

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 19^{ème} 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 20^{ème} 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 19^{ème} 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 19^{ème} siècle, les couches supérieures aiment se faire portraiturer en chapeau et redingote, les gallons habillés en petits marins et les filles 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 (l^{ère} 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 Özandes, *Abdullah Frères, Ottoman Court Photographers*, Istanbul, 1998.

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 19^{ème} 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 ḥāṣir*). 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 *Oeuvres 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 (1^{ère} 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).

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 19^{ème} 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 européennes. 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 19^{ème} 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*, 1^{ère} 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 Ernst Gombrich, *Kunst und Fortschritt, Wirkung und Wandlung einer Idee*, Cologne, 2^{ème} éd. 1987 (1^{ère} éd. 1978).

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 19^{ème} 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 19^{ème} 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 Papadopoulos, *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'Islam", *Syria*, Ü (1921), 47-53 et 149-160, republié dans *Opera minora*, Beyrouth (1963), vol. III, 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.

[...] 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 19^{ème} et dans la première moitié de 20^{ème} 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: Laudée 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. 1^{ère} publication dans *Byzantium*, VU (1932), 161-83.

²⁰ Richard Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1977, 13 (1^{ère} 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'animal 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 ceux qui les créèrent, nous nous sentons plus près d'eux malgré la distance, nous croyons pénétrer plus complètement 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-l-thamāthil 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.

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-djamila*). 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 parler 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 créatrices²⁸; 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'éclorer, 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 parler".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.

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 renaitre 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 littérature, 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 caractère 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 réflexion 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: les “hordes de Sélim Ü”⁴⁰ emportèrent avec elles non seulement tous 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 Muhammad Ibn Iyās (1448-

³² Ibidem, 439.

³³ Ibidem, 435. Nous soulignons.

³⁴ Mahmūd 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.

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 réinstallant 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 occidental⁴⁹ 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'Industrie.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 gouvernemental 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.

“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 Muhammad Nāqī (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 témoignant 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 Zaktī, “Hlaqīqat al-nahḍa al-fannīyya al-miṣriyya fi 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.

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-djamilā*), 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. Antéchrist 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 concerne 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 gouvernement irakien. Nūrī al-Rāwī, *Ta'ammulāt fī al-fann al-'irāqī al-hadīth*, Bagdad (1962), 9.

⁶⁷ Cf. Samīr Ghārib, *Al-sīrāliyya 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.

pouvoirs publics n'aspiraient pas à révolutionner le monde de l'art, mais à constituer un réservoir d'artistes locaux.⁷⁰

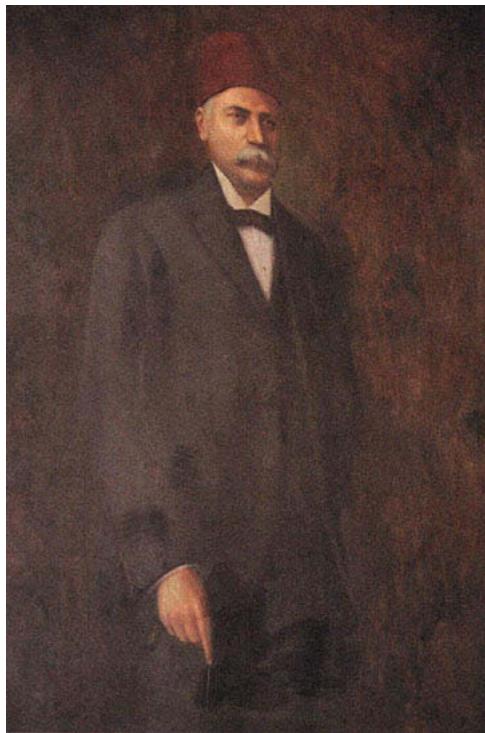
On reprit un langage plastique étranger, sans que cela posât de problème. On voulait être moderne, et cela signifiait essentiellement: montrer au “regard étranger” qu'on pouvait faire tout aussi bien que les Occidentaux, qu'après une phase d'apprentissage, on serait capable d'atteindre le même niveau. Etre moderne voulait 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 Taha 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 modémité: 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 indépendances.⁷³ Dans l'art arabe de la première moitié du 20^{ème} 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 Şubḥī al-Shārūnī, *77 sana ma 'a al-funūn al-djamīla fī Miṣr*, Le Caire (1985), 4.

⁷¹ Taha Ḥusayn, “Mustaqbal al-thaqāfa bi-Miṣr murtabiṭ bi-mādīḥā al-ba’id”, dans: *Al- madjmū'a al-kāinila li-mu'allifāt al-duktūr Taha Ḥusayn*, Beyrouth, 16 vol., (1982-85). Vol. 9, 20.

⁷² Ibidem, 21.

⁷³ Silvia Naef, op. cit., notamment ch. IV.



I11.1a) Khalil Şalibî, *Portrait de Khalil K. Sarkîs* (1925) - Beyrouth, Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1997).

Khalil Şalibî (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 / Muşawwir min Lubnân* (anglais/français/arabe), Beyrouth, 1986.



I11. 1b) Khalil Salibī, *Portrait de Louise Bustānī Sarkīs* (1925) - Beyrouth, Orient-Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (1997).



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.



Ill. 2b) *Yūsuf Kāmil. Scène 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.