations, en raison de l'origine des réalisateurs, sur la naissance du cinéma national en Turquie.

Les fréres Manaki

Nés respectivement en 1878 et 1882 dans la province de Macédoine, alors sous domination ottomane, Yanaki et Milton Manaki sont, en ce tournant du siécle dans les Balkans, des sujets ottomans. Leur origine, cependant, souléve de multiples interrogations et fait parfois l'objet de débats passionnés. Si la plupart des observateurs leur reconnaissent une origine "macédonienne", voire "valaque", d'autres les considèrent avant tout comme "grecs".[16]

Les fréres Manaki se font d'abord connaître dans la région en tant que photographes. L'atelier de photographie familiale, ouvert en 1905 dans la ville de Manastir, s'impose rapidement comme le plus important de Macédoine. La renommée des deux frères s'étend bientôt dans les provinces avoisinantes après leur participation à l'exposition mondiale de photographie organisée dans le royaume de Roumanie en 1906. Ils y remportent le premier prix, celui de "photographes du palais", tout en attirant l'attention du roi de Roumanie, Carol I. Lors d'un de ses nombreux voyages en Europe afin de suivre les derniers progrès techniques dans le secteur photographique, Yanaki Manaki rapporte de Londres une caméra Bioscope n° 300 de marque Charles Urban. Dans un premier temps, les deux frères pratiquent le cinématographe en amateur, mais ils ne tardent pas à se lancer bientôt dans l'exploitation cinématographique en organisant la première projection en plein air réalisée en Macédoine. Pionniers du nouvel art cinématographique dans la région, Yanaki et Milton Manaki sont surnommés les "frères Lumière des Balkans".[17]

Au cours de ces années, ces derniers privilégient deux thématiques principales tant sur le plan photographique que cinématographique. Ils suivent de près, dans un premier temps, les événements politiques de l'époque. L'essor des groupes de résistance, organisés dans les montagnes avoisinantes de Manastır, face à l'occupation ottomane ou encore le mouvement jeune ture, font l'objet de reportages parmi d'autres thèmes. Mais ils enregistrent également des aspects de la vie quotidienne dans les Balkans du début du siècle, tels que les mariages, les cérémonies religieuses (messes), les fêtes folkloriques, ou encore les cafés tures où se réunissent les fumeurs de narguilé. Les villes d'Istanbul et de Bucarest sont également photographiées à l'occasion de voyages.

---

[14] Voir en particulier: Agáh Ozgü§, "Ilk Türk filmi hangisi?", Pazar Postasi, 24 septembre 1994; "Dogum günü 14 Kasim mi?", Antrakt, 2, novembre 1991.

[15] Certains films tournés par les frères Manaki ont également été présentés à Istanbul lors de la tenue des premiéres "Rencontres internationales de cinéma et d'histoire" organisées du 4 au 10 décembre 1998 par la Fondation pour le cinéma et la culture audiovisuelle de Turquie (TÜRSAK).

[16] Cf. Burçak Evren, "İlk Türk filmini çeken Yanaki ve Milton Manaki kardeşler", op.cit.

[17] Cf. Boris Nonevski, *The Manaki Brothers*, Skopje: Film Institute of the Socialist Republic of Macedonia, 1986.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

En 1911, les frères Manaki tournent deux films documentales. Le premier est consacré à la visite d'une délégation roumaine en Macédoine. Le second s'attache à la visite du sultan ottoman Mehmet Reşat V à Manastır et à Salonique. Dans ce dernier, plusieurs scènes présentent l'arrivée du padischah à Manastır, la visite accordée par ce dernier à la mairie, ou encore sa descente de bateau. Lors du tournage du film, relate Burçak Evren. un incident se produit devant le bâtiment municipal de Manastır. En voyant sortir le padischah, Milton Manaki fait tourner sa caméra lorsque l'entourage du sultan intervient, intrigué par l'étrangeté de l'appareil. Mehmet Reşat V lance alors, d'un ton protecteur: "Laissez-le! Qu'il s'amuse, cet enfant" (*Bırakın çocuk oynasın*...). Ni le modeste opérateur de Manastır, ni l'un des derniers représentants de l'illustre Empire ottoman n'avaient sans doute conscience du caractère historique du film alors en cours de tournage.[18]

Le retour d'Ulysse de Theo Angelopoulos

Ces documentaires cinématographiques, tournés au début du siécle, seraient sans doute restés confinés dans le champ des festivals spécialisés ou des cinémathéques si la sortie d'un film, auréolé du Grand Prix au Festival international du film de Cannes de 1995, n'allait bientôt assurer une reconnaissance mondiale à l'œuvre pionnière des frères Manaki. Dans *Le regard d'Ulysse*, du réalisateur grec Theo Angelopoulos, un cinéaste américain d'origine grecque (interpreté par l'acteur américain Harvey Keitel) revient dans son pays d'origine afin de retrouver les films tournés par les frères Manaki. Sa quête à travers les Balkans en pleine décomposition le conduira finalement, au plus fort de la guerre en Bosnie, au cœur de Sarajevo assiégé. Plusieurs scènes tournées par les fréres Manaki sont présentées au cours du film afin d'illustrer l'itinéraire du personnage principal.

La réalisation du *Regard d'Ulysse* relance avec une vigueur nouvelle le débat sur l'identité des frères Manaki. Leur évocation dans le film de Theo Angelopoulos déclenche en effet les foudres des cinéastes macédoniens, qui lancent une Campagne de signatures contre le réalisateur en accusant ce dernier de les présenter comme étant d'origine "grecque". De leur côté, les historiens et critiques de cinéma tures revendiquent à leur tour l'héritage des frères Manaki, perçus avant tout comme des "sujets ottomans", en s'appuyant sur les recherches de Burçak Evren. Dans le milieu des années 1990, les épithètes les plus divers sont ainsi associés à l'origine ou à la "nationalité" des frères Manaki: "grecs" (*rum*), "tures", "ottomans", "macédoniens", ou encore "valaques".

Conclusion

Les articles de Burçak Evren ainsi que la sortie du film de Theo Angelopoulos ont contribué à entreprendre en Turquie une redéfinition du cinéma national et de sa fondation dans le contexte ottoman.

Face à l'unique certitude établie à ce jour - le seul film conservé est celui des frères Manaki - des modifications ont été apportées dans les derniéres années à l'historiographie du cinéma turc. Le documentaire tourné en 1911 par les frères Manaki est désormais présenté comme le "premier film turc" (*ilk Türk filmi*) dans la plupart des ouvrages historiques et des

[18] Cf. Burçak Evren, "İlk Türk filmini çeken Yanaki ve Milton Manaki kardeşler", op.cit. Sur les frères Manaki et sur les films toumés par ces demiers en 1911, voir également: ilindenka Petruçeva, "İlk Türk filmini çeken sinemacılar", *Tombak*, novembre-décembre 1994; İlindenka Petruşeva "Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin 1911 'de çektiği filmier", *Tombak*, mars-avril 1995. Par la suite, jusqu'à leur décès dans les années 1960, les frères Manaki poursuivent leurs activités de photographes et de cinéastes, fixant sur pellicule les visites de chefs d'États dans les Balkans, les soubresauts de la Seconde Guerre mondiale ou encore les catastrophes naturelles. Parmi leurs travaux, figurent notamment les visites des rois de Serbie et de Grèce dans la région, l'entrée de l'Organisation de libération de la Macédoine à Bitola en 1944, la venue du chef de l'État yougoslave Tito dans cette méme ville en 1957 ainsi que le tremblement de terre de Skopje en 1963.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

publications officielles. Fuat Uzkınay, de son côté, conserve le titre de "premier réalisateur turc" (*ilk Türk yönetmeni*) au sein de l'histoire de la cinématographie nationale.

Les modifications ainsi apportées à la présentation des origines du cinéma turc posent toutefois deux types de questions. Quels sont les critères retenus afin de distinguer premier film et premier réalisateur? La distinction établie ici s'appuie avant tout sur une base religieuse. qui renvoie à la notion ottomane du *millet* (nation), le système jurique communautaire alors en vigueur sous l'Empire et fondé sur l'appartenance religieuse. Les frères Manaki sont des "sujets ottomans" et leur film a été tourné sur une terre faisant alors partie de l'Empire ottoman. C'est à ce titre que *Les visites du sultan Mehmet Reşat V à Manastır et à Salonique* peut être considéré, selon les tenants de la nouvelle historiographie, comme le premier film de l'histoire du cinéma turc. Étant toutefois des "minoritaires", en d'autres termes des non-musulmans au sein de l'Empire (*müslüman olmasalar da tebaaları Osmanlıdır*), ces derniers ne peuvent prétendre à la qualité de premiers cinéastes de l'histoire du cinéma turc. A l'inverse, Fuat Uzkinay, lui aussi "sujet ottoman", est considéré comme le "premier cinéaste turc" en raison de sa confession musulmane (*Osmanlı tebaalı ilk müslüman sinemacıdır*).[19]

Face à cette distinction entre premier film et premier réalisateur au sein de l'histoire de la cinématographie nationale, quelle est désormais la date de fondation du cinéma turc à retenir? Celle du 14 novembre 1914 ou la période du 5 au 26 juin 1911? La date anniversaire du 14 novembre semble toujours l'emporter, même si on célèbre ce jour-là davantage le "premier cinéaste ture" que le "premier film ture".

Cette interprétation de la place des frères Manaki et de Fuat Uzkınay au sein de la cinématographie turque souléve, en conclusion, un certain nombre de réflexions sur la notion du cinéma national. Elle met en relief, dans un premier temps, la difficulté à établir une définition de ce concept au sein d' un Empire qui, même s'il était à l'époque en pleine déliquescence, se caractérisait toujours par le caractère pluri-ethnique et multi-culturel des "nations" qui le composaient. Est-il possible de concevoir, dans cette perspective, l'existence d'un "cinéma ottoman", comme on a défini plus tard un "cinéma soviétique"? Quelles seraient alors les attributs d'un teile cinématographie? Burçak Evren esquisse - ou élude - la question de la manière suivante:

> "Les réalisateurs du film étant de 'nationalité' ottomane et le padischah ottoman étant le sujet du film, qu'on le veuille ou non, *Les visites du sultan Mehmet Reşat V à Manastır et à Salonique* est bien un film ture". [20]

La nature des films des frères Manaki et la revendication de l'héritage de ces derniers par les historiens du cinéma ture entraînent aussi un certain nombre de questions concernant l'origine-ou l'identité - d'une œuvre filmique. Doit-on associer celle-ci à l'origine ou à la nationalité du réalisateur? Est-elle assujettie à l'autorité étatique dont dépend ce dernier? Estelle liée au contenu même de l'œuvre? Ce sont là autant d'interrogations qui rencontrent

[19] Voir en particulier cet extrait dans l'ouvrage publié par le ministère turc de la Culture à l'occasion du 80ème anniversaire du cinéma turc (op. cit.): "C'est une réalité que *Les visites du sultan Mehmet Reşat V á Manastır et à Salonique* est le premier film turc tourné dans les dernières périodes de l'Empire ottoman. Le fait que les noms des réalisateurs soient Yanaki et Milton ne change en rien ce processus historique. Parce que, même si les frères Manaki n'étaient pas musulmans, ils étaient des sujets ottomans". De son côté, Burçak Evren emploie le terme "originaire de Turquie" (*Türkiyeli*) pour qualifier les frères Manaki: "ils ont tourné, en 1911, le premier film à l'intérieur des terres ou des frontiéres de l'Empire en tant que sujet ottoman. (...) La Macédoine étant une partie de l'Empire ottoman à cette période, on peut considérer ce film comme l'un des premiers films tures". Cf. Burçak Evren, *Sigmund Weinberg. Türkiye'ye sinemayı getiren adam, op. cit*., pp. 94, 124.

[20] "Çeken kişilerin Osmanli uyruklu, filme konu oían kişinin ise Osmanlı padişahı olması ister istemez V. Sultan Mehmet'ın Manastır ve Selanik Ziyareti belgeselini bir Türk filmi yapmaktadır". Ibid, p. 94.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

toujours aujourd'hui un écho - mais sous une autre forme (relative à la langue employée dans le film ou à l'origine des sources de financement de ce dernier) - dans un secteur cinématographique menacé par des tendances à la mondialisation et à l'uniformisation des cultures.

En définitive, si les derniers développements au sein de l'historiographie turque n'ont pas permis d'établir avec certitude les origines du cinéma national en Turquie, ils n'en auront pas moins contribué à éclairer d'un jour nouveau la complexité des relations entre cinéma et idée nationale.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

“L’IMAGE MORALE” DANS LE CINEMA IRANIEN

Agnes Devictor

Abstract: “The moral image” in Iranian cinema

What are the links between cinema, politics and policy in the Islamic Republic of Iran? Just after the 1979 Revolution, Islamic leaders worked to create an “Islamic society”. But what was the meaning of this? A society where Islamic rules such as a strong moral order will be respected? Cinema, as a political instrument was considered a useful mirror of this new Islamic order. For the cultural rulers, films would depict a pure society in a very puritanical way of life. A purified cinema had to be created from which “immorality” would be wiped out, both in the making of the films and in the films themselves. Islamic morality had to be respected in front as well as behind the camera, as it had to be respected in society as a whole. In order to fulfill these aims, the State had to intervene in two different yet connected fields: economic support and moral control.

This text will not present an extended view of the entire public policy dealing with cinematography. It will rather summarize State interventions in the first part and underline, in the second part, how moral control changed cinema and is highly politic under that regime.

Comment s’articulent. dans le cas de la République islamique d’Iran, cinéma et politique? Le pouvoir politique instrumentaliste-t-il le cinéma et, quelle image politique serait alors projetée dans le cinéma iranien post-révolutionnaire?

Différentes analyses pourraient tester ce questionnement, comme:

- La projection à l’écran de la nation dans le cinéma de guerre: fortement encouragé par l’État. ce cinéma recouvre une fonction politique dès le début de la guerre Iran-Irak (1980 -1987).
- La représentation emblématique du “défavorisé”, au nom duquel la révolution a été accomplie, entretient une relation entre politique et cinéma.
- L’articulation entre mouvement révolutionnaire et cinéma s’illustre dans les films tournés par différents groupes activistes entre 1979 et 1982. Cette période d’effervescence révolutionnaire conjuguée à une censure qui s’atténue, voire pendant un courte période disparaît, aboutit à la création de documentaires politiques. Parallèlement des documentaires, interdits sous le chah pour la contestation de l’ordre politique et social qu’ils expriment, sont achevés et projetés au cours de cette période;
- Les fictions tournées entre 1980 et 1982 et réalisées en deux versions: l’une pro-islamique, l’autre pro-nationaliste, pour choisir, en fonction du jeu politique, le montage en faveur de l'équipe dirigeante.

Suivant ces différentes perspectives d’étude, l’articulation entre cinéma et politique pourrait s’avérer féconde.

Cependant, la perspective qui apparaît la plus pertinente, la plus singulière et la plus importante est celle qui met en relation la “morale islamique” et le cinéma.

En 1982, trois ans après la révolution de 1979 et suite à l’étouffement des différentes tendances politiques au profit de la faction islamiste, l’islamisation de l’ensemble de l’ordre social est entreprise. Cette islamisation, dont la définition reste floue, revient à mettre des comportements sociaux en conformité avec une morale islamique qui se concentre sur une

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

éthique puritaine des relations entre les sexes (port de la tenue islamique obligatoire pour les femmes, instauration de systèmes limitant la mixité dans l'espace public...)

Pour les dirigeants iraniens, le cinéma, considéré comme le miroir d'un système de croyances et de pratiques sociales, acquiert pour fonction de présenter les normes de la société islamique iranienne. Il doit renvoyer de façon spectaculaire l'image d'une société à laquelle l'État est supposé donner forme. Cette représentation est réalisée dans un genre, sorte de "réalisme social", présentant souvent une image sombre de la société iranienne, et non pas dans un cadre idéal détaché de toute réalité sociale. Le lien spécifique entre politique et cinéma est identifiable dans la valeur centrale accordée à la norme islamique, pivot de tout le contrôle cinématographique mais aussi de tout le système d'aide public. L'application de cette norme au cinéma aboutira à la création d'un nouveau "langage" cinématographique, et à un nouveau mode d'élaboration et de consommation du produit cinématographique.

L'objectif d'un cinéma islamique et la nécessaire intervention de l'État

Durant les troubles révolutionnaires de 1978-1979. la moitié du pare des salles de cinéma est incendiée ou mise hors d'usage. Le cinéma représente l'ordre occidentalisé aux mœurs corrompues qu'il s'agit de renverser. L'avenir du cinéma est incertain, d'autant plus que les interdictions religieuses relatives à la représentation des êtres animés pourraient bien également s'ajouter à la menace planant sur le Septième Art. Les producteurs et acteurs du régime impérial. proches du chah ou réprouvés pour leur mœurs, sont soit arrêtés soit parviennent à s'enfuir à l'étranger, laissant une profession désorganisée et désorientée face à un pouvoir politique qui n'énonce pas de mesure cohérente ni de programmes clairs pendant les trois premières années du nouveau régime.

Cependant, dès le mois de février 1979, alors qu'il revient juste de son long exil. l'ayatollah Khomeyni déclare qu'il n'est pas contre le cinéma, mais contre la "corruption morale". Un cinéma "épuré", selon ses propres termes, a done tout à fait droit de cité en Iran. L'obstacle relevant d'une pseudo-interdiction religieuse est done levé par ce discours, reste à extraire le cinéma de ses origines occidentales et des images considérées comme vulgaires qu'il a jusqu'à présent véhiculées.

Les professionnels du cinéma qui craignent de travailler dans ce contexte demandent des réglementations au gouvernement pour connaître les interdits. Tous perçoivent l'image de la femme et celle des relations hommefemme comme le sujet le plus sensible à traiter à l'écran. Les normes ne sont pas énoncées clairement jusqu'en 1982, tout d'abord parce que l'échiquier politique est éclaté, et que la question culturelle est sensible aux différentes options politiques, ensuite puisque personne n'a de projet cohérent à proposer. Par ailleurs, il n'existe pas de cinématographie de référence ayant appliqué de façon systématique un contrôle de l'image de la femme et des rapports entre les sexes de façon aussi rigoureuse que ne laisse le présager l'énvolution politique et sociale de l'Iran. Certes, le Code Hays[1] a imposé au cinéma américain un puritanisme étroit, mais les femmes n'y ont jamais été obligées de porter le voile, et les mères et fils n'ont jamais eu l'interdiction de se toucher à l'écran. Appliquer au cinéma les mêmes réglementations que celles qui s'imposent dans la sphère sociale à partir de 1982 entraîne la création d'un nouveau savoir-faire cinématographique. Mais cette évolution voulue par les dirigeants ne peut se réaliser dans ce contexte sans l' intervention de l'État.

Pour rendre conforme le cinéma à l'ordre public qui prend forme, il faut tout d'abord le détacher du genre national, le "*film-e fârsî*. Aux tonalités très populaires, ce genre rappelle en

[1] Bidaud. A-M., *Hollywood et le rêve américain*, Paris: Masson. 1997 et Randall. R-S., *Censorship of the Movies, the Social and Political Control of Mass Medium*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bien des points les films indiens (*film-e hindî*), mélodrames dans lesquels sont savamment dosées les séquences de bagarre, les scènes d'amour, de chansons, de danses et où une fin "à l'eau de rose" atténue le caractère mélodramatique de l'intrigue. A côté des importations de films occidentaux et asiatiques, le film-e fârsî a été l'autre source importante du financement de l'industrie cinématographique nationale. Toutes deux sont cependant supprimées en raison de leur incompatibilité avec la nouvelle morale de référence, laissant l'industrie nationale sans financement. Si l'État désire conserver une production nationale, en conformité avec le nouvel ordre moral, la conversion vers ce "nouveau cinéma" (*sinemâ-ye novin*), ne peut s'accomplir sans son aide financière ni institutionnelle. La désorganisation de la filière cinématographique (producteur, distributeurs, exploitants) ne peut en effet trouver d'issues sans la consolidation, voire même la recréation de structures de production. En 1983, l'institutionnalisation du secteur cinématographique constitue la mesure fondamentale prise par le Ministère de la Culture et de l'Orientation islamique (MCOI). dirigé pendant dix ans par Mohammad Khâtami. Deux nouvelles structures sont mises en places par le Ministère: la Fondation Farabi qui assure la fonction d'une structure de production, de vente à l'étranger, d'allocation de prêts ou de vente de matériels (caméra, pellicules, devises en dollar...) à prix subventionné. Sans elle, l'industrie nationale n'aurait sans doute pas pu reprendre son souffle; le Centre du Cinéma Expérimental. de moindre envergure que la Fondation Farabi, qui doit former et offrir les moyens financiers et artistiques à de jeunes réalisateurs (conforme à l'idéologie en place) pour réaliser leur premier film. La génération issue de la révolution est done incitée à participer à la reconstruction de l'industrie nationale. Deux autres institutions participent également au secteur cinématographique public: le Centre Artistique de l'Organisation de la Propagande Islamique encourage les films à teneur "politiquement correcte", les films de guerre et les quelques films de propagande politique (anti-gauchiste. anti-impérial, anti-occidental); et la Fondation des Déshérités qui gére le matériel technique, les salles, et le stock de films confisqués pendant la période révolutionnaire. Puissante institution, cette derniére produit également des longs-métrages.

D'autres institutions, dynamiques sous l'ancien régime sont progressivement rouvertes, comme le *Kanur*[2], la Cinémathèque iranienne.

Parallèlement au développement institutionnel public, l'État laisse le secteur privé se reconstituer. Si la majorité de la profession a quitté le pays, un tissu relativement dense de producteurs privés se reconstruit à partir de la fin des années 1980. Environ soixante producteurs privés constituent, en 1990, le réseau de la production privée du cinéma iranien. Une série de subventions. de prêts à taux préférentiels, une politique de subvention du matériel... est mise en place par le MCOI pour leur permettre de produire des films. La majorité d'entre eux travaillent en coproduction avec des institutions publiques. Même si ce secteur privé est maintenu artificiellement en activité par toute une série de subventions et d'aides institutionnelles (comme dans d'autres pays qui possèdent une production cinématographique nationale), il permet à l'État de présenter une production "privée" relativement dynamique, témoin d'une possibilité d'expression autre qu'étatique.

Les réalisateurs et les producteurs qui présentent des garanties idéologiques (anciens volontaires de guerre, comportement islamique...) sont les principaux bénéficiaires de ces mesures de soutien, et les principaux artisans de l'édification d'un "cinéma nouveau".

Pour réaliser l'objectif de l'islamisation d'une production cinématographique nationale, l'État met done en œuvre d'importants moyens institutionnels et financiers, illustrant ainsi le coût de l'islamisation.

[2] Centre pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

La création de l'image morale

Les mesures les plus spécifiques de cette politique publique du cinéma concement indéniablement le contrûle cinématographique.

Une réglementation se met progressivement en place, elle sera publiée presque chaqué année à partir de 1984. Relative à la production, à la distribution et à l'exploitation, cette réglementation instaure un contrôle à plusieurs niveaux, de la censure préalable au visa de projection, en passant par les contrôles sur le tournage et même dans la salle de projection. Jusqu'en 1997, elle évoluera relativement peu, gagnant en précision en 1996. La singularité de ces textes réside dans la place prépondérante accordée à la morale islamique dans sa dimension de contrôle des mœurs. La lourdeur de la censure politique - notamment entre 1979 et 1984 - s'estompe après l'exclusion de toute expression politique (autre qu'islamiste) de la scène publique, pour se concentrer sur la représentation féminine et celle du rapport entre les sexes. Certes,

> "le film sera interdit s'il nie l'unicité de Dieu, les religions du Livre, les prophétes, les imams et les saints personnages de l'islam ou s'il est irrespectueux ou injurieux envers eux"[3],

mais la censure relative au contrôle des mœurs est beaucoup plus développée, aboutissant à des contraintes parfois insurmontables pour le réalisateur. Ce contrôle a non seulement une influence décisive sur le choix des thèmes mais il détermine encore une image cinématographique différente - l'image morale - ainsi que la structure d'un nouveau langage du cinéma, spécifique á cet art sous la République islamique.

Prenons comme exemple la réglementation de 1996 qui, dans ses annexes, énonce pour la première fois les interdits de façon aussi explicite. Le paragraphe 2 tente de définir "*Comment réaliser 1 'image et la parole dans le cinéma*". Ce paragraphe n'a rien d'une théorie du cinéma en général. En revanche, il pourrait être la théorie du cinéma de la République Islamique. Parmi les onze thèmes traités celui sur l'esprit islamique" est trés explicite quant à l'image de la femme et quant à la création d'une nouvelle grammaire du cinéma, avec son propre cadrage, sa lumière, son montage... pour atteindre comme résultat la création d'une image conforme à la morale islamique.

> "Le film sera complétement interdit s'il y a une insistance dans le cadrage de l'image sur des habits qui ne sont pas corrects, sur un intérieur, sur une décoration, une lumiére, une ambiance, une couleur, une musique, qui ne conviennent pas; de même en ce qui concerne le montage, le rythme du film, les effets spéciaux et les paroles qui pourraient être interprétés à un second degré et ainsi blesser le sentiment pur du peuple".

Le même paragraphe énonce les interdits relatifs aux vêtements:

> "Parmi les spécificités culturelles iraniennes islamiques, les vêtements ne doivent pas seulement être islamiques pour les femmes, mais doivent l'être également pour les hommes et les enfants. Pour les femmes, les vêtements répondront aux conditions suivantes: tout le corps (sauf le visage et les mains) doit être couvert, les cheveux, le cou, le corps et les poignets jusqu'aux mains ne peuvent pas être montrés. Il est strictement interdit d'utiliser des matières ou des coupes qui sou ligneraient les lignes et le volume [du corps des femmes]. Les femmes ne peuvent pas porter des habits d'hommes et vice-versa. Il est interdit de porter des vêtements qui ne conviennent pas à la société et des vêtements que l'on pourrait qualifier de provocants. Le changement de vêtements durant le film, sans justification, est interdit, car il pourrait évoquer l'esprit de gaspillage. L'utilisation de vêtements qui font référence au modèle occidental est strictement interdit. à moins qu'il ne

[3] Siyâsathâ va reveshhâ-ye ejrâyi-ye *towlid, towzi ' va namâyesh-e filmhâ-ye sinemâyi* 1374, Téhéran, 1996.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

soit justifié, comme le port de la cravate ou du nœud papillon [pour les personnages négatifs]".

Notons qu'aucune indication, en revanche, n'est donnée sur la conception "islamique" de la tenue des homines et des enfants.

Les précisions relatives au maquillage révèlent la difficulté d'énoncer précisément l'interdit:

"Appliquer un maquillage pour souligner les traits du visage est correct. Cependant, pout respecter les valeurs de la société et rester en accord avec l'islam, il est interdit, même si cela est nécessaire, de montrer un visage de femme maquillée, tout comme une coiffure qui pourrait évoquer de la légèreté culturelle ou politique à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Le visage des personnages négatifs doit être fondamentalement différent de celui d'un croyant."

Rien n'indique quelle coupe de cheveux peut être considérée comme une "légèreté culturelle". Comme les cheveux des femmes ne sont jamais montrés, il ne peut s'agir que de coupe masculine, et les rédacteurs font sans doute allusion à des coiffures "punk" (crête, banane), à des teintures (roux, bleu...).

Le "comportement social", quant à lui, se réfère à des normes islamiques qui ne sont pas citées: "*Le comportement entre homme et femme* 'nâ mahram' *doit être conforme aux normes islamiques*". Cet alinéa, qui représente une des difficultés Ies plus complexes pour les réalisateurs n'énonce pas ces normes islamiques.

Les interdits concernant le cadrage, toujours dans le paragraphe sur "l'esprit islamique" sont en revanche précis même s' ils laissent une liberté d'interprétation, mais soulignent combien cette morale islamique peut intervenir dans le construction d'une image:

"Même si le choix du cadrage (gros plan, plan large, plan moyen) est lié au sujet et à l'enchaînement des séquences, le choix d'un cadrage mal approprié sur un visage de femme [considérée comme trop belle] pour plaire au spectateur est interdit. Les producteurs et les réalisateurs sont responsables et ils ne doivent sous aucun prétexte utiliser des plans rapprochés de femme".

Les notions d'esthétique et de plaisir que pourrait procurer le cinéma sont ainsi explicitement condamnées. Le rédacteur, en énonçant cet interdit, ne précise pas qu'il concerne les femmes jeunes et belles. C'est la pratique qui révèle qu'une femme d'un âge mûr ou qu'une fillette ne sont pas victimes de cette interdiction. Toutefois, en prenant des risques, les réalisateurs et les producteurs ont souvent transgressé cette interdiction, parfois au prix de coupures mais parfois aussi en marchandant indirectement avec la censure un gros plan de femme contre des scèncs de prières. Ainsi, les films de Dâryush Mehrju'i centrés sur les personnages féminins comportent des gros plans de Niki Karimi[4]. Mais à côté de ses gros plans le réalisateur présente des séquences très belles de prière ou de cérémonies religieuses (dans *Sârâ* ou *Leylâ*, par exemple). Dans *Fasl-e pandjom* [La Cinquième saison, Rafi Pitts, 1996] le réalisateur est parvenu à conserver un gros plan sur les splendides yeux bleus de l'actrice. La raison présentée aux censeurs était que comme l'actrice récitait des versets du Coran, couper cette scène reviendrait également à enlever ces versets du film.

Enfin, sous le label "divers" qui clôt ce paragraphe, il est mentionné que "*le contact tactile entre un homme et une femme est strictement interdit"*. Cela provoque un véritable casse-tête pour les scénaristes qui écrivent des scènes nécessitant un contact physique, même le plus ordinaire qu'il soit, comme celui d'une mère embrassant son jeune fils revenu de la guerre.

[4] Niki Karimi est une des stars féminines, belle et sensuelle, du cinéma iranien des années 1990.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Le scénariste brillant est celui qui parvient à contourner les incohérences qu'imposent ces interdits.

Cette réglementation impose une élaboration très spécifique du film. Les annexes spécifient encore:

> "il est (mauvais et) interdit de mettre en doute, de négliger, de désacraliser (bi hormati) ou de provoquer la vertu du peuple et la pureté de l'espace spirituel de la société, de quelque façon que ce soit. Cela pourrait venir d'une mauvaise utilisation et de la mise en relief du cadrage de l'image, de la tenue, du décor, de la mise en scène inadéquate, des influences psychologiques de la lumière, de la couleur, de la musique, de l'angle et du genre de la prise de vue, du montage et de la succession des scènes, des préparations techniques, des paroles, des symboles, des mots, des phrases, des allégories et des métaphores".

Ainsi. "l'influence psychologique de la lumière" signifie par exemple de ne pas utiliser d'éclairage tamisé, qui pourrait évoquer une quelconque intimité, sauf, bien sûr, en ce qui concerne les scènes comportant des personnages négatifs. Dans *Ziyâfat* [Le Festin. Mas'ud Kimiyâ'i, 1996] lorsque des trafiquants de drogue se rencontrent au restaurant, la lumière est faible, done liée au "mal", en revanche, les scènes où le groupe de jeunes héros mange ensemble sont très éclairées. Cette réglementation sur l'éclairage varié pourtant suivant les situations.

La question relative aux couleurs répond à un véritable code qui s'applique surtout aux costumes. Le noir est à éviter pour les personnages négatifs, car le noir est la couleur chiite, done réservée aux personnages croyants positifs. Le rouge est presque écarté des écrans et seuls quelques directeurs artistiques parviennent à l'utiliser. Il est ainsi extrêmement rare de voir un film iranien dans les teintes rouge ou pourpre, couleurs considérées comme trop voyantes, voire trop érotiques, et qui évoquent peut être également le communisme. Le bleu, même vif. ne pose pas ce genre de difficultés. Lorsque la liste des costumes est envoyée au MCOI pour contrôle, non seulement la coupe du vêtement est étudiée mais également les jeux de couleurs. La question se concentre essentiellement sur les costumes de femme et davantage sur les habits traditionnels et ruraux car le manteau islamique et le *tchador* se limitent aux couleurs ternes. Il existe done une "couleur" du film iranien.

La réglementation concernant le cadrage est très ferme et révèle à quel point il concerne les femmes, principal objet de l'attirance des spectateurs, et combien les plans du film sont déterminés par le contrôle. Dans la pratique, le cadrage ne concerne pas uniquement le gros plan de visage de femme. Ainsi, sans qu'une réglementation précise ne le stipule, il est parfois interdit de filmer la démarche d'une femme de dos. son changement de position (lorsqu'elle s'assoit. lorsqu'elle monte dans un bus). Bref, toute scène qui, d'une façon ou d'une autre, pourrait révéler les formes de son corps. Les difficultés concernant les images de femmes ont eu comme conséquence de mettre en valeur les fillettes, de reporter sur elles l'image de la femme. Il n'est pas rare de voir ainsi des fillettes en minijupe et petit foulard devenir le personnage principal, comme par exemple dans *Bâdkonak-e sefid* [Le Ballon blanc, Ja'far Panâhi, 1994].

Le montage du film doit lui aussi correspondre aux normes islamiques et éviter de provoquer les moindres sensations: images trop évocatrices (comme un jeune garçon qui rentre dans une chambre alors que l'image suivante serait celle d'une filie qui rentrerait à sa suite dans la même chambre) ou dont le rythme est considéré comme trop rapide. Filmer un couple marié à l'intérieur de sa maison, et qui passe done la nuit ensemble, relève de la prouesse dans le montage et la prise de vue. En effet, si le réalisateur ne gomine pas cette scène, il doit, de façon très indirecte, parvenir à faire comprendre aux spectateurs que ce couple dort ensemble, sans toutefois le montrer ou l'évoquer trop explicitement. Différents stratagèmes ont été utilisés: Dâryush Mehrju'i, dans *Leylâ*, filme l'actrice allongée dans le lit

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

à deux places lorsque son mari rentre dans la chambre. Le réalisateur ne les montre pas côte à côte, ni sur un même plan. L'un est assis sur un tabouret, l'autre au lit. Le réalisateur filme très habilement la jeune femme: d'abord ses draps blancs dans le noir, puis la caméra remonte sur ses mains crispées sur le drap et enfin finit par un gros plan de son visage dans le noir: le foulard n'est ainsi pas montré directement, le noir du foulard se confondant avec l'obscurité. La même agilité de réalisation pour ce genre de scène se retrouve dans *Didâr* de Mohammad Rezâ Honarmand, tourné en 1994-1995, mais autorisé de projection en 1998. Une séquence montre le mari surpris d'être seul dans son lit au milieu de la nuit: le reste du lit est défait, l'oreiller imprégné d'une présence et les draps ouverts sur le côté. La présence de la femme, partie, est malgré tout représentée. La morale est préservée puisque par cette absence, le spectateur ne voit pas le couple dans un même lit et les acteurs eux-mêmes n'ont pas eu à tourner une scène interdite (puisque dans la vraie vie ils n'ont pas de lien de sang). La séquence suivante montre la femme dehors sur la terrasse, dans la nuit. Le port du foulard et d'une longue écharpe qui la couvre sont justifiés dans le scénario par la fraîcheur de la nuit. Les incohérences sont ainsi limitées. Ces scènes de nuit commune entre couples mariés apparaissent tardivement dans le cinéma de la République Islamique (milieu des années 1990) et il faut attendre l'audace de quelques réalisateurs pour parvenir à traiter le sujet sans en montrer des images explicites.

Filmer le hedjab à l'intérieur de la maison est d'une totale incohérence en regard de la vie iranienne.[5] Le manteau et le tchador ont progressivement été abandonnés pour des tenues d'intérieur (jupes longues et chemises ampies), en revanche le port du hidjab est resté une obligation sans dérogation pour les Iraniennes. Certains réalisateurs qui ont pris le parti de ces obligations, font fi des incohérences, laissant au spectateur le soin de rectifier ces anomalies. D'autres tentent de les déjouer, notamment à la fin des années 1990 où des stratagèmes nouveaux sont développés devant une censure moins tatillonne. C'est le cas par exemple de Rakhshân Bani E'temâd dans *Bânu-ye Ordibehst*, où lorsque le personnage féminin arrive chez elle, la caméra se fixe sur sa main déposant le foulard noir, mais les cheveux de la femme ne sont pas montrés. La réalisatrice ne la montre pas nu-tête, simplement le spectateur sait qu'elle ne porte plus de foulard.

Les interdits visuels ont incontestablement contribué à créer un style de tournage et à donner ses caractéristiques au cinéma iranien. La structure même du film, ses cadrages, son montage, ses tonalités dans les couleurs sont affectés par cette "moralisation" imposée à l'image. L'utilisation du terme de "moralisation" de l'image qui n'est pas uniquement relative aux sujets représentés mais également à la nature même de sa composition, se justifie par la volonté d'éliminer de toute image cinématographique des sensations provoquées par la vue ou évoquées par une ambiance ou des symboles. Il s'agit d'écarter tout ce qui pourrait procurer au spectateur une attirance physique ou évoquer le plaisir charnel. Les réglementations cinématographiques ont progressivement précisé le licite et l'illicite dans ce domaine, explicitant ainsi la conception de l'image "morale" telle que la conçoit la République.

Le contrôle moral de l'ensemble du cinéma: de la réalisation à la projection

La moralisation du cinéma ne se limite pas à l'image elle-même; pour que le cinéma soit conforme à l'ordre islamique encore faut-il que l'élaboration même du film réponde aux critères imposés par cet ordre, et que la consommation du produit, c'est à dire la projection du film, soit soumise également aux mêmes règles.

[5] Une femme musulmane iranienne ne porte le foulard chez elle que si elle est en présence d'un homme avec lequel elle n'a pas de lien de sang.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Les réglementations du MCOI spécifient que le producteur est responsable du respect de la "moralité" sur le lieu du tournage:

> "Le producteur n'a pas le droit d'employer des drogués et doit prêter attention à cette question lors de la production. Il doit faire attention aux relations entre personnes, au comportement [de l'équipe] et au port du hedjab, aussi bien devant que derrière la caméra[6]".

Considérant qu'il est le responsable financier du film, il a tout intérêt à faire respecter strictement les normes de comportement. Les acteurs sont étroitement surveillés même dans leur vie privée, et parfois écartés par les producteurs quand ils ne présentent pas les garandes nécessaires, et que le MCOI risque à ce motif de refuser leur participation à un film. Une "liste noire", comportant les noms d'acteurs ou de réalisateurs dont le comportements est considéré comme "non conforme", a été diffusée officieusement par le MCOI. Évolutive, cette liste reste en vigueur jusqu'en 1997.

Suivant nos études de terrain, confirmées par des entretiens avec les réalisateurs, il y a toujours au moins un membre du MCOI et/ou un membre du Ministère du Renseignement (*Vezârat-e ettelâ'ât*) pour surveiller officieusement le tournage. Au début de chaque tournage, l'équipe s'interroge sur le "censeur déguisé". En général, c'est un assistant technicien (effets spéciaux, son...) imposé dans l'équipe au producteur. Le respect des normes islamiques impose une organisation particulière à l'équipe du film sur un tournage. Par exemple, au moins deux maquilleurs sont indispensables: une femme pour maquiller les femmes, un homme pour maquiller les hommes. Si le lieu du tournage le permet, deux salles différentes sont attribuées pour éviter tout risque de séance commune de maquillage, sinon, la salle est attribuée en altemance à l'équipe féminine et à l'équipe masculine. Cette organisation ne manque pas de poser des difficultés dans l'organisation de l'emploi du temps, notamment lorsqu'un acteur et une actrice doivent se préparer pour une même scène. Si l'équipe partage ses repas ensemble, une division de l'espace s'impose de fait entre hommes et femmes et les tables mixtes sont évitées.[7] Parmi les consignes lors du toumage: éviter qu'un homme se retrouve trop souvent seul avec la même femme, même pour des raisons professionnelles. Ces consignes sont sévérement imposées aux jeunes gens, en revanche, à partir d'un certain âge, leur respect ne revêt plus la même importance.[8] Toutes ces réglementations et pratiques s'atténuent à partir de 1997, avec l'élection de l'ancien Ministre de la Culture et de l'Orientation Islamique au poste de Président de la République.

L'affiche du film, ainsi que sa publicité, sont très contrôlées suivant les lois écrites mais aussi suivant une coutume établie depuis l'avènement de la République Islamique. La maquette de l'affiche d'un film doit être envoyée au MCOI pour autorisation et si l'affiche est considérée comme "bonne" - suivant la morale islamique - eile recevra un soutien financier et des facilités pour la diffusion de sa publicité. La lettre ouverte de 1995 des producteurs au responsable du département cinématographique au MCOI, MehdiFaridzâde, indique les contraintes pesantes relatives à l'image de la femme dans les affiches publicitaires:

> "....la représentation des actrices sur les affiches doít être en noir et blanc, plus petite et derrière l'image de l'homme. Par ailleurs, on nous interdit de coller les photos des

[6] *Siyâsathâ va reveshhâ-ye ejrâyi-ye towlid, towzi' va namâyesh-e filmhâ-ye sinemâyi* 1374, Téhéran, MCOI, §8 al. 2.

[7] Ajoutons encore d'après plusieurs expériences de terrain entre 1995 et 1997, que lors d'une fête, si les hommes chantent et dansent, les femmes peuvent assister à la fête mais en aucun cas y participer.

[8] Observations réalisées sur les toumages du premier film, toujours interdit, de Moharram Zeynalzâde en novembre 1994, *Âsheq-e faqir*, Hoseyn 'Ali Liyâlestânî en mars 1995, et de *Fasl-e panjom*, Rafi Pitts en novembre 1996.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

interprètes féminines sur les panneaux publicitaires dans les entrées des salles de cinéma..."

Les affiches du cinéma iranien, peintes et très colorées, représentent fréquemment les femmes dans des couleurs ternes (grisâtre, jaune pâle, verdâtre...) et peu flatteuses. Les femmes sont obligatoirement au deuxième ou au troisième plan. A noter que ceci ne conceme pas les photographies publicitaires dans les revues de cinéma, mais uniquement les affiches peintes faisant fonction d'enseigne des salles de cinéma. Les affiches destinées aux festivals étrangers sont soumises à une réglementation plus souple. En 1997-98, les changements effectués au MCOI avec l'avènement du ministère Mohâjerâni. ont fait évoluer la situation de la publicité. L'affiche du film *Didâr* [La Visite, Mohammad Rezâ Honarmand, 1995] qui est sortie au Nouvel An (mars 1998), est la première à présenter une femme en couleur au premier plan, même si elle est de trois-quarts et qu'elle accroche le portrait de son époux, plus grand qu'elle sur l'affiche.

Les salles de cinéma requièrent les mêmes normes que tous les autres espaces publics. Les règles sur la mixité se sont assoupiies à Téhéran dès le début des années 1990 où filies et garçons peuvent s'asseoir côte à côte à condition que ce soit dans l'espace "famille", pratique semblable à celle des restaurants. La salle se divise en effet en un côté pour hommes et un côté "famille", c'est-à-dire mixte (officiellement un garçon ne peut s'asseoir à côté d'une femme que s'il existe des liens de sang entre eux). Lorsque le cinéma possède un balcon, il est réservé à la famille. En province, la mixité dans cet espace est davantage contrôlée (pas de difficulté pour les femmes d'un certain âge accompagnées d'un enfant et d'un homme; en revanche, une jeune filie et un garçon rencontreront plus de problèmes).

Dans la salle de projection, et plus particulièrement dans l'espace mixte, un contrôleur, dont la fonction est inscrite dans les réglementations cinématographiques, promène sa lampe de poche pour vérifier qu'aucun geste n'a lieu entre homme et femme non mariés. Le cinéma étant le seul espace public de loisir qui permette une rencontre (ailleurs la mixité ne le permet pas, comme à l'université), il reste très contrôlé. Un foulard révélant trop généreusement les cheveux, un manteau trop ouvert sur un genou (couvert), des discussions considérées comme trop intimes sont souvent rappelés à l'ordre. La sévérité du contrôle touche davantage les villes de province très traditionnelles, comme Ispahan, et les petites villes.[9]

Suivant une conception matérialiste de l'art où l'ceuvre ne peut être séparée du contexte de sa création, c'est bien tout le processus de création d'un film qui est concerné par la mise en conformité à la norme islamique. L'établissement de contrôles, de réglementations, et de pratiques ont abouti à l'élaboration d'une "image morale", c'est à dire d'une image en adéquation parfaite à la morale islamique définie par le régime. Plus que par des scénarios sur l'histoire musulmane ou sur les spécificités du chiisme, le cinéma islamique se définit essentiellement dans sa dimension puritaine de respect strict de la norme islamique.

Il permet la projection de la société iranienne idéale pour les dirigeants où la norme islamique est parfaitement respectée. soit une situation sensiblement différente de la réalité sociale iranienne. La norme islamique, en tant que projet global d'organisation des rapports dans la cité acquiert indéniablement une dimension politique dans le cinéma, et l'image de la moralité islamique se confond ainsi avec celle d'une propagande politique.

[9] Observations personnelles entre 1994 et 1998 dans différentes régions d'Iran.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

TELEVISION ET MIGRATIONS INTERNATIONALES: LORSQUE L'ORIENT MUSULMAN FAIT IRRUPTION EN OCCIDENT

Stéphane de Tapia

Abstract: Television and international migrations: When the Muslim Orient bursts into the West

The migration of Turkish workers to Europe first occurred in 1957. Within a short time, Turkish migrants had reached Western Germany, France, and other parts of Western and Eastern Europe, and later the Middle East, Northern America, Australia, and more recently the states of the former Soviet Union. This migration is significant: the total number of migrants, including returnees to Turkey, reaches approximately five million. By December 31 1997, 2,107,426 migrants were living in Germany. This migration, which led to the installation of migrant workers' colonies in industrial European towns, has produced the need to provide these migrants with proper information and communication tools. Turkish media in Europe uses Turkish as the language of communication. In the past, Turkish workers were isolated and misinformed. Nowadays, Europeans protest the multiplication of individual satellite dishes and the mass-media demand has considerably increased. In this paper, we will present briefly the demand of Turkish media in Europe. The reflection could be oriented over the power of images, real or supposed, especially since these images are coming from abroad, and also produced by others coming from abroad. As such, they become a support of alterity. This alterity cannot be controlled by the authorities of the immigration states; this is perhaps the real challenge.

Introduction

Dans un volume qui traite de *La multiplication des images en pays d'Islam* dans une perspective plutôt historique, mais avec quelques notables incursions dans l'actualité récente, nous nous proposons de renverser la réflexion et de nous interroger sur l'irruption de l'image "musulmane" dans "l'Occident chrétien", même si celui-ci se définit comme laïque, c'est-à-dire non déterminé par la religion dominante des populations, qui sont le plus généralement catholiques ou protestantes. Notre observation partira de la présence dans cet Occident de populations musulmanes immigrées pendant la seconde moitié du XX^{o} siècle. Présence massive, durable, sédentarisée; il ne s'agit pas de conquérants ou d'une occupation plus ou moins longue, mais bien de l'installation de travailleurs, de families et d'entrepreneurs tures, arabes ou encore pakistanais, immigrés sur le sol européen occidental. C'est une migration de peuplement qui s'est établie et se donne les moyens de durer. Ce n'est pas la première fois que des Tures musulmans résident durablement en Europe, mais c'est la première fois qu'ils y sont d'une part aussi nombreux et répartis sur un espace géographique aussi vaste, d'autre part qu'ils viennent, pacifiquement, en acteurs économiques, salariés ou entrepreneurs, qui plus est, avec leurs télévisions et leurs médias. Les Tures qui nous mobilisent ici ne sont d'ailleurs pas les seuls à être définis comme "musulmans" puisque de nombreux contingents de Maghrébins ou d'Arabes moyen-orientaux. de Pakistanais et d'Africains le sont également. S'y ajoutent les Musulmans des Balkans, les Iraniens, les Afghans, ..., sous les Statuts les plus divers. Les "Occidentaux" qui s'étaient habitués à bousculer les us et coutumes des peuples dominés ou colonisés voient à leur tour des "Orientaux" s'installer

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

avec leurs propres valeurs, religieuses, philosophiques, idéologiques, non certes comme populations dominantes, mais comme travailleurs immigrés, appuyés bon gré mal gré par leurs Etats d'origine, revendiquant, et obtenant souvent, la possibilité de créer associations et entreprises, d'ouvrir des lieux de cuite et des représentations politiques. Peuton parier de renversement de tendance? Les peuples, dominés hier par la culture occidentale et la modernité importée, la puissance de l'économie et de la technologie, seraient-ils en train de prendre une revanche inattendue? C'est en tout cas la crainte inavouée des opposants à la liberté d'équiper les logements collectifs d'antennes paraboliques.

Doit-on parier "d'image musulmane" - en ce qu'elle serait véhiculée par des populations musulmanes -, ou d'image occidentale renvoyée par des populations "orientales" assimilées, intégrées par la culture occidentale -si tant est que ces qualificatifs aient encore un sens! -, ou d'"image turque" (ou arabe. ou iranienne, ou pakistanaise, ou algérienne, ...)? La réalité est multiple et sans cesse mouvante. Jean-Paul Constantin, Professeur à l'Ecole Nationale d'Administration (E.N.A.), parlait en 1994 à Antalya de l' *intrusion* de la télévision turque dans le paysage audiovisuel européen,[1] pour qualifier ce qui pourrait apparaître comme à la fois incongru et dangereux, la vision de l'image produite par l'Altérité. Cette production viendrait remettre en cause le caractère monopolistique de la production de l'image par l'Occident, l'islam interdisant, en théorie, toute figuration d'êtres vivants, homines ou animaux.[2] La production et la consommation de l'image produite par l'Orient seraient donc doublement suspectes. Suspectes de trahir la tradition musulmane: les fondamentalistes algériens, iraniens ou afghans, interdisent ou limitent l'usage de la télévision, et plus encore de la parabole, lorsqu'elle est véhicule d'idées occidentales, encore que les islamistes turcs par exemple possèdent leurs propres chaînes de télévision. Suspectes de renvoyer une image détournée de la réalité pour des motifs inavouables: Med TV la kurde est gérée par des terroristes, TRT la turque est gérée par des bureaucrates militaristes et antidémocratiques; toutes les deux ont les pires peines du monde à prouver leur légitimité devant les opérateurs allemands ou suisses, au moins sur le câble; elles se trouvent, ou se trouvaient encore il y a peu de temps, en concurrence libre sur la parabole.

Sur les réseaux câblés, les polémiques n'ont jamais cessé. Ainsi, l'Ambassade turque de Berne proteste contre le choix de l'opérateur local qui déprogramme la chaîne TRT pour la remplacer par Med TV.[3] Au temps de l'administration Ciller en Turquie (1993-1995), les opérateurs allemands avaient jugé plus moral de déprogrammer la même TRT parce qu'elle diffusait une Campagne télévisée destinée à renforcer les moyens de l'Armée contre le PKK.

Un rapide survol de l'offre télévisuelle transmise par satellite montre que les télévisions turcophones sont loin d'être seules sur les faisceaux des satellites: les programmes arabophones sont au nombre de trente ou quarante, concentrés sur les systèmes *Arabsat* et *Nilesat*, mais aussi présents sur d'autres satellites. On relève par exemple la télévision palestinienne en cours d expérimentation sur *Nilesat 101* (février 1999). Ces programmes côtoient des chaînes ou des émissions en ourdou, hindi, persan, thaï, mandarin, tamoul, ..., parmi la quasi totalité des langues européennes, basque, Catalan et albanais compris.

---

[1] Jean-Paul Constantin: "Intrusion et extrusion satellitaire", communication au Colloque d'Antalya *Les Nouvelles Technologies de la Conununication, les transformations socio-culturelles en Europe méridionale, en Turquie et dans les pays voisins*, Antalya 15-20 mars 1994, non publiée.

[2] L'impact des médias sur le chiisme comme sur l'alévisme mérite à lui seul une étude; que l'on se réfère à l'omniprésence du portrait de Ruh'ullah Khomeini en Iran ou à l'iconographie d'Ali (d'origine clairement iranienne) et d'Hacibektaş Veli en Turquie. Cf. les contributions de Pierre Centlivres et Micheline Centlivres -Demont dans ce même volume.

[3] *TéléSatellite*, 111 (février 1999).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nous nous intéressons ici aux télévisions turques *lato sensu*, incluant une chaîne kurde (Med TV)[4] et une chaîne chypriote turque (Bayrak TV) dans la mesure où elles sont liées, techniquement ou politiquement, à des ressortissants de la République de Turquie. Nous nous poserons alors quelques questions sur la diffusion et la consommation, sur l'impact, réel ou fantasmé, de l'image, des multiples images, en provenance de Turquie et offertes à qui veut bien les observer.

Etat des lieux: la TDS (Télédiffusion par Satellite) turque en Europe

L'historique du passage des télévisions turques sur la transmission satellitaire est connu;[5] il est expliqué en détail sur des documents édités par TRT pour les chaînes publiques.[6] La diffusion de ces programmes publics et privés a été analysée pour l'Allemagne par plusieurs études du *Zentrum für Türkeistudien* (Centre d'Etudes Turques) de Essen. Nous n'y reviendrons pas ici, sauf pour souligner la rapidité des opérateurs et usagers turcs en matière de télécommunications et de vidéocommunications. La télévision turque a longuement piétiné pour n'apparaître qu'en 1968 seulement.[7] Elle a eu beaucoup de mal à décider sa sortie du monopole d'Etat, mais a littéralement explosé après 1990. Les chiffres atteints dès 1995 sont impressionnants, avec plus de 600 chaînes créées en cinq ans.[8]

En 1995, selon un fascicule officiel édité par l'Institut National des Statistiques de Turquie,[9] 1448 établissements émettant des programmes télévisés, radiophoniques ou mixtes, fonctionnaient sur le territoire turc, soient 1175 radios, 242 télévisions et 31 radios - télévisions. Sur l'ensemble des télévisions, huit chaînes et huit programmes mixtes étaient d'envergure nationale, pour respectivement huit et six d'envergure régionale. On peut donc dire que le paysage audiovisuel turc se stabilisait avec, comme partout, un nombre maximal de programmes et chaînes locaux, puisque 273 canaux télévisés subsistaient sur les 600 précédemment cités.[10]

Privatisation et déréglementation sont à l'œuvre avec l'émergence du gouvernement Özal (1983-1989) et touchent aussi bien les télécommunications que les médias en général, ou encore le transport aérien. Le coût du passage par satellite est bien moindre que celui de la construction d'un réseau hertzien classique pour couvrir un territoire vaste comme celui de la Turquie, si bien que chaque groupe de presse sera vite en mesure de créer sa chaîne télévisée

[4] Une seconde télévision satellitaire kurdophone était à l'essai au moment de la rédaction de ce texte (mars 1999) au Kurdistan d'Irak, dans la zone contrôlée par le PDK des Barzani (K-TV), alors que Med TV se voyait suspendue d'émission en Grande- Bretagne à la suite d'une virulente Campagne antiturque déclenchée après l'arrestation d'Abdullah Öcalan. En septembre 2002, au moins cinq télévisions satellitaires kurdophones sont disponibles dans la région (Medya TV issue de Med TV, C-TV, Kurdistan TV, Kurdsat et Mezopotamya.

[5] Stéphane de Tapia, "Logistique de l'émigration ou logistique d'une diaspora? Les réseaux turcs d'Europe", Georges Prevelakis (Dir.), *Les réseaux des diasporas*, Paris et Nicosie: L'Harmattan - KYKEM, 1996, 287-304. Idem, "Echanges, transports et communications: circulation et champs migratoires turcs", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 12, 2, 1996, 45-72. Idem, "La communication et l'intrusion satellitaire dans le champ migratoire turc", *Hommes et Migrations* (*Immigrés de Turquie*), 1212, 1998, 102-110. "Télévision turque et nouveaux média. L'entrée de la Turquie dans le XXI^{o} siècle". Communication au Colloque de Strasbourg (26 et 27/10/1998), *Dans le sillage de la révolution d'Atatürk: la transformation des Arts et Lettres dans la République de Turquie*, à paraître. Riva Kastoryano, *La France, l'Allemagne et leurs immigrés, négocier l'identité*, Paris: A. Colin, 1996. Altan Gökalp, "Les étranges lucarnes des étrangers", *Migrants Formation*, 101, 1995, 180-184.

[6] TRT: *Dün'den Bugün 'e*, sans date.

[7] Mahmut Tali Öngören, "Türkiye'de Televizyon'la İlgili Çeşitli Tarihler", *İletişim - AITIA*, 4, 1982, 267-296.

[8] Nicolas Monceau, "Le paysage audiovisuel turc (Activités de l'AFEMOTI)", *CEMOTI*, 20 (1991), 382-398.

[9] D.İ.E. (Devlet İstatistik Enstitüsü), *Radio and Television Broadcasting Institutions Statistics*, Ankara, 2181, (1998).

[10] Nicolas Monceau, art. cit.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ou ses chaînes radiophoniques nationales, qui. couvriront l'ensemble du pays, ce que TRT avait eu bien du mal à assurer entre 1968 et 1990. De fait, si celle-ci s'est la première mise sur réseau satellite, c'est bien en raison de ce calcul des coûts et grâce à l'usage d'une technologie vite maîtrisée. Ce faible coût, de l'ordre de 3,5 millions de dollars pour la location d'un faisceau, explique aussi l'apparition somme toute rapide d'une télévision kurde liée au PKK, ou d'une télévision chypriote turque, voire albanaise ou palestinienne, dont les budgets sont pourtant faibles, et même de plus en plus de télévisions créées par des populations migrantes (Ta- mouls, Africains).

Le passage de la télévision turque à la Télédiffusion par Satellite (TDS) date de 1987-1990; il est vite apparu que pour de multiples raisons, qui vont de l'indépendance des réseaux de communications militaires à la recherche de la rentabilité économique, un pays comme la Turquie se devait de posséder son propre système satellitaire. C'est chose faite avec la mise en œuvre du programme *Türksat* grâce auquel les PTT turques sous tutelle du ministère des Transports ont pu lancer, en collaboration avec Arianespace et Aérospatiale, une série de deux satellites, Türksat 1B et Türksat 1C, permettant la mise en service de 15 chaînes télévisées, 17 radios à modulation de fréquence et deux liaisons techniques en clair.

Türksat 1B se trouve probablement affecté à des usages liés aux télécommunications internes (armée et services de sécurité, presse, banques et assurances, téléphonie, ...). Le coût d'un lancement est de 300 à 360 millions de dollars; c'est ainsi que l'explosion accidentelle du premier Türksat 1A a pu être supporté par les assurances et a été remboursée aux PTT turques. Un nouveau programme est à l'étude: il devra permettre le lancement d'une nouvelle génération de satellites, dits Türksat 2. Une société mixte appelée Eurasiasat a été créée en 1996 entre Türk Telekom (51% du capital) et Aérospatiale (49%) dans ce but; lancé en janvier 2001, le nouveau satellite est entré en service le 1er février suivant.

Aujourd'hui, en se procurant des magazines spécialisés de télévision satellitaire, il est possible de suivre mois par mois le développement de ces offres. Avec un équipement devenu fiable et relativement bon marché, une famille immigrée turque aux revenus stables, même modestes, peut suivre 19 chaînes télévisées et 23 radios à modulation de fréquence dans des conditions de réception correctes, voire excellentes. Au-delà de l'Etat qui diffuse une chaîne internationale (TRT 5 ou TRT International, dite aussi Avrasya, avec des programmes destinés aux Turcs émigrés mais aussi aux Turcophones du Caucase et de l'Asie Centrale) et deux programmes radiophoniques publics, TRT et TSR (Türkiye'nin Sesi = la Voix de la Turquie), chaque groupe médiatique est présent sur ce marché. Le tableau 1 résume l'état de l'offre qui est maintenant relativement stabilisée. Les chaînes citées ici sont effectivement disponibles; il suffit le plus souvent d'une antenne parabolique de diamètre très moyen, 60 à 120 cm, pour rece voir les programmes dans de bonnes conditions. Türksat 1C n'a besoin que d'un diamètre de 80 cm pour assurer une réception correcte.

Ce tableau, composé à partir de deux numéros rapprochés de la revue *TéléSatellite,* témoigne de la vitalité de l'offre de télédiffusion satellitaire, mais aussi de l'accélération de l'actualité de la profession. Ainsi, en février 1999, Kopernikus, satellite allemand, est mis à contribution par Kanal D et A-TV; il ne présente plus ces programmes sur ses faisceaux en mai. De nouvelles chaînes privées (Viva et Gala) apparaissent sur Türksat (liaisons techniques), Med TV est interdite d'émission pour quelques semaines au moins sur Hot Bird (Eutelsat) tandis que CTV fait son apparition sur Eutelsat 2F2 en mai. Cette dernière chaîne avait été lancée en mai 1997 à Ankara lors d'une réception mondaine à laquelle participaient toutes les personnalités politiques turques, en présence de Süleyman Demirel, Président de la République.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Etats des lieux: des Turcs câblés et branchés

La population turque d'Europe s'adapte à son environnement: très peu intéressée par le câble en France, elle l'utilise bien plus en Grande-Bretagne, Belgique, Suisse ou Allemagne, où l'offre existe. Elle y est souvent exclusive, mais retient une ou plusieurs chaînes turques. L'on a vu apparaître à Berlin, Londres ou Amsterdam, plusieurs expériences de chaînes locales câblées. Claire Frachon et Marion Vargaftig[11] font souvent état de programmes d'intérêt et de qualité assez limités. A Berlin surtout, les expériences de télévisions câblées locales se sont multipliées.[12]

Les immigrés turcs sont en fait fort friands de nouveautés technologiques. Cet aspect de l'immigration transparaît assez peu en France, si ce n'est dans la possession par de très nombreuses familles d'antennes paraboliques, de magnétoscopes, parfois de caméscopes, et très souvent, individuellement, de téléphones portables, en particulier parmi les jeunes et les entrepreneurs.

S'il est par exemple impossible de déterminer quel pourrait être le nombre de Turcs d'Europe possédant un appareil GSM, les chiffres turcs atteignent 2 530 000 usagers pour les deux opérateurs que sont Türkcell et Telsim (fin 1998). Mais d'autres médias ont d'ores et déjà fait une apparition (Internet) ou une réapparition parfois surprenante (la cabine téléphonique).

La cabine téléphonique privée fait partie du paysage urbain de certains pays comme la Belgique ou la Grande-Bretagne: la dérégulation et la privatisation des télécommunications ont permis la multiplication de boutiques tenues par des immigrés turcs, qui peuvent être établissements de restauration rapide (*döner kebap* et sandwiches) ou laveries - blanchisseries automatiques, tels que nous l'avons observé à Schaerbeek (agglomération de Bruxelles), et présenter une dizaine de cabines téléphoniques. Le panonceau employé est systématiquement celui de PTT turques -celui d'avant la privatisation de la téléphonie-, avec la mention *Telefon* et le logo turc sur fond jaune. Les stations-service et les "caravansérails" emploient les mêmes sur les routes d'Anatolie! (Le remplacement par le nouveau logo de Türk Telekom est en cours). Pour la communauté turque d'Australie, l'accès au réseau téléphonique à un coût supportable est primordial: alors que les journaux turcs d'Europe laissent une place importante à la publicité des agents de voyage, c'est le téléphone qui tient le même rôle pour l'Australie.[13]

Le réseau Internet est encore peu employé en France, mais les associations ont déjà souvent recours au courrier électronique –on peut citer Elele / Migrations et Cultures de Turquie à Paris, le Centre Français des Associations des Immigrés de Turquie à Paris (CFAIT), A Ta Turquie à Nancy, qui ont pu un moment, comme cette dernière, s'essayer sur le Minitel sans grand succès. Une rapide interrogation sur le Web permet de repérer des associations comme celle de Venlo (Pays-Bas), qui commencent à diffuser leurs messages aux adhérents et au public. Il existe par exemple à Aix-la-Chapelle (Aachen en Allemagne) un premier serveur alévi présentant des images des *Cem Evi* d'Istanbul, voire de cérémonies religieuses (*Ayn-i Cem*), avec commentaires et courrier des lecteurs, y compris "comment devenir alévi en 31 leçons". La page d'ouverture (home page) s'affiche sur le portrait d'Ali (reprise de l'iconographie iranienne). Une recherche plus poussée fait apparaître bien d'autres sites généralement basés en Allemagne (*Föderation der Aleviten-Gemeinden in Europa*). A

[11] Ciaire Frachon, Marion Vargaftig (éd.), *Télévisions d'Europe et Immigration*, Paris: INA, Association Dialogue entre les Cultures, 1993. Claire Frachon, Marion Vargaftig, (éd.), *European Television: Immigrants and Ethnic Minority*, Londres: John Libbey & C° Ltd, Council of Europe, INA, 1995.

[12] Voir Gerdien Jonker: "Islamic Television 'made in Berlin'", in Felice Dassetto (Ed.), *Paroles d'islam. Individus, sociétés et discours dans l'islam européen*, Paris: Maisonneuve & Larose, 2000, 267-280.

[13] Observations dans *Yorum*, hebdomadaire en langue turque édité dans la banlieue de Sydney, en Nouvelles Galles du Sud (New South Wales NSW).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

l'opposé, rien n'empêche de consulter le sommaire de la revue *Ülkü Ocaklari Dergisi* (la revue des Foyers de l'Idéal, plus connus sous l'appellation de Loups Gris) et même de télécharger des articles de cette même revue.

TDS, NTIC et champ migratoire

A la fin du XX^{o} siècle, que l'on soit en Amérique du Nord (American Asians, Chicanos, Latinos) ou en Europe occidentale (Turcs, Maghrébins, Indo-Pakistanais, Asiatiques, ...), la situation montre de nombreux points communs: de forts contingents de populations immigrées, surtout visibles parce que concentrés. En réalité, les pourcentages ne sont jamais très élevés en moyenne, contrairement à ceux qu'on relève dans certains pays du Golfe arabo-persique, et même la célèbre *Chinatown* du XIII^{o} arrondissement parisien rassemble une population asiatique très minoritaire, mais bien visible par l'implantation de magasins et de restaurants. Les immigrés se sont installés et ne semblent plus se fondre dans les populations autochtones, parfois dites "de souehe". De là à imaginer que les modelès d'insertion à la communauté nationale (*melting pot* à l'américaine, intégration à la française) ne fonctionnent plus, et que les dites communautés nationales sont en péril, il n'y a qu'un pas vite franchi, y compris par les chercheurs en sciences sociales. C'est dans ce cadre que les Nouvelles Technologies d'Information et de Communication (NTIC) apparaissent dangereuses, parce que réputées incontrôlables et porteuses de cosmopolitisme. On y retrouve bien vite les accents de la vieille lutte nomades / sédentaires, barbares / civilisés, les NTIC faisant figure de cheval de Troie retourné contre ses inventeurs. Les Maghrébins en France (voire les musulmans en France!), les Turcs en Allemagne, les Pakistanais en Grande-Bretagne. les Chicanos et autres Latinos aux USA, ..., sont le visage même de l'Altérité, capable de transférer des messages sur Internet et de diffuser ses propres images avec ses propres satellites, instruments encore mythiques de la Guerre Froide ou de la Guerre des Etoiles. Et si les immigrés devenaient vraiment autonomes et échappaient à tout contrôle de la part des Etats-nations!

La nécessaire information de "nos concitoyens étrangers" (*Unsere ausländischen Mitbürger*): cette expression allemande me semble hautement symbolique de la situation de toute l'Europe, même si les réglementations et les législations en matière de droit à l'entrée, au séjour, à l'acquisition de la nationalité, sont évidemment très différentes d'un pays d'immigration à l'autre, et même si certains pays comme l'Allemagne ou la Suisse ne se reconnaissent pas, ou difficilement, comme pays d'immigration.[14] Sans l'acquisition de la nationalité du pays d'accueil qui fait de l'étranger un citoyen à part entière, le Statut de résident étranger donne cependant des droits et devoirs conséquents. La nécessaire information de ce "presque citoyen" qui envoie ses enfants à l'école, qui paie ses impôts et ses cotisations sociales, qui a parfois un droit d'élection et d'éligibilité local, et qui est usager ou consommateur au même titre que l'autochtone, amène les collectivités territoriales, les pouvoirs publics, l'école, et l'entreprise, à communiquer en sa direction par des médias multiples, parmi lesquels la télévision est devenue l'instrument privilégié. Pour les primo-arrivants comme pour de nombreux immigrés de première génération, la barrière linguistique n'est pas une vue de l'esprit! Le message en langue d'origine reste nécessaire.

Dès les années 1960, on verra deux types d'action complémentaires qui dans un sens poussent de nombreuses associations ou les pouvoirs publics à "alphabétiser" les migrants dans la langue du pays d'accueil, et dans l'autre sens à multiplier les initiatives (affichage, tracts, lettres d'information, plaquettes, brochures, programmes radio, émissions télévisées du dimanche matin, ...) pour informer les immigrés. d'abord travailleurs isolés, puis familles après 1974. C'est l'époque des émissions décrites par Claire Frachon et Marion Vargaftig

[14] Riva Kastoryano, op. cit.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(1993 et 1995), par Alec Heargreaves (1993) ou Antonio Perotti (1991)[15]: *Mosaïques, Ensemble Aujourd'hui, Rencontres*, *Premier Service* (FR3 - France 3); *Sindbad, Hasret, Spotkania* (RTBF); *Nachbarn in Europa, Nachbarn* (ZDF); *Ihre Heimat, Unsere Heimat, Babylon, Monitor Italia* (ARD); ... (Tableau 2) Leurs titles et leurs formules ont souvent changé, comme le montre le cas français, dans lequel la production télévisuelle et l'engagement du FAS (Fonds d'Action Sociale, Etablissement Public dont la compétence administrative est directement l'intégration des immigrés) ont alimenté des débats passionnés.

Ces émissions ont souvent eu une histoire difficile, soit parce qu'elles n'étaient pas considérées comme prioritaires par les autorités nationales des pays d'accueil -on dispose de solides études sur le cas français avec Catherine Humblot (1989) ou Alec Heargreaves (1993)-[16], soit parce qu'à partir d'un certain moment, elles n'intéressaient presque plus personne, avec, par exemple, l'émergence des télévisions privées turques sur le satellite.

A partir de 1988, date à laquelle apparaissent en Europe les premières télévisions privées turques, le paysage audiovisuel change rapidement et radicalement. L'enjeu est d'abord interne à la Turquie: il s'agit, ni plus ni moins, que de battre en brèche le monopole de la télévision publique nationale pour un certain nombre d'entrepreneurs de la presse et de la finance. La première télévision privée est même créée par le propre fils du Président de la République Turgut Özal, Ahmet. Dans cette bataille interne au monde médiatique turc, l'Europe joue un rôle de premier plan: c'est à Aubervilliers et Londres que sont établis les premiers studios techniques et émetteurs TDS. TRT et les services de l'Etat réagissent en fait très vite, d'abord en transférant les programmes publics sur le satellite Eutelsat, ensuite en lançant le programme Türksat qui n'a pas comme seule justification la desserte des émigrés, mais le met cependant tout de suite en avant.[17]

Pour le public immigré en Europe, le paysage audiovisuel turc va très vite évoluer vers ce que nous connaissons aujourd'hui. La mise à disposition généralement gratuite (à part l'une ou l'autre chaîne cryptée, comme Ciné 5) de multiples chaînes privées, et au départ de toutes les chaînes publiques (TRT 1 à TRT 5). intéresse de très nombreuses familles, entreprises (cafés et restaurants), associations, qui achètent et installent une parabole. Recevoir instantanément des images de Turquie, sans passer par le magnétoscope, est une véritable révolution! L'actualité est vécue en direct.

Pour les autorités turques, la TDS a très clairement été définie comme moyen de contrôle politique, idéologique, culturel, voire moral et religieux des populations immigrées,[18] mais très vite cette idée se trouve confrontée à la réalité médiatique quotidienne qui juxtapose des offres et des discours pluriels, y compris sur les faisceaux turcophones, entre télévisions privées de tendances libérales de droite ou centristes, islamistes (Samanyolu, Kanal 7, Mesaj), nationaliste turque (TGRT) et nationaliste kurde (Med TV), cette dernière se trouvant aujourd'hui renforcée par K-TV (Kurdistan TV du PDK des Barzani en Irak).[19]

---

[15] Claire Frachon, Marion Vargaftig (éd.), op. cit. (1993 et 1995). Antonio Perotti, "Dossier: Présence et représentation de l'immigration et des minorités ethniques à la télévision française", *Migrations Société*, 3, 18 (1991), 39-55. Alec G. Hargreaves, "Télévision et intégration: la politique audiovisuelle du FAS", *Migrations Société*, 11-12, 30 (1993), 7-21.

[16] Catherine Humblot, "Les émissions spécifiques, de Mosaïques à Rencontres", *Migrations Société*, 4 (1989), 7-14. Alec Heargreaves, art. cit.

[17] *PTT Dergisi* [Revue des PTT], revue mensuelle des PTT turques, Ankara plusieurs numéros en 1990 et 1991.

[18] Stéphane de Tapia, "Türksat et les républiques turcophones de l'ex-URSS", *CEMOTI*, 20 (*Média d'Iran et d'Asie Centrale*) (1995), 399-413.

[19] L'hebdomadaire kurde de Turquie *Azadi* publie un article dans la semaine du 31 mai au 6 juin 1992 intitulé (en turc): "la TV kurde a commencé d'émettre". Il y est question de TV Xebat liée au KDP, de Televizyona Gelê Kurdistan liée au KYB, de TV Kurdistan liée au KDHP; mais aussi de trois radios à ondes courtes. Suivront donc Med TV et KTV sur satellites.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pour les groupes de presse qui investissent massivement dans ce média s'ouvre un marché nouveau. L'enjeu est là aussi considérable. D'une part, les ventes de journaux et les programmes de télévision sont liés par la publicité, les seconds appuyant les campagnes des premiers selon un mode connu.[20] D'autre part, les banques turques sont très présentes en Europe où l'on compte de 50 à 60 000 entreprises créées par des Turcs et jouant un rôle économique non négligeable, bien que très difficile à quantifier, dans le commerce extérieur en direction de l'Europe. Ainsi les versions européennes de Star ou Show TV, comme les quotidiens *Hürriyet*, *Türkiye*, *Milliyet* ou *Sabah*, avec lesquels elles ont des liens privilégiés, passent des publicités de Turquie ou de l'mmigration. Durant l'été 1999, un clip, à la mode sur une chaîne musicale, sponsorisé par une société productrice de yoghurt et d'ayran en Allemagne, est diffusé ainsi chaqué jour: un groupe de jeunes Turcs d'Allemagne y mène un halay endiablé sur rythmes folkloriques modernisés dans une discothèque de Bochum; des jeunes spectateurs brandissent leurs ayrans devant la caméra. Dans le générique, mention est faite de la firme, de la discothèque, du groupe folklorique accompagnant les chanteurs et les musiciens. La continuité territoriale est assurée! Il n'est pas rare que les émissions diffusées en Europe portent en surimpression des publicités pour des firmes turques installées en Europe ou exportant vers l'Europe, tout comme les émissions de téléachat en Turquie font systématiquement des annonces pour des matériels importés d'Allemagne.

Les enjeux financiers sont donc considérables et infiniment variés: du sponsor et du publicitaire à la maison de disque en passant par le secteur bancaire, qu'ils soient implantés en Europe ou en Turquie. Mais plus encore, l'enjeu financier est celui des opérateurs de la TDS et du câble, en concurrence. Le câble demande en effet des investissements considérables pour créer des réseaux urbains et équiper des immeubles collectifs. La France a longtemps été en retard sur les autres pays occidentaux, Belgique, Allemagne, Grande-Bretagne ou Canada.[21] Cependant ce retard semble en passe d'être rattrapé. De fait, avec la mise en place d'antennes TDS collectives ou la multiplication d'offres de bouquets numériques par de nouvelles sociétés alliant souvent des capitaux originaires aussi bien des groupes télévisuels que des câblo-opérateurs, cette concurrence doit disparaître par intégration des acteurs de la profession. Pour les families compte avant tout la charge sur le budget. Nombre d'entre elles préféreront acheter en une fois un matériel audiovisuel (kit satellite) de prix moyen, permettant le captage des chaînes ciblées (turcophones pour les Turcs, arabophones du Maghreb pour les Maghrébins, hispanophones pour les Espagnols, ...), que de se trouver abonnées sur une longue durée à des programmes qui ne comprendront qu'une ou deux chaînes en langue d'origine. Qui plus est, l'abonnement au câble comporte le risque de voir la chaîne regardée disparaître du jour au lendemain pour des raisons diverses: fin de convention, changement de choix de l'opérateur. Nous avons vu que ces raisons pouvaient être politiques, lorsque Med TV est suspendue par les autorités britanniques ou que TRT est interdite pour cause de propagande pour l'Armée turque dans le conflit avec le PKK.

TDS et Idéologies

L'utilisation des média audiovisuels à propos de la guerre du Golfe et des ses suites, ou de l'opération militaire de l'OTAN en Serbie, est dûment commentée sur les radios, télévisions, journaux, d'Europe. Nous ne rentrerons pas ici dans ce débat à la fois passionné et de fait réellement de fond, sinon pour faire remarquer que par le biais des télévisions satellitaires bien plus que par le câble, qui peut à tout moment être désactivé, tous les discours peuvent coexister, aussi bien américain que serbe, russe ou chinois, turc, kurde, arménien ou grec.

[20] Gérard Groc, "L'évolution de la presse écrite turque au cours de la décennie 1980", *CEMOTI*, 11 (1994), 89-118.

[21] José Frèches, *La télévision par câble*: Paris, PUF [Que Sais-je? 2152], 1990.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Chacun ira en réalité prendre les informations qui lui conviennent sur la chaîne de son choix, mais ceci n'empêche pas la curiosité des Turcs pour les télévisions kurdes, comme nous pouvons souvent le constater dans l'une ou l'autre famille.

Nous sommes très loin, en Europe en tout cas, de la monotonie d'un discours unique et officiel. Il conviendrait cependant de s'interroger sur l'impact de tous ces discours parallèles, parfois convergents, parfois divergents, où les mêmes images peuvent être supports d'analyses diamétralement opposées. Il semblerait que les Chinois de Chine n'aient eu que la version officielle gouvernementalè du conflit des Balkans (où il n'est guère question d'atteintes aux droits de l'homme au Kosovo). Les Turcs ont quant à eux droit aux discours occidentaux, mais produisent leurs propres analyses (islamistes, nationalistes, démocratiques, laïcistes, ...), tout comme ils peuvent capter la télévision serbe, à Ankara comme à Paris, ou les télévisions kurdes, à Diyarbakir comme à Francfort. Que restera-t-il de ces inondations d'images et de commentaires? Il n'est pas impossible que la vague de fond qui a propulsé le MHP de Devlet Bahçeli au premier plan soit en partie issue des crises des Balkans et du Caucase, en y adjoignant les affaires kurdes et les suites de la Guerre du Golfe! Les Turcs d'origine bulgare, bosniaque, kosovare, albanaise, caucasienne, ..., sont nombreux et actifs dans tous les milieux, mais souvent, et pour cause, militants du nationalisme turc.

TDS et Intégration

Dans de très nombreux articles de presse, une interrogation lancinante sur la capacité de la TDS à freiner, voire à inverser, le processus d'intégration se fait jour. Alors que les programmes destinés aux immigrés durant les années 1970 et 1980 étaient sous contrôle des autorités des pays d'accueil, souvent de plus sur des chaînes publiques, la prolifération d'antennes paraboliques semble être une menace. Les immigrés deviennent autonomes dans leur consommation d'images et d'informations, de messages cultureis et, surtout, politiques. Avec la dérégulation et la privatisation en Turquie, cette menace devient multiple et insaisissable. On ne fait confiance ni à l'Etat, jugé trop peu démocratique, ni au privé, que l'on connaît très mal. En France, l'impasse est presque totale concemant les télévisions turques[22], tandis que l'Allemagne dispose avec le Centre d'Etudes Turques de Faruk Şen à Essen d'une plus grande capacité à aborder et à analyser les programmes, leurs contenus, leurs messages et leurs impacts éventuels.

Selon nous, au-delà de prises de positions tranchées qui ne reposent sur aucun fondement juridique et encore moins scientifique, la question de l'impact de la TDS sur les modèles de cohabitation et d'intégration entre populations "autochtones" et "immigrées" reste à peu près entière. D'une part, le phénomène est encore très récent. D'autre part, l'accélération croissante des évolutions sociales, aussi bien dans les pays d'origine que dans les pays de résidence des migrants et de leurs descendants, font que les paramètres à prendre en compte sont devenus fort nombreux, et que les variations dans la composition des équilibres, au sens pratiquement physico-chimique de l'expression, méritent une réflexion approfondie. Il y a là sans aucun doute une nouvelle piste de recherche à entreprendre pour les années à venir. La Turquie n'est pas, tant s'en faut, un cas unique: avec le lancement du programme Türksat, elle semblait avoir une longueur d'avance sur les Etats du Maghreb, autres grands foumisseurs de main-d'œuvre à l'Europe occidentale. Or les lancements des programmes Arabsat, Nilesat et probablement bientôt iranien, ont considérablement modifié le tableau.

[22] Jean-Pierre Auzeill, *Les immigrés et l'audiovisuel, recensement des études*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1994. Idem, *Etude de faisabilité d'une enquête auprès des immigrés sur leur comportement audiovisuel et leurs attentes*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1994. Leïla Bouachéra, *L'offre de programmes télévisuels diffusés par satellite à destination des populations étrangères*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1995.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nous voilà bien dans le "village global" cher au sociologue américain Mac Luhan. Mais ce village n'est manifestement pas homogène dans ses representations, ses discours, ses idéologies.[23] Habiter, pratiquer, partager un même territoire ne signifie pas partager les mêmes valeurs et les mêmes idées: les conflits récents des Balkans et du Caucase en témoignent avec force. Contrairement à une idée fort répandue, le partage des mêmes techniques et des mêmes technologies ne garantit aucunement la diffusion des valeurs de la société émettrice de ces techniques.

TDS, Culture(s) et Démocratie

S'il est une autre question qui mérite réflexión, c'est celle de la progression effective ou non, de la culture de la démocratie -produit occidental- dans le monde, voire de son maintien et de son développement dans son milieu d'origine. Quel aurait été l'impact d'un discours d'Adolf Hitler, de Benito Mussolini, de Joseph Djougachvili, dit Staline, sur l'opinion internationale s'ils avaient disposé de satellites de télécommunication, de la télévision et d'Internet? Les télévisions "musulmanes" sont jugées -par défaut, personne ne prenant le temps de les visionner et de les analyser- subversives, car délivrant 24 heures sur 24 les messages des Etats d'origine (Turquie, Maroc, Algérie, Tunisie), ou pire, connus pour leurs idéologies intégristes (Iran, Libye, Arabie Saoudite, Emirats, ...). Par contraste, la télévision égyptienne, à la fois en position intermédiaire par ses prises de position politique et non liée à l'immigration (sauf pour la Grande-Bretagne) a droit à un traitement de faveur, ce qu'apprécient modérément les téléspectateurs d'origine maghrébine qui préféreraient des programmes maghrébins sur le câble. Tout est donc pensé comme si les populations immigrées d'une part, les pays d'origine d'autre part, n'étaient pas majeurs dans leur réflexión et le choix de leurs loisirs et de leurs sources d'information. C'est faire peu de cas des évolutions des médias dans nombre de pays musulmans méditerranéens, en particulier en Turquie, où privatisation et déréglementation ont permis l'émergence pour la première fois à cette échelle d'un réel pluralisme de discours et de representations en libre concurrence, avec il est vrai de notables déficiences, comme un réel débat sur la question kurde. Le téléspectateur turc a aujourd'hui un choix entre des programmes de niveau intellectuel très divers. Ce choix lui est laissé, et permet la confrontation des idéologies. La question de savoir quel est l'impact des médias sur l'évolution des idées reste entière: elle se pose aussi bien avec la progression du Front National en France que du *Milliyetçi Hareket Partisi* (MHP, Parti d'Action Nationaliste d'Alpaslan Türkeş, remplacé à son décès par Devlet Bahçeli, ministre d'Etat, adjoint au Premier Ministre depuis 1999) en Turquie. Là-bas comme ici, le débat est ouvert. Les immigrés sont des témoins directs des evolutions turques, et la télévision leur montre une Turquie qui n'a plus rien à voir avec leur Turquie d'origine. Libres à eux de choisir leur version de l'actualité et leur source d'information! C'est là aussi nouveau pour des Turcs qui vivent les mêmes incertitudes idéologiques, les mêmes pertes de repères, entre retour du religieux, montée du nationalisme, écrouiement du communisme, embourgeoisement du socialisme, mondialisation, ..., que tous les Européens et tous les Américains.

Conclusion

Le sous-titre initial de ce colloque ("irruption de l'image" dans l'Orient musulman), l'idée d'intrusion mise en avant par Jean-Paul Constantin (1994), la traduction même du sous-titre

[23] Marshall Mac Luhan, spécialiste américain des questions relatives à la communication est connu principalement par deux ouvrages: *Understanding Media: the Expressions of Man*, Londres et New York: Routledge, 1964, traduit en français en 1968 sous le titre *Pour comprendre les média* (Mame-Le Seuil); avec Quentin Fiore, *War and Peace in the Global Village*, Londres et New York: Bantam, 1968. Référence obligée à "l'abolition des distances" par le "son des tam-tams" dans le "village global".

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de ce colloque en turc (*Sırayet*) qui a quelque part une connotation de contamination utilisée dans le vocabulaire d'abord medical, montrent toute l'ambiguïté de la notion de diffusion de l'Image liée à l'Altérité. Les censeurs de la parabole, qu'ils soient afghans, iraniens, ou européens, veulent interdire la diffusion du discours supporté par l'Image produite ailleurs, et donc *a priori* jugée non contrôlable, donc potentiellement subversive. Alors que le câble ou la diffusion hertzienne supposent un contrôle effectif par les autorités autochtones ou les opérateurs qui leurs sont liés par contractualisation, à la notable exception des régions frontalières, la télédiffusion satellitaire implique l'absence de contrôle de ces mêmes autorités. Cette carence n'est pas tout à fait entière: il suffit d'examiner le cas de Med TV pour le comprendre. Toujours est-il que la censure en est considérablement compliquée. Le danger est bien là: sous prétexte de sécurité intérieure ou internationale, il faudrait peut-être autoriser les organismes de contrôle à filtrer conversations téléphoniques, connexions Internet, réceptions de vidéocommunications. Le fait est que ceux qui ont les moyens de proposer les satellites de télécommunications ont aussi les moyens de s'insinuer partout, y compris dans le quotidien des gens qui pourraient à tort ou à raison être soupçonnés

de ne pas se conformer aux normes générales. Big Brother dans le village de Mac Luhan!

Tableau 1:

Télévisions et radios turques et kurdes de Turquie sur satellites, état de février 1999

Source: *TéléSatellite* n° 111 (février 1999), n° 114 (mai 1999)

SATELLITE	PROGRAMME TV	PROGRAMME RADIO	GENRE	OBSERVATION(S)
Türkast IC	A-TV		TV privée	Généraliste
42° Est		Kiss FM	radio privée	
		Radyo Spor	radio privée	
		Shik FM	radio privée	
	Prima TV		TV privée	Généraliste
	Cine 5		TV privée	cryptée cinéma
	Playboy TV		TV privée	
		Radyo 5	radio privée	
	Show TV		TV privée	Généraliste
		Show Radyo	radio privée	

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Radyo Mydonose	radio privée	
	Star FM	radio privée	
	Radyo 2019	radio privée	
	Tatlıses FM	radio privée	
Mesaj TV		TV privée	message religieux
TRT Int (TRT5)		TV publique	programme Avrasya
Bayrak TV Int.		TV publique	chypriote turque
	TRT FM	radio publique	
	Türkiye'nin Sesi	radio publique	programme Voix de la Turquie
Flash TV		TV privée	généraliste
Kanal 7		TV privée	message religieux
	Marmara FM	radio privée	
	Radyo 7	radio privée	
	Moral FM	radio privée	
	AkraFM	radio privée	
	Best FM	radio privée	
(Feeds)		Liaisons techni ques	
(Feeds)		Liaisons techniques	

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Kanal D		TV privée	généraliste
		Radyo D	radio privée	
	Eko TV		TV privée	
	Super Sport	TV privée	sports	
	Maxi TV		TV privée	
		Radyo Viva	radio privée	
Kopernikus	Kanal D		TV privée	generaliste
DFS 1				
FM 3	A-TV 2		TV privée	chaîne Europe
23,5° Est				
Hot Bird	Med TV		TVprivee	chaîne kurde
13° Est	TRT Int (TRT5)		TV publique	programme Avrasya
		TRT FM	radio publique	
		Türkiye'nin Sesi	radio publique	programme Voix dela Turquie
	NTV		TV privée	
Eutelsat 2F2	NTV		TV privée	
10° Est		Radyo Pop	radio privée	

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Olay TV		Liaison technique	projet en cours	
	TGRT		TV privée	généraliste, groupe Ihlâs	
		Huzur FM	radio privée		
	The Discovery Channel		Liaison technique	projet en cours	
	InterStar		TV privée		
		Metro FM	radio privée		
		Kral FM	radio privée		
		Super FM	radio privée		
	Kral TV		TV privée		
	Pop TV		Liaison technique		
	CTV		TV privée	Généraliste	
Sirius 2 4,8° Est	TRT Int (TRTS)		TV publique	programme Avrasya	

Tableau 2:

Emissions télévisées destinées aux immigrés en Europe

Source: Claire Frachon et Marion Vargaftig, *European Television*: *Immigrants and Ethnie Minorities*, op. cit.

PAYS	EMISSION	OPERATEUR(S) ETPRODUCTEUR(S)	FREQUENCE	LANGUE(S)	CREATION
Antriebe	Dober dan Koroska	ÖRF2	Dimanche	Slovène	1987

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Dobar dan Hvrati	ÖRF2	Dimanche	Serbo-croate	1987
	Heimat. Fremde Heimat	ÖRF2 résumé bihebdomadaire sur 3SAT	Quotidien	9 langues	1987
Belgique	Inter-Wallonie	RTBF Radio puis TV, sur câble		5 langues	1965-1987
	Ileykum		Mensuel	Arabe	1973-1991
	Sindbad	RTBF + TV5	lu, ve, sa, di	Arabe	1991
	Hasret	RTBF	Mensuel	Turc	1991-1994
	Spotkania	RTBF	Mensuel	Polonais	1991-1994
	Babel	BRTN-TV1	Hebdomadaire	7 langues	1985-1992
	Couleur Locale	BRTN-TV2	Hebdomadaire	flamand	1993
	Buona Domenica	RTL-TV I + RAI	Hebdomadaire	italien	1980
France	Mosaïques	France 3 + FAS + ADRI	Hebdomadaire	français	1976-1987
	Ensemble Aujourd'hui	France 3 + FAS + ADRI	Hebdomadaire	français	1987-1988
	Rencontres	France 3 + FAS + Im'média	Hebdomadaire	français	1988-1991

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Premier Service	France 3 + FAS + Point du Jour	Hebdomadaire	français	1992-1994
Allemagne	Nachbarn in Europa	ZDF + TV nationales (TRT)	Alternance	6 langues	1963-1992
	Nachbarn	ZDF	ve, sa	allemande	1992-
	Nachbam in Europa (2)	ZDF + TV nationales (TRT)	Alternance	6 langues	1992-
	Ihre Fleimat, Unsere Heimat	ARD	Hebdomadaire	5 langues	1965-1993
	Babylon	WDR + HR + SDR		8 langues	1993-
	Monitor Italia	Bayern + RAI + ARD		Italien	1985
Pays-Bas	Het Allochton Video-Circuit	NOS/NPS/Ned3	Hebdomadaire	4 langues	1990-
	Tante Fatnıa's Sprekerslıoek	NOS/NPS/Ned3	Dimanche	neerlandais	
Norvège	Motested Norge	NRK		norv+aıg+urdu	-1 991
Suède	Mosaik	SVT Kanal 1	Hebdomadaire	6 langues	1987-
	Spraka		Hebdomadaire	serb+turc+gree	
	Grannland Polen		Trimestriel	polonais	

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

	Grannland Estland		estonien	
Suisse	Telesettimanale	SSR / TSI	Hebdomadaire	italien
	TG Senza Frontiere	SSR / TSI	Hebdomadaire	italien
	Giro d'Orrizonte	SSR / TSI	Hebdomadaire	italien
	Tele Revista	SSR / TSI Bilıebdomadaire	espagnol	

Tableau 3:

Chronologie de l'histoire de la télévision turque

26 avril 1927:	première émission radiodiffusée à Ankara et Istanbul, la Turquie compte 2000 récepteurs.
1937:	Ankara Radyosu est rattachée aux PTT.
19 novembre 1949:	inauguration d'İstanbul Radyosu, la même année İzmir Radyosu entre en service.
9 juillet 1952:	première émission de télévision en Turquie diffusée par ITÜ, Istanbul Teknik Üniversitesi.
2 janvier 1964:	création de TRT: Türkiye Radyo Televizyon.
19-22 juin 1964:	participation de TRT à la conférence de Vienne; European Broadcasting Union.
9 septembre 1964:	émission de Kıbrıs Sesi Radyosu.
13 juin 1966:	premiers essais de télévision de TRT.
4 février 1967:	création du département des émissions vers l'étranger de Radio Ankara, Türkiye'nin Sesi Radyosu.
31 janvier 1968:	première émission de télévision de TRT – Ankara.
26août l972:	TRT entre à Eurovision.
30 décembre 1972:	entrée en service de l'émetteur de Camlıca / Istanbul.
24 mai 1974:	TRT émet 7 jours sur 7; les taux de couverture atteignent 28 % du territoire et 55 % de la population.
7 juillet 1978:	entrée en service de l'émetteur de Çakırlar / Ankara.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

19 juin 1981:	Türkiye'nin Sesi émet en Albanais, Hongrois, Serbo-Croate, Chinois et Russe.
31 décembre 1981:	début des émissions en couleur.
1 juillet 1982:	Türkiye'nin Sesi émet en Turc vers l'Amérique du Nord et l'Australie.
22 mars 1984:	entrée de la Turquie dans l'organisation INTELSAT.
1 juillet 1984:	les émissions sont toutes en couleur; la Turquie compte 6 023 000 postes de radio et 8 116 000 téléviseurs.
15 septembre 1986:	TRT-2, seconde chaîne de télévision.
novembre 1986:	débuts des deux premières télévisions câblées turcophones à Berlin; Berlin Türkiyem Televizyonu BTT et Avrupa Türk Televisyonu ATT.
1 février 1987:	début des transmissions satellitaires pour TRT-1 et TRT-2.
26 décembre 1988:	essais de transmission de télévisions étrangères par câble à Çankaya.
2 octobre 1989:	TRT-3 et GAP-TV, nouvelles chaînes de télévision.
10 janvier 1990:	début des émissions en télétexte sur TRT "Telegün".
29 février 1990:	début de TRT-5, appelée aussi TRT-INTernational, via le satellite EUTELSAT-1F4, puis passage á EUTELS AT 2F1.
1990:	STAR 1, première télévision privée turque, commence ses émissions à partir du sol allemand, en contrevenant à la Loi sur le monopole de la diffusion.
1 avril 1992:	création du programme Avrasya vers l'Asie Centrale.
9 juin 1992:	apparition des premières radios privées en Turquie.
Avril 1993:	TGRT du groupe Ihlâs Holding émet vers l'Allemagne par Eutelsat 2F3.
8 juillet 1993:	abrogation du monopole de TRT par un amendement constitutionnel.
22 janvier 1994:	échec du lancement du satellite Türksat 1A, Ariane expióse à six minutes de vol.
11 août 1994:	lancement réussi du satellite Türksat 1B.
24 avril 1995:	naissance de Türk Telekom A.Ş.
1996:	lancement réussi du satellite Türksat 1C.
1999 ou 2000:	lancement prévu de Türksat 2A par Eurasiasat, société

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mixte composée de Türk Telekom A.Ş. et Aérospatiale.

Bibliographie sélective

Alemdar, Korkmaz et Kaya, Reşit, *Radyo Televizyonda Yeni Düzen*, Ankara, Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği (1993).

Alemdar, Korkmaz et Kaya, Reşit, "Les transformations en Turquie entre 1980 et 1990 et les média", dans J. Thobie et S. Kancal (dir.), *Industrialisation, Communication et Rapports Sociaux, Varia Turcica* 20, Paris, L'Harmattan (1994), 111-124.

Amiklioğlu, Sinan, "Türkiye'de Telekomünikasyonun Bugünü ve Yarini", contribution au Colloque d'Eskishehir organisé par le GDR 832 / CNRS, 1989, non publié.

Auzeill, Jean-Pierre, *Les immigrés et l'audiovisuel, recensement des études*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1994.

Auzeill, Jean-Pierre, *Etude de faisabilité d'une enquête auprès des immigrés sur leur comportement audiovisuel et leurs attentes*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1994.

Bakis, Henry, *Géographie des Télécommunications*, Paris, PUF [Que Sais-je? 2152]

Bakis, Henry, "Quartiers défavorisés et télécommunications", *Annales de Géographie*, 585/586 (1995), 455-474.

Bouachéra, Leïla, *L'offre de programmes télévisuels diffusés par satellite à destination des populations étrangères*, Rapport du Ministère des Affaires Sociales, de la Santé et de la Ville, Paris, 1995.

Bourges, Hervé, "Quelles règies du jeu pour la communication audiovisuelle dans l'espace méditerranéen? Régulation et dialogue des cultures", IV° Conférence permanente de l'audiovisuel méditerranéen, *Les antennes paraboliques: facteurs d'intégration ou de ghetto culturel*? 2 février 1997, Marseille.

Chaabaoui, Mohammed, "Dossier: la consommation médiatique des Maghrébins", *Migrations Société*, 1, 4 (1989), 23-40.

D.İ.E. (Devlet Istatistik Enstitüsü), *Radio and Television Broadcasting Institutions Statistics*, Ankara, 2181 (1998).

Frachon, Claire, Vargaftig, Marion (éd.), *Télévisions d'Europe et Immigration*, Paris, INA, Association Dialogue entre les Cultures, 1993.

Frachon, Claire, Vargaftig, Marion (éd.), *European Television: Immigrants and Ethnic Minority*, Londres, John Libbey & C° Ltd, Council of Europe, INA, 1995.

Frèches, José, La *télévision par câble*, Paris, PUF [Que Sais-je?, 2152] 1990.

Gökalp, Altan, "Les étranges lucarnes des étrangers", *Migrants Formation*, 101 (1995), 180-184.

Groe, Gérard, "L'évolution de la presse écrite turque au cours de la décennie 1980", *CEMOT1*, 11 (1994), 89-118.

Hargreaves, Alec G., "Télévision et intégration: la politique audiovisuelle du FAS", *Migrations Société*, 11-12, 30 (1993), 7-21.

Hargreaves, Alec G., "L'immigration au prisme de la télévision en France et en Grande-Bretagne", *Migrations Société*. 4, 21 (1992), 19-29.

Humblot, Catherine, "Les émissions spéciftques, de Mosaïques à Rencontres", *Migrations Société*, 4 (1989), 7-14.

İskender, Selçuk, *Medien und Organisation. Interkulturelle Medien und Organisationen und ihr Beitrag zur Integration der Türkischen Minderheit*, Berlin, Express, 1983.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kastoryano, Riva, *La France, l'Allemagne et leurs immigrés, négocier l'identité*. Paris. A. Colin, 1996.
Kızılocak, Gülay, Akkaya, Ciğdem, Kaya-Smajgert, Gülay, *Konsum von Videofilm innerhalb der türkischen Bevölkerung in Nordrhein-Westfalen mit besonderer Berücksichtigung von Videofilmen mir Islainisclien-fundamentalistiscliem Inhalt*, Essen, Zentrum für Türkeistudien, (1991), ZfT aktuell Nr 1.
"Paraboles et Satellites. Entre ici et là-bas, ... menace ou chance?", *Migrations et Pastorale*, n° spécial, 257 (septembre-octobre 1995).
Monceau. Nicolas, "Le paysage audiovisuel ture (Activités de l'AFEMOTI)", *CEMOTI*, 20 (1991), 382-398.
Öngören, Mahmut Tali, *Televizyona açılan pencere*, Ankara, Gazeteciler Cemiyeti, 1972.
Öngören, Mahmut Tali, "Türkiye'de Televizyon'la İlgili Çesitli Tarihler", *İletişim – AITIA*, 4 (1982), 267-296.
Öngören, Mahmut Tali, "Türkiye'de Renkli Televizyon", *İletişim – AITIA*, 2, 1981, 135-172.
Öngören, Mahmut Tali, "Örnekolay: TRT", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 33, 1-2, (1978), 105-132.
Perotti, Antonio, "Dossier: Présence et représentation de l'immigration et des minorités ethniques à la télévision franchise", *Migrations Société*, 3, 18 (1991), 39-55.
Perotti, Antonio, "Retour des fantasmes liés au terrorisme et à la guerre des antennes paraboliques", *Migrations Société*, 7, 42 (1995), 121-126.
Prencipe, Lorenzo, "L'image médiatique de l'immigré. Du stéréotype à l'intégration", *Migrations Société*, 7, 42 (1995), 145-163.
PTT Faaliyet Raporu (1989-1998), Activities Reports (1989 to 1998), Ankara.
PTT Dergisi [Revue des PTT], revue mensuelle des PTT turques, Ankara.
Raulin, Anne, "La consommation médiatique des Asiatiques", *Migrations Société*, 2, 8 (1990), 17-28.
Şahin, Haluk, Aksoy, Asu, "Global Media and Cultural Identity in Turkey", *Journal of Communications*, 43, 2 (1993), 31-41.
Tapia, Stéphane de, "Télévision turque et nouveaux média. L'entrée de la Turquie dans le XXI° siècle". Communication au Colloque de Strasbourg (26 et 27 / 10 / 1998). *Dans le sillage de la révolution d'Atatürk: la transformation des Arts et Lettres dans la République de Turquie*, à paraître.
Tapia, Stéphane de, "La communication et l'intrusion satellitaire dans le champ migratoire turc", *Hommes et Migrations (Immigrés de Turquie)*, 1212 (1998), 102-110.
Tapia, Stéphane de, "Télécommunication et téiédiffusion satellitaire des pays musulmans. Une approche du cas turc: état des lieux et implications", Journées de Schauinsland, 13-14/12/1996, *Le Message de l'image / Die Botschaft der Bilder*, textes rassemblés par Bernard HEYBERGER, 20 p., 1997, non publié.
Tapia, Stéphane de, "Logistique de l'émigration ou logistique d'une diaspora? Les réseaux tures d'Europe", Georges Prevelakis (Dir.), Les *Réseaux des Diasporas*, Paris et Nicosie, L'Harmattan - KYKEM (1996), 287-304.
Tapia, Stéphane de, "Echanges, transports et communications: circulation et champs migratoires turcs", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 12, 2 (1996), 45-72.
Tapia, Stéphane de, "Türksat et les républiques turcophones de l'ex-URSS", *CEMOTI*, 20 (*Média d'Iran et d'Asie Centrale*) (1995), 399-413.
Tapia, Stéphane de, "Les Postes et Télécommunications et l'émigration", communication au Colloque d'Antalya, 15-20/03/1994, *Les nouvelles technologies de la communication, les transformations socio-culturelles en Europe Méridionale, en Turquie et dans les pays voisins*, non publié.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tarrius, Alain, Missaoui, Lamia), *Structures d'usages des télécommunications chez les entrepreneurs circulants*, Rapport de recherche France Télécom / CNET / DRH, 1995.
Télé Satellite, les Nouvelles Télécommunications, Montreuil.
T.R.T. / Türkiye Radyo-Televizyon, *Dün'den Bugün'e Radyo-Televizyon (1927-1990)*, Ankara, TRT (sans date).
Türk Telekom AŞ, *Faaliyet Raporu, Activity Report*, Ankara, annuel.
Wallstein, René, Les *Vidéocommunications*, Paris, PUF [Que Sais-je? 2475] 1992.
Zentrum für Türkeistudien, *Ausländer in der Bundesrepublik Deutschland: Ein Handbuch*, Studien und Arbeiten 10, Opladen, Leske + Budrich, 1994.
Zentrum für Türkeistudien, *Die türkischen Programme in Berliner Kabelfernsehen zwischen Integration und Medialer Isolation*, Essen, Working Papers 8, 1992.
Zentrum für Türkeistudien, *Zum Integrationspotential der Türkischen Tagespresse in der Bundesrepublik Deutschlands (Ergebnisse einer quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse türkischer Tageszeitungen),* Studien und Arbeiten 7, Opladen. Leske + Budrich, 1991.
Zentrum für Türkeistudien, *Abridged Version of Survey Consumption of Videofilms of the Turkish Residential Population with Special References to the Video Films of Islamic-fundamentalist Content*, Essen, ZfT aktuell Nr. 16 (sans date).
Zentrum für Türkeistudien, *Die Türkische Presse in der Bundesrepublik Deutschland und ihr Einfluss auf die Integration Türken (Standpunkte und Analysen)*, Bonn (1988).
Zentrum für Türkeistudien, *Medienkonsum und Medienverhalten der türkischen Wohnbevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland – dargestellt am Beispiel der Printmedien und elektronischen Medien*, Essen, Zft aktuell Nr. 31 (sans date).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

LES AUTEURS

Saleh M. BARAKAT, né en 1967, a obtenu un MBA en administration, Université Améncaine de Beyrouth, en 1993. Depuis 1991, il dirige la galerie *Agial* pour l'art et la culture (Beyrouth), spécialisée dans l'art contemporain arabe. A organisé plusieurs expositions rétrospectives dans le domaine de l'art contemporain libanais et arabe. Consultant chez Sotheby's (Londres). Membre des comités directeurs du Musée d'art contemporain arabe à Qatar, de la Fondation Kinda pour l'art contemporain arabe, Riyadh, de l'AUB Art Center, Beyrouth, ainsi que du Comité du Festival International de Baalbeck, Musiques du Monde. Auteur d'une étude sur *Westernization of Levantine Male Clothing*, dans Bernard Heyberger & Carsten Walbiner (éd.) *Les Européens vus par les Libanais à;l'époque ottomane*. (Beiruter Texte und Studien 74), Beyrouth, 2002.

Micheline CENTLIVRES-DEMONT, docteur ès lettres, est ethnologue. Elle a fait des recherches en Iran, en Afghanistan, au Pakistan, en Inde, en Turquie et en Suisse. Est l'auteur de 70 articles scientifiques et d'*Une communauté de potiers en Iran. Le centre de Meybod (Iran)*, Wiesbaden, 1971; *Popular Art in Afghanistan: Paintings on Trucks, Mosques and Tea-Houses*, Graz, 1975 (paru également en allemand); *Et si on parlait de l'Afghanistan*, avec P. Centlivres, Neuchâtel et Paris, 1988; *Une seconde nature. La naturalisation des étrangers en Suisse romande et au Tessin*, en coll. avec P. Centlivres, N. Maillard et L. Ossipow, Lausanne, 1997; *Imageries populaires en islam*, avec P. Centlivres, Genève, 1997; *Les diasporas*, avec P. Centlivres, CEMOTI, 30. Est rédacteur de *Afghanistan Info* depuis 1980 (49 numéros parus).

Pierre CENTLIVRES, né en 1933, est professeur honoraire de l'Université de Neuchâtel (Suisse) et ancien directeur de l'Institut d'ethnologie (1974-1998). Conseiller au Musée national de Kaboul, 1964-66. Ses recherches l'ont conduit en Afghanistan dans les années 1966, 1968, 1972-75, 1990, 1996 et 1998. A en outre travaillé parmi les réfugiés afghans au Pakistan et en Inde dés 1986. Il est l'auteur de plus de 140 articles et de: *Un bazar d'Asie centrale. Forme et organisation du bazar de Tâshqurghân*, Wiesbaden, 1972; *Et si on parlait de l'Afghanistan*, avec M. Centlivres, Neuchâtel et Paris, 1988; *Imageries populaires en islam*, avec M. Centlivres, Genève, 1997; *Chroniques afghanes 1965-1993*, Paris, 1998; *Les diasporas*, avec M. Centlivres, CEMOTI, 30; *Les Bouddhas d'Afghanistan*, Lausanne, 2001. En outre, il a dirigé la publication des ouvrages suivants: *Devenir suisse. Adhésion et diversité culturelle des étrangers en Suisse*, Genève. 1990; *Une seconde nature. La naturalisation des étrangers en Suisse romande et au Tessin*, avec M. Centlivres, N. Maillard et L. Ossipow, Lausanne, 1997; *La fabrique des héros* (avec D. Fabre et F. Zonabend), Paris, 1998; *Les défis migratoires* (avec I. Girod), Zurich, 2000; *Saints, sainteté et martyre*. *La fabrication de l'exemplarité*, Neuchâtel et Paris, 2001.

Agnes DEVICTOR est docteur en science politique et spécialiste du cinéma iranien. Elle a vécu entre 1994 et 1998 en Iran pour mener à bien ses recherches sur l'histoire et la politique publique du cinéma. Elle est actuellement chargée de cours à l'université d'Avignon, à Paris III et à l'Institut d'Etudes politiques de Paris. Elle participe également à la réforme de l'enseignement des arts à l'école au Ministère de l'Education Nationale et est collaboratrice au *Monde des Livres* et de la rubrique *Cinéma* du Monde.

Jürgen Wasim FREMBGEN is Head of the Oriental Department of the State Museum of Ethnography in Munich and Lecturer in Islamic Studies, Institute for Religious Studies, University of Munich. Visiting Scholar in Islamabad, Lahore and Columbus, Ohio. Has

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

been curator of 14 exhibitions at different museums in Germany. Major publications: *Reise zu Gott. Sufis und Derwische im Islam*, Munich, C.H. Beck, 2000; *Kleidung und Ausrüstung islamischer Gottsucher*, Wiesbaden, Harrassowitz 1999; *Rosenduft und Säbelglanz. Islamische Kunst und Kultur der Moghulzeit*, Munich, Staatl. Museum für Völkerkunde 1996; *Alltagsverhalten in Pakistan*, Berlin, Express Edition 1987.

Jean-Michel FRODON, né en 1953, journaliste et critique de cinéma au quotidien *Le Monde*, historien et essayiste. Après avoir travaillé à l'hebdomadaire *Le Point* de 1983 à 1990, entre au *Monde* où il devient responsable de la rubrique "cinéma" en 1996. Collabore occasionellement à de nombreuses revues. Responsable de séminaires à l'Ecole Normale Supérieure. A notamment publié: *L'Age moderne du cinéma français* (Paris, Flammarion, 1995), *La Projection nationale* (Paris, Odile Jacob, 1997), *Hou Hsiao-hsien* (dir. Cahiers du cinéma, 1999), *Conversation avec Woody Allen* (Paris, Plon, 2000).

Bernard HEYBERGER, né en 1954. Agrégé d'histoire, diplômé en arabe. Ancien Membre de l'Ecole Française de Rome. Professeur d'Histoire à l'Université François Rabelais (Tours). Il est notamment l'auteur de *Les chrétiens du Proche-Orient au temps de la Réforme catholique* (Rome, 1994) et de *Hindiyya, mystique et criminelle* (Paris, 2001). Il a dirigé *Chrétiens du monde arabe*. *Un archipel en terre d'Islam*, (Autrement, Paris, 2003), et, avec Carsten Walbiner, *Les Européens vus par les Libanais à l'époque ottomane*, (Beiruter Texte und Studien 74) Beyrouth, 2002.

Duygu KÖKSAL is assistant professor at the Atatürk Institute for Modern Turkish History, Bogaziçi University, Istanbul. Her research interests are nationalism, national culture, and national historiography. Recently she has been working on the social history of art and literature in early Republican Turkey within a framework of nation-building.

Klaus KREISER ist Inhaber des Lehrstuhls für Türkische Sprache, Geschichte und Kultur an der Universität Bamberg. Vorausgehende Stationen waren die Universität München und das Deutsche Archäologische Institut, Abteilung Istanbul. Jüngere Buchveröffentlichungen sind *Türkische Lebensbilder*, Zürich, Vontobel 1996; *Istanbul. Ein literarisch-historischer Stadtführer*, München, Beck 2001; *Der osmanische Staat*, München, Oldenbourg, 2001. Sein derzeitiges Forschungsprojekt sind "Öffentliche Skulpturen im islamischen Raum".

Laurent MALLET est enseignant à l'Université Galatasaray et chercheur associé à l'Institut Français d'Etudes Anatoliennes, Istanbul. Domaines privilégiés de recherche: les relations turco-juives (histoire, mémoire, enjeux contemporains), les relations turco-israéliennes, la caricature en Turquie.

Catherine MAYEUR-JAOUEN, née en 1964, est ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure, diplômée d'arabe et de persan de l'INALCO (Institut national des Langues et civilisations orientales) et agrégée d'histoire, membre scientifique de l'IFAO (Institut français d'archéologie orientale du Caire) de 1989 à 1993, maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Paris-IV, habilitée à diriger des recherches et membre junior de l'Institut universitaire de France depuis 1998. Principal livre paru: *Al-Sayyid al-Badawî, un grand saint de l'islam égyptien*, Le Caire, IFAO, 1994.

Nicolas MONCEAU est chargé d'enseignement à l'Université Galatasaray (Istanbul). Collaborateur du *Monde* et du *Monde Diplomatique*. Ses domaines d'intérêts sur la Turquie sont les suivants: citoyenneté et identité nationale: le cas des célébrations nationales; les relations entre l'État et la société civile; les politiques publiques: le cas des politiques culturelles; la production culturelle turque: l'exemple des médias et du cinéma.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Il a co-dirigé l'ouvrage *Istanbul réelle, Istanbul rêvée*. *La ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XXe siècle* (Istanbul, Institut Français d'Etudes Anatoliennes, 1998).

Timour MUHIDINE est chercheur en littérature comparée, chargé de cours de littérature turque à l'INALCO (Paris). Il travaille sur la prose turque contemporaine et les nouvelles littératures européennes issues de l'immigration. A récemment traduit *Les turbans de Venise* de N. Gürsel (Paris, Editions du Seuil) et *Dense* (METE de Saint-Nazaire) d'Enis Batur. Il a co-dirigé les ouvrages collectifs suivants: *Istanbul réelle, Istanbul rêvée* (avec N. Monceau, IFEA/L'Esprit des Péninsules, 1998), *Paristanbul* (avec H. Gökhan, IEFl/L'Esprit des Péninsules, 2000) et *Istanbul, rêves de Bosphore* (avec A. Quella-Villéger, Omnibus, 2001).

Silvia NAEF est professeur adjoint à l'Unité d'arabe de l'Université de Genève. Elle a publié de nombreux articles traitant des arts plastiques contemporains dans le monde arabe, ainsi qu'*A la recherche d'une modernité arabe – L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996. Elle a participé au programme de l'IISMM-EHESS. Paris, "La création artistique contemporaine en pays d'Islam" avec deux journées consacrées aux arts plastiques dans le monde arabe et turc (2001-2002).

Johann STRAUSS, né en 1952, est turcologue et ottomanisant. Diplômé de l'Université de Munich, il a fait sa thèse sur un historien ottoman du XVIIe siècle. A enseigné dans les universités de Munich (1985-1987), Birmingham (1990-1992) et Fribourg-en-Brisgau (1992-1997). Chercheur associé à l'Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Istanbul) 1988-89. Depuis 1997, il est maître de conférences au Département d'Études turques de l'Université Marc Bloch (Strasbourg).

Stéphane de TAPIA a suivi les cursus de Géographie, Histoire et des Etudes Turques auprès des Universités Louis Pasteur et Marc Bloch de Strasbourg. Il est docteur en Géographie du Développement de l'Université Louis Pasteur. Chargé de recherche au CNRS (MIGRINTER Migrations Internationales et Sociétés d'Origine, à Poitiers de 1990 à 1997, puis au CeRATO (Centre de Recherche sur l'Asie Intérieure, le monde Turc et l'espace Ottoman) à Strasbourg de 1997 à aujourd'hui, intégré dans le laboratoire Cultures et Sociétés en Europe), il est également chargé de cours au Département d'Etudes Turques de l'Université Marc Bloch. Ses recherches portent sur la migration internationale de travail originaire de Turquie et les mobilités dans le monde turc à l'époque contemporaine, incluant systémes de transport et d'information liés au fait migratoire.

Carsten-Michael WALBINER, né en 1964, a été chercheur à l'Orient-Institut de Beyrouth (1995 – 2001). Il est à présent responsable de la section pour le Proche et Moyen-Orient au Service Académique Catholique des Etrangers, à Bonn. Ses recherches portent sur l'histoire des chrétiens du monde arabe au XVIIe et XVIIIe siècle, auxqueis il a consacré sa thèse de doctorat. A co-dirigé avec Bernard Heyberger *Les Européens vus par les Libanais á l'époque ottomane*. (Beiruter Texte und Studien 74) Beyrouth, 2002.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Les éditeurs

Bernard HEYBERGER, né en 1954. Agrégé d'histoire, diplomé en arabe. Ancien Membre de l'Ecole Française de Rome. Professeur d'Histoire à l'Université François Rabelais (Tours). Il est notamment l'auteur de *Les chrétiens du Proche-Orient au temps de la* Réforme catholique (Rome, 1994) et de *Hindiyya, mystique et criminelle* (Paris, 2001). Il a dirigé *Chrétiens du monde arabe. Un archipel en terre d'Islam*, (Autrement, Paris, 2003), et, avec Carsten Walbiner, *Les Européens vus par les Libanais à l'époque ottomane*, (Beiruter Texte und Studien 74) Beyrouth, 2002.

Silvia NAEF est professeur adjoint à l'Unité d'arabe de l'Université de Genève. Elle a publié de nombreux articles traitant des arts plastiques contemporains dans le monde arabe, ainsi qu'*A la recherche d'une modernité arabe - L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine, 1996. Elle a participé au programme de l'llSMM-EHESS, Paris, "La création artistique contemporaine en pays d'lslam" avec deux journées consacrées aux arts plastiques dans le monde arabe et turc (2001-2002).

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ORIENT-INSTITUT ISTANBUL

ISTANBULER TEXTE UND STUDIEN

1. Barbara Kellner-Heinkele, Sigrid Kleinmichel (Hrsg.), *Mīr ʿAlīšīr Nawāʾī. Akten des Symposiums aus Anlaß des 560. Geburtstages und des 500. Jahres des Todes von Mīr ʿAlīšīr Nawāʾī am 23. April 2001.* Würzburg 2003.
2. Bernard Heyberger, Silvia Naef (Eds.), *La multiplication des images en pays d'Islam. De l'estampe à la télévision (17-21e siècle). Actes du colloque* Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie. *Istanbul, Université du Bosphore (Boğaziçi Üniversitesi), 25 – 27 mars 1999.* Würzburg 2003.
3. Maurice Cerasi with the collaboration of Emiliano Bugatti and Sabrina D'Agostiono, *The Istanbul Divanyolu. A Case Study in Ottoman Urbanity and Architecture.* Würzburg 2004.
4. Angelika Neuwirth, Michael Hess, Judith Pfeiffer, Börte Sagaster (Eds.), *Ghazal as World Literature II: From a Literary Genre to a Great Tradition. The Ottoman Gazel in Context.* Würzburg 2006.
5. Alihan Töre Şagunî, Kutlukhan-Edikut Şakirov, Oğuz Doğan (Çevirmenler), Kutlukhan-Edikut Şakirov (Editör), *Türkistan Kaygısı.* Würzburg 2006.
6. Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (Eds.), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives.* Würzburg 2007.
7. Filiz Kıral, Barbara Pusch, Claus Schönig, Arus Yumul (Eds.), *Cultural Changes in the Turkic World.* Würzburg 2007.
8. Ildikó Bellér-Hann (Ed.), *The Past as Resource in the Turkic Speaking World.* Würzburg 2008.
9. Brigitte Heuer, Barbara Kellner-Heinkele, Claus Schönig (Hrsg.), *„Die Wunder der Schöpfung". Mensch und Natur in der türksprachigen Welt.* Würzburg 2012.
10. Christoph Herzog, Barbara Pusch (Eds.), *Groups, Ideologies and Discourses: Glimpses of the Turkic Speaking World.* Würzburg 2008.
11. D. G. Tor, *Violent Order: Religious Warfare, Chivalry, and the* ʿAyyār *Phenomenon in the Medieval Islamic World.* Würzburg 2007.
12. Christopher Kubaseck, Günter Seufert (Hrsg.), *Deutsche Wissenschaftler im türkischen Exil: Die Wissenschaftsmigration in die Türkei 1933-1945.* Würzburg 2008.
13. Barbara Pusch, Tomas Wilkoszewski (Hrsg.), *Facetten internationaler Migration in die Türkei: Gesellschaftliche Rahmenbedingungen und persönliche Lebenswelten.* Würzburg 2008.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

14. Kutlukhan-Edikut Şakirov (Ed.), *Türkistan Kaygısı. Faksimile*. In Vorbereitung.
15. Camilla Adang, Sabine Schmidtke, David Sklare (Eds.), *A Common Rationality: Mu'tazilism in Islam and Judaism*. Würzburg 2007.
16. Edward Badeen, *Sunnitische Theologie in osmanischer Zeit*. Würzburg 2008.
17. Claudia Ulbrich, Richard Wittmann (Eds.): *Fashioning the Self in Transcultural Settings: The Uses and Significance of Dress in Self-Narrative*. Würzburg 2015.
18. Christoph Herzog, Malek Sharif (Eds.), *The First Ottoman Experiment in Democracy*. Würzburg 2010.
19. Dorothée Guillemarre-Acet, *Impérialisme et nationalisme. L'Allemagne, l'Empire ottoman et la Turquie (1908 –1933)*. Würzburg 2009.
20. Marcel Geser, *Zwischen Missionierung und „Stärkung des Deutschtums": Der Deutsche Kindergarten in Konstantinopel von seinen Anfängen bis 1918*. Würzburg 2010.
21. Camilla Adang, Sabine Schmidtke (Eds.), *Contacts and Controversies between Muslims, Jews and Christians in the Ottoman Empire and Pre-Modern Iran*. Würzburg 2010.
22. Barbara Pusch, Uğur Tekin (Hrsg.), *Migration und Türkei. Neue Bewegungen am Rande der Europäischen Union*. Würzburg 2011.
23. Tülay Gürler, *Jude sein in der Türkei. Erinnerungen des Ehrenvorsitzenden der Jüdischen Gemeinde der Türkei Bensiyon Pinto*. Herausgegeben von Richard Wittmann. Würzburg 2010.
24. Stefan Leder (Ed.), *Crossroads between Latin Europe and the Near East: Corollaries of the Frankish Presence in the Eastern Mediterranean (12th – 14th centuries)*. Würzburg 2011.
25. Börte Sagaster, Karin Schweißgut, Barbara Kellner-Heinkele, Claus Schönig (Hrsg.), *Hoşsohbet: Erika Glassen zu Ehren*. Würzburg 2011.
26. Arnd-Michael Nohl, Barbara Pusch (Hrsg.), *Bildung und gesellschaftlicher Wandel in der Türkei. Historische und aktuelle Aspekte*. Würzburg 2011.
27. Malte Fuhrmann, M. Erdem Kabadayı, Jürgen Mittag (Eds.), *Urban Landscapes of Modernity: Istanbul and the Ruhr*. In Vorbereitung.
28. Kyriakos Kalaitzidis, *Post-Byzantine Music Manuscripts as a Source for Oriental Secular Music (15th to Early 19th Century)*. Würzburg 2012.
29. Hüseyin Ağuiçenoğlu, *Zwischen Bindung und Abnabelung. Das „Mutterland" in der Presse der Dobrudscha und der türkischen Zyprioten in postosmanischer Zeit*. Würzburg 2012.
30. Bekim Agai, Olcay Akyıldız, Caspar Hillebrand (Eds.), *Venturing Beyond Borders – Reflections on Genre, Function and Boundaries in Middle Eastern Travel Writing*. Würzburg 2013.
31. Jens Peter Laut (Hrsg.), *Literatur und Gesellschaft. Kleine Schriften von Erika Glassen zur türkischen Literaturgeschichte und zum Kulturwandel in der modernen Türkei*. Würzburg 2014.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

32 Tobias Heinzelmann, *Populäre religiöse Literatur und Buchkultur im Osmanischen Reich. Eine Studie zur Nutzung der Werke der Brüder Yazıcıoġlı*. In Vorbereitung.

33. Martin Greve (Ed.), *Writing the History of "Ottoman Music"*. Würzburg 2015.

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783956506963 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -