

Collections moyen-orientales de peintures orientalistes à l'orée du XXI^e siècle

Retournements paradoxaux ou malentendus tenaces ?

Mercedes VOLAIT

« Les collectionneurs, figures mythiques au sujet desquelles traînent tant d'attentes, d'approximations, d'incertitudes, de malentendus, parfois »¹.

Au cours d'une récente conférence, l'historien d'art Marc Gotlieb créditait malicieusement Edward Said d'avoir fait redécouvrir Jean-Léon Gérôme : avant que le *Charmeur de serpents* (1880) ne figure en couverture d'une des premières éditions d'*Orientalism*, qui avait entendu parler de ce proluxe peintre pompier, passé aux oubliettes de l'histoire avec l'enterrement de l'académisme² ? S'il est à peu près certain que le choix iconographique échappa complètement à l'intellectuel palestinien, la dimension moyen-orientale du retour en vogue de la peinture orientaliste fait en revanche peu de doute. Elle n'est certes pas l'unique facette du phénomène : la réévaluation de l'orientalisme pictural opère dans le cadre plus large de la réhabilitation du XIX^e siècle, dont la décision officielle de construire à Paris le musée d'Orsay, prise en conseil interministériel le 20 octobre 1977 à l'initiative de Valéry Giscard d'Estaing, a constitué un jalon majeur. Le public éclairé a dès lors appris à regarder autrement les chantres de l'académisme et de la peinture pompier, à en redécouvrir les qualités plastiques, la virtuosité d'exécution. Mais tous les profes-

1. Pagé Suzanne, « Préface », *Passions privées, collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1995, p. 11.

2. *Drame pictural et rôle du spectateur dans l'art de Jean-Léon Gérôme*, conférence de Marc Gotlieb (Williams College, Clark Art Institute) à l'INHA, 26 février 2010.

sionnels de l'art en contact avec le marché de la peinture orientaliste, qu'ils soient experts, conservateurs ou commissaires d'exposition, peuvent en témoigner – et l'ont effectivement fait³ : l'essentiel des transactions est de longue date le fait d'acheteurs privés ou institutionnels liés au Moyen-Orient (et dans une moindre mesure au Maghreb), qu'ils y soient basés ou en soient originaires. C'est à eux que l'on doit l'envolée de la cote après quasiment un demi-siècle d'indifférence du monde de l'art. Vu de la critique saïdienne, pareille situation peut sembler paradoxale, ainsi que le souligne à juste titre Roger Benjamin dans un des premiers textes consacrés au sujet⁴. Comment expliquer en effet que des amateurs turcs, iraniens ou arabes dépensent des fortunes – 2,5 millions d'euros en 2008 pour une toile de Jean-Léon Gérôme, *Femme circassienne voilée* (1876), record du peintre à ce jour⁵ – pour acquérir des représentations stéréotypées, réputées dépréciatives, de leur propre société, si l'on adhère au procès radical fait à ce genre pictural depuis quelques décennies ?⁶ Plus prosaïquement, comment cerner un phénomène qui se déploie principalement dans les arcanes fermées du commerce de l'art et le secret des intérieurs des puissants, espaces par définition peu accessibles à la recherche ? Quel crédit heuristique et sociétal accorder au collectionnisme moyen-oriental de toiles orientalistes, sachant qu'il mobilise tout au plus quelques poignées d'individus représentant un segment réduit de leurs propres sociétés ? À ce type de réserve, les études muséales apportent une réponse, en rappelant la forte porosité entre sanction privée de l'art et formation du goût public. En toute collection privée sommeille un possible bien public ; *a contrario* les collections publiques ne sont autres qu'un assemblage aléatoire de collections privées, entrées par dons, datations ou acquisitions dans le domaine public⁷. On sait que les donations au Louvre, après le temps des pillages napoléoniens, ont largement façonné les périmètres et contenus des collections, et que les donateurs et marchands (ce sont parfois les mêmes) ont orienté, et continuent à orienter, les choix d'acquisition⁸. L'enquête conduite sur les *Fous du Caire* au XIX^e siècle montre comment les « passions

3. Thornton Lynne, « Le marché des orientalistes », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 19, 1990 ; Benjamin Roger, « Post-colonial taste : non-Western markets for Orientalist art », in *Orientalism, Delacroix to Klee*, Benjamin Roger (ed.), Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 2001 (1^{re} édition 1997), p. 32-40 ; Tromans Nicholas, « Bring it home ? Orientalist Painting and the Art Market », in *The Poetics and Politics of Place : Ottoman Istanbul and British Orientalism*, Inankur Zeynep, Lewis Reina et Roberts Mary (eds), Istanbul, Pera Museum, 2011, p. 65-74 (avec une large bibliographie).

4. Benjamin, *op. cit.*

5. Vente Christie's Londres, 2 juillet 2008, lot 42. Son acquéreur est le Musée orientaliste de Doha (inv. OM 696). Exposée en 2011 à Paris (*Jean-Léon Gérôme (1824-1904), L'histoire en spectacle*, Paris, ESFP, 2010, cat. n° 158, p. 276), la toile se trouvait depuis 1997 dans une collection en Jordanie.

6. Nochlin Linda, « The imaginary Orient », in *The politics of vision : essays on nineteenth-century art and society*, New York, Harper and Row, 1989, p. 33-59.

7. Pomian Krzysztof, « L'art vivant, les collectionneurs et les musées », in *Passions privées*, *op. cit.* p. 31-38 ; Poulot Dominique, « Musées, collections, collectionneurs », in « Musées et collections : pour une histoire de la patrimonialité », *Histoire de l'art*, n° 62, 2008, p. 3-9.

8. Musée du Louvre (éd.), *Les donateurs du Louvre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989.

privées » d'amateurs français et égyptiens, le « commerce » domestique et quotidien d'objets d'art islamique dans des intérieurs orientalistes fabriqués avec des remplois, et une activité au service de la conservation patrimoniale, loin d'être antinomiques, ont pu aller de pair et constituer un tout – et ont à terme contribué à transformer le regard porté sur les arts de l'Islam en donnant accès et valeur aux artefacts collectionnés⁹. On fait l'hypothèse ici que la pratique du collectionnisme orientaliste, pour peu de porter attention sérieuse aux objets acquis, à ceux qui les acquièrent et à ce qu'ils en disent¹⁰, offre de même un angle d'observation fécond pour appréhender un fait de plus large portée : les ambivalences, systèmes de tri et malentendus au cœur de toute interaction culturelle.

Un secret bien gardé ?

Rappelons d'emblée que les collections moyen-orientales de peinture orientaliste ne datent pas d'hier, même si le phénomène reste encore peu étudié. Le cas du diplomate Khalil-bey (1831-1879), pour lequel Gustave Courbet peignit *L'origine du monde* (1866) et qui défraya la chronique parisienne par son amour du jeu, des femmes et de l'imagerie érotique, a retenu l'attention¹¹. La collection d'art ancien et moderne assemblée entre 1865 et 1868 à Paris par ce « parfait honnête homme » dans les mots du peintre¹², était forte de 108 numéros et fut dispersée le 16 janvier 1868 en vente publique pour payer des dettes de jeu – on peut ainsi apprendre qu'elle contenait un certain nombre de toiles orientalistes de tout premier plan, dont le *Bain turc* d'Ingres (1862), aujourd'hui au Louvre. Les ventes sont pain béni en la matière ; avec les prêts aux expositions, ce sont les sources premières pour lever un coin du voile sur des univers par ailleurs fort hermétiques. L'obsession récente des provenances, désormais presque systématiquement renseignées dans les cartels et bases de données des musées, comme l'accessibilité en ligne de nombre de catalogues de vente, livrets de salon, catalogues d'exposition, inventaires, changent depuis peu la donne ; des pratiques qu'il était malaisé jusque là de documenter gagnent en transparence.

9. Volait Mercedes, *Fous du Caire : excentriques, architectes et amateurs d'art en Égypte (1867-1914)*, Forcalquier, L'archange minotaure, 2009.

10. Une partie de la documentation utilisée ici a été rassemblée à l'occasion d'un séjour en 2010 au Center for Advanced study in the Visual arts de la National Gallery of Art à Washington, que je remercie pour les facilités offertes.

11. Haddad Michèle, *Khalil-bey, un homme, une collection*, Paris, les éditions de l'Amateur, 2000 ; Davison Roderick, « Halil Serif Pasha, Ottoman diplomat and statesman », *Journal of Ottoman studies*, II, 1981, p. 203-221 ; Haskell Francis, « Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX^e siècle », *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 362-383.

12. Ten-Doesschate Chu Petra (éd.), *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 273 (lettre à Gustave Chandey, 29 mars 1867).

Toujours est-il qu'au XIX^e siècle, les élites et dynasties régnantes de la Méditerranée orientale se sont avérées de bonnes clientes de peinture « orientaliste », laquelle en ce temps avait la vertu d'être « contemporaine ». Les relations, au fond assez simples et directes, entre le pacha d'Égypte Mehmet-Ali (1769-1849) et les Beaux-arts, ont naguère inspiré à Gaston Wiet une volumineuse monographie qui atteste de la fréquence des contacts et de la régularité des commandes faites aux artistes enrôlés par la suite dans l'école orientaliste¹³. En 1876, le marchand Goupil fournit une série de toiles françaises, dont certaines à sujet oriental – *Bords du Nil* (1872) de Fromentin – pour le palais Dolmabahçe d'Istanbul, par l'intermédiaire d'un aide-de-camp du sultan Abdülaziz, Şeker Ahmed pacha, qui se piquait de peinture et avait passé quelque temps à Paris¹⁴. Les achats auraient été recommandés par Gérôme lui-même. Dans les palais égyptiens, les toiles orientalistes figuraient en bonne place, aux côtés des petits maîtres du XVIII^e siècle, de la tapisserie d'Aubusson ou de la porcelaine de Sèvres : chaque nouvelle exposition, chaque nouvel inventaire, en apporte la mesure. Aux *Oubliés du Caire* (1994), on a pu voir certaines des toiles possédées par le prince régent Muhammad Ali Tawfiq (1875-1955), en son palais Manyal du Caire, aujourd'hui ouvert au public, dont *L'exécution du janissaire* d'Henri Régnauld ou *La prière* de Gérôme ; dans le musée spécial qu'il avait créé au sein de son palais en 1938, se trouvaient également des toiles de Brest, Belly, Clairin, Girardet, etc.¹⁵. La publication récemment dédiée au palais khédivial d'Abdin, édifié au Caire entre 1863 et 1874, indique que la majeure part de la collection de peintures était composée de toiles orientalistes, parmi lesquelles des œuvres de Alexandre-Gabriel Decamps, Théodore Frère, Henri Riou, du Britannique Horsley et de l'Américain George Yevell¹⁶.

Une sélection des toiles orientalistes du musée de Gazîra (fermé au public), issues des anciennes collections du Musée d'art moderne du Caire créé en 1931 (et fermé en 1963) comme des séquestres effectués dans les années 1950, a été exposée en 1998 à l'occasion de l'ouverture du Palais des arts du Caire, institution vouée aux expositions d'art moderne, et a livré un bel aperçu des riches collections orientalistes à sujet égyptien assemblées par l'élite locale aux XIX^e et XX^e siècles : huiles de Carl Vernet, Eugène Fromentin, Théodore Frère, Gabriel Decamps, Narcisse Berchère, Théodore Chassériau, Henri Régnauld, James Tissot, du peintre belge Jean Portaels (*Caravane de bédouins*, 1849), œuvres « archéologiques » d'Adrien Dauzats, etc.¹⁷. La plupart n'avait pas été montrée depuis des décennies, si elles l'avaient jamais été ; l'exposition fut présentée comme signe de « l'incontestable apogée culturelle

13. Wiet Gaston, *Muhammad Ali et les Beaux-Arts*, Le Caire, Dar al-Maaref, 1951.

14. Germaner Semra et Inankur Zeynep, *Constantinople and the Orientalists*, Istanbul, Türkiye bankasi, 2002, p. 117-118 ; *Osmanli Saray Koleksiyonundan – From the Ottoman Court Collection*, catalogue d'exposition, Dolmabahçe, 2006, p. 80.

15. Lacambre Geneviève, *Les oubliés du Caire, chefs-d'œuvre des musées du Caire*, Paris, Afaa/Rmn, 1994, p. 185.

16. *Abdeen Palace*, Le Caire, Cultnat, 2007.

17. *Orientalists exhibition*, catalogue, Le Caire, 1998.

de l'Égypte contemporaine », et le rôle vital de ces peintres pour la genèse de l'art moderne égyptien explicitement souligné¹⁸.

Quelques-unes des toiles montrées en 1998 provenaient de la collection formée par Muhammad Mahmûd Khalîl (1877-1953), juriste et homme politique, à l'origine d'acquisitions importantes de peinture impressionniste et orientaliste faites sur le marché de l'art parisien et cairote à partir des années 1920, et surtout après les années 1940. On sait peu de choses de l'homme, nature peu diserte, qui fut commissaire du pavillon égyptien à l'Exposition universelle de 1937 à Paris, sénateur puis président du Sénat égyptien durant les années suivantes, et élu en 1949 à l'Académie des Beaux-arts pour avoir organisé avec succès une exposition de peinture orientaliste et égyptienne à Paris en 1949¹⁹. Francophone par une éducation secondaire au lycée français du Caire, initié au goût de la collection et conseillé dans ses achats par sa femme française, Émilienne Luce, rencontrée alors qu'il faisait son droit à la Sorbonne, Muhammad Mahmûd Khalîl était membre fondateur de la Société des amis de l'art, qui organisa un salon annuel de peinture au Caire à partir de 1925. Il laisse à sa mort un impressionnant ensemble de plus de trois cents toiles (parmi lesquelles des Van Gogh, Gauguin, Degas, etc.) et une cinquantaine de sculptures, qui étaient installés dans une galerie aménagée en 1927 à cet effet en annexe à son habitation du Caire. Léguée par Émilienne à l'État égyptien en 1960, la collection a été, après une série de vicissitudes, rendue accessible au public en 1995 à l'occasion de la création du musée de Mahmûd Khalîl et de son épouse, après avoir été exposée à Paris dans le cadre des *Oubliés du Caire*²⁰.

Les toiles orientalistes provenant de la collection Mahmûd Khalîl exposés en 1998 illustrent d'emblée deux *topoi* du genre, qui plaisent particulièrement aujourd'hui, en Égypte comme ailleurs : le nu et le paysage oriental. Le premier est en l'occurrence représenté par l'une des odalisques d'Ingres – *Odalisque-Fatima* – et le second par l'un des paysages de Marilhat, légendé *Vieux-Caire* dans l'exposition égyptienne et *Mosquée du Sultan Hasan et bazar au Caire* aux *Oubliés du Caire* ; c'est l'une de ses vues les plus « topographiques », si l'on peut dire, en regard des compositions imaginaires qu'il a également peintes. Nu et *vedute* sont combinés en une même toile dans un des *Nil* de Fromentin (1876), également possédé par Mahmûd Khalîl, où une paysanne aux seins dévoilés se tient au premier plan. Pourquoi de l'orientalisme (il y a aussi des Chassériau, Frère, Delacroix, Gérôme, Berchère, Crapelet, Belly, Dauzats, Émile Bernard²¹) dans une collection

18. Nawar Ahmed, « Introduction », *Ibidem*, p. 7 [ma traduction à partir de la version anglaise].

19. *Exposition Égypte-France*, Musée des arts décoratifs, Paris, octobre-novembre 1949, catalogue.

20. Salmawy Mohamed et El-Razaz Mustafa, *Mohamad Mahmoud Khalil, L'homme et le Musée*, Le Caire, 1995 ; Lacambre Geneviève, « Introduction », in *Les oubliés du Caire*, op. cit., p. 17-24 ; Volait, op. cit., p. 197.

21. Sidqî al-Gabâkhangî Muhammad, *Muqtanayyât Muhammad Mahmûd Khalîl al-faniyya* [Les acquisitions d'art de Muhammad Mahmûd Khalîl], Le Caire, 1995.

par ailleurs largement impressionniste ? Par souci d'équilibre ? Par opportunités d'acquisition ? Prisé par les nouvelles fortunes américaines de la fin du XIX^e siècle, l'académisme n'a plus grande valeur en Europe à partir des années 1930. Par sentiment national, et système d'identification ? Pour ce que l'on en sait, les toiles orientalistes du musée Mahmûd Khalîl sont dans leur immense majorité à sujet égyptien – là encore ce tropisme national se retrouve dans nombre de collections, moyen-orientales ou pas. Les Britanniques ont tendance à acheter John Frederick Lewis ou David Roberts, les Italiens Alberto Pasini ou Fabio Fabbi, les Américains Frederick Bridgman, et ainsi de suite ; l'idée « d'école nationale », base conventionnelle des classifications picturales, a la vie dure. Au Moyen-Orient, ce sont les sujets dépeints qui « nationalisent » l'œuvre et la font en quelque sorte rentrer dans le patrimoine visuel du pays : les Égyptiens achètent des vues du Caire, les Turcs des images du Bosphore, les Marocains les paysages de Majorelle, les Algériens les baigneuses de Bou-Saada peintes par Étienne Dinet²²... Au moment du partage des collections du musée des Beaux-arts d'Alger après l'indépendance, les toiles orientalistes ont été revendiquées par l'administration algérienne comme parties intégrantes de l'iconographie nationale²³. Il faut ajouter que le goût orientaliste ne se cantonne pas en Égypte à la peinture : l'architecture en offre nombre d'exemples, et là encore, les références à l'architecture mamelouke et ottomane du Caire, et non pas à un Orient purement fictif, abondent. L'historicisme le plus archéologique a été souvent préféré aux fantaisies de l'éclectisme²⁴.

Déplacements

Le monde des amateurs d'art égyptiens sombre corps et biens avec la décolonisation. Les années 1950, celles de Bandung et de Suez, sont peu propices à l'achat de peinture, fût-elle orientaliste. Séquestres et nationalisations dépossèdent les familles régnautes et les fortunes établies ; l'accès réduit aux devises limite transactions et allées et venues. Le marché redémarre dans les années 1970 à la faveur du choc pétrolier. La fin des Trente glorieuses pousse l'Europe à explorer de nouveaux gisements de richesses. La Grande-Bretagne imagine l'organisation d'un évènement-fleuve pour faire découvrir au public anglais la civilisation islamique dans toutes ses facettes, en mobilisant le soutien de 32 pays musulmans. Protéiforme, le

22. Benjamin, *op. cit.* ; Pouillon François, *Les deux vies d'Étienne Dinet, peintre en Islam*, Paris, Balland, 1997, p. 29-30.

23. Peroncel-Hugoz Jean-Pierre, « Le Musée national des Beaux-arts rénové retrouve l'ensemble de ses collections », *Le Monde*, 16 avril 1970.

24. Volait, *op. cit.* ; Volait Mercedes et Oulebsir Nabila (dir.), *L'orientalisme architectural, entre imaginaires et savoirs*, Paris, Picard, 2009.

World of Islam Festival de 1976 combine des expositions (6 000 objets exposés, provenant de quelque 250 collections publiques et privées, allant des arts de l’Islam à la peinture la plus contemporaine), des conférences publiques, des manifestations scientifiques. Les galeristes découvrent à cette occasion des intérêts – et des moyens pécuniaires – insoupçonnés. Un financier au contact des nouvelles fortunes du Golfe, Brian Mac Dermot (1930-), a l’idée d’ouvrir la galerie Mathaf (littéralement le « musée ») à Londres en 1975 pour participer activement à la dynamique du festival. Visant initialement la promotion de l’art arabe le plus contemporain, la galerie Mathaf est confrontée à l’ampleur de la demande orientaliste en provenance du Moyen-Orient. 40 % des prêts à la première grande exposition de peinture orientaliste, *Eastern encounters : orientalist painters of the nineteenth century*, tenue à Londres à The Fine Art Society en juillet 1978, passent pour provenir de collections arabes²⁵. La dispersion en 1999 de la collection d’Akram Ojje (1918-1991), marchand d’armes saoudien d’origine syrienne, donne une idée du contenu de ces premières collections non-occidentales. Acquises entre 1975 et 1986, en salle des ventes ou directement auprès de galeristes parisiens, les œuvres incluent déjà quelques-uns des artistes promis à de belles cotes par le réalisme de leur coup de pinceau, tel Ludwig Deutsch (*Le Jeu d’échecs* [1896], acheté en 1977) ou Rudolph Ernst (*La leçon de Koran* [s.d.], acheté en 1981)²⁶.

Si Mathaf devient rapidement leader du domaine, elle n’est pas seule à investir le créneau. En 1976, Patrick et Viviane Berko ouvrent en Belgique une galerie spécialisée en peinture orientaliste, qui connaît également de beaux jours²⁷. Le commissaire-priseur parisien Henri Gros, l’un des spécialistes français du genre, dit avoir commencé à vendre de l’orientalisme en 1985, et en est désormais à sa 45^e vente²⁸. La consécration par le musée ne tarde pas à suivre : la Royal Academy of Arts de Londres organise en 1984 *The Orientalists: Delacroix to Matisse : European Painters in North Africa and the Near East*, également présentée à la National Gallery of Art de Washington et prélude à une longue série de manifestations, dont la dernière a itinéré en Europe au cours de l’année 2011²⁹. Le goût des collectionneurs s’avère à bien des égards un puissant levier, capable de susciter entreprises commerciales, projets d’exposition, acquisitions muséales, voire translations épistémologiques. Car si le marché de l’art se transforme au gré de la demande des acheteurs, et de l’offre que marchands, experts et commissaires-priseurs parviennent à alimenter alors que le filon s’épuise et que les faux se multiplient, il impacte en retour jusqu’aux catégorisations de l’historiographie. L’orientalisme

25. Benjamin, *op. cit.*

26. Vente n° 9248 du 1^{er} novembre 1999, Christie’s New York.

27. Berko Patrick et Viviane, Cruysmans Philippe, *Orientalist Painting – Peinture orientaliste* (préface de Philippe Roberts-Jones, conservateur en chef au musée royal des Beaux-arts de Bruxelles), Bruxelles, Éditions Laconti, 1982.

28. Préface à la vente *Orientalisme et art islamique* du 15 décembre 2008 de Gros Delettrez, Paris, n.p.

29. *De Delacroix à Kandinsky, l’orientalisme en Europe*, Paris, Hazan, 2010.

pictural s'est longtemps vendu dans le cadre de ventes de peinture européenne du XIX^e siècle, dont il formait une sous-catégorie ; aujourd'hui, la plupart des ventes « Arts de l'Islam » ont un volet « Orientalisme » – on a inventé à cet effet l'idée « d'Arts d'Orient » ; à l'inverse, les ventes « Orientalisme » ont de plus en plus couramment un volet d'art islamique, et même d'art moderne arabe, turc ou iranien, dans un ample continuum dicté par la relation directe à l'espace oriental, en somme tout ce qui à rapport avec cette géographie³⁰. L'orientalisme tend ainsi à sortir du domaine européen, pour rentrer dans le domaine du « non-occidental » – le dernier né des néologismes produit par la théorie postcoloniale – suivant en cela les exigences du marché de l'art (les acheteurs de chaque segment sont les mêmes) et au grand dam de spécialistes qui s'échinent à défendre le maintien d'un découpage étanche entre « Arts de l'Islam », « Art contemporain » et « Orientalisme », au motif que seuls les premiers seraient « authentiques »³¹. Point n'est besoin d'être grand clerc pour discerner dans ces recompositions du marché les signes avant-coureurs de mutations à venir dans le champ académique.

Une dynamique récente du commerce de la peinture orientaliste est son basculement en Méditerranée orientale et dans la péninsule arabique, afin de se rapprocher de sa clientèle. En 2009, Sotheby's a ouvert une branche à Istanbul, et a organisé la même année (18-19 mars 2009) sa première vente d'art islamique, contemporain et orientaliste au Qatar. Les autres grandes maisons ont développé des stratégies similaires : Christie's est présente à Dubaï depuis 2006, Bonhams depuis 2007. Au titre de ces déplacements géographiques, on peut encore mentionner l'invention plus récente encore de « MENASA » (Moyen-Orient, Afrique du Nord, Asie du Sud) que des galeristes européens s'emploient désormais à promouvoir dans leur quête des marchés émergents; une première foire s'est tenue à Beyrouth du 11 au 13 juillet 2011³².

Émergence d'un nouvel espace public ?

Plus marquante encore est la sortie au grand jour du collectionnisme moyen-oriental de peinture orientaliste depuis quelques années. Les signes de l'investissement, multiforme, de la sphère publique par les collectionneurs moyen-orientaux ne manquent pas. En 2008, l'un des plus grands acheteurs de peinture orientaliste au Moyen-Orient, l'Égyptien Shafik Gabr, fait paraître le catalogue complet de sa

30. Par exemple, la vente Gros et Delettrez des 21-22 juin 2010 à Paris, qui regroupait objets islamiques, toiles orientalistes et peintures turques et algériennes.

31. Blair Sheila S., Bloom Jonathan M., « The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field », *The Art Bulletin*, vol. 85, n° 1, mars 2003, p. 152-184.

32. Information aimablement communiquée par Marie-Hélène Bayle.

collection, dans une édition de luxe publiée par les éditions ACR³³ – acronyme du nom de leur propriétaire, l'expert marocain Ahmed Chaouki Raffif, auquel sont dues l'essentiel des monographies sur la peinture orientaliste depuis trois décennies³⁴. Lorsque les éditions Thames et Hudson entreprennent de faire sortir de l'anonymat le Top 100 (102 exactement) des personnalités du monde arabe, turc et iranien engagées dans le patronage des arts, sous toutes ses formes et toutes les latitudes, chez soi comme en diaspora, rares sont les collectionneurs et mécènes choisissant de ne pas figurer au palmarès³⁵. Il devient possible de mettre un nom et un visage sur les quelques-uns d'entre eux qui ont contribué à fabriquer la cote de l'orientalisme, et d'apprécier les toiles en situation, dans les appartements de la première dame d'Abu Dhabi, par exemple, Sheikha Salama bint Hamdan al-Nahyan, où un Picasso voisine avec un Rudolf Ernst (*La cueillette des roses*), de la céramique islamique et de la peinture moderne égyptienne³⁶. À l'occasion de la célébration en 2010 de Doha comme capitale arabe de la culture, au moment où Istanbul assume le même rôle dans le cadre européen, un projet de grande envergure sort de l'ombre : la création du Musée orientaliste du Qatar. L'institution revendique être le seul établissement dans le monde à avoir une telle vocation et a rassemblé en une petite décennie quelque 900 œuvres de premier choix, dans une conception élargie de l'orientalisme, qui le fait remonter au tout début du XVI^e siècle et considère en aval toutes ses ramifications, jusque dans le XXI^e siècle. Les musées du Qatar incluent également de précieuses collections photographiques (daguerréotypes, tirages originaux des grands primitifs de la photographie) faisant une bonne part aux images du Moyen-Orient. Outre la perspective de développement économique par la culture qui anime la politique qatarie, la volonté de reprendre la maîtrise du discours sur soi est manifeste dans les deux démarches. Dans les mots d'un conseiller de l'émir du Qatar, Yusuf Ahmad Al-Homaid : « au total, tous ces projets contribuent à une récupération de l'histoire, c'est une façon de "dé-orientaliser" les scènes exotiques. Nous recapturons la culture et tentons de la présenter à neuf »³⁷.

Les indications de provenance pour les toiles prêtées en 2011 à la rétrospective *Gérôme* du Musée d'Orsay ou à l'exposition itinérante *De Delacroix à Kandinsky : l'orientalisme en Europe* sont un autre indice tangible de ce mouvement vers la lumière. Désormais les prêteurs ne figurent pas seulement en pages de remerciements des catalogues, mais sur les cartels : « New York, Wassim Rassamny » pour

33. Nasser-Khadivi Dina (ed.), *The Shafik Gabr collection*, Paris, ACR, 2008. Une nouvelle édition est annoncée pour l'automne 2011 sous le titre *Masterpieces of the Shafik Gabr Collection*.

34. Dannatt Adrian, « Orientalism and the art market », *Artnet magazine*, 17 mars 2009, <http://www.artnet.com/magazineus/features/dannatt/dannatt3-17-09.asp>, consulté le 5 avril 2010.

35. Amirsadeghi Hossein (ed.), *Art and patronage : The Middle East*, Londres, Thames et Hudson, 2010.

36. *Ibidem*, p. 122-123.

37. Wise Michael, « Bridging the Gulf : Is Doha, Qatar, the new cultural capital of the Middle East? », *Travel + Leisure*, July 2007, http://www.michaelzwise.com/articleDisplay.php?article_id=96, consulté le 10 août 2011.

Le rêve de Fabio Fabbi (c. 1880-1914), par exemple ou « Doha, Orientalist Museum », pour un autre *Rêve* (1875), dû à José Villegas y Cordero celui-là. Ils s'inquiètent de leur rôle social : le 15 janvier 2011, quelques grands collectionneurs de la région, dont l'Iranien Farhat Farjam et l'Émirati Sultan Saoud al-Qassem, ont tenu à Sharjah (Émirats arabes unis) une table-ronde sur la responsabilité sociale des collectionneurs d'art, dans un contexte marqué par l'absence de structure publique offrant accès aux œuvres d'art. Une forme d'espace public est-elle en train d'émerger dans les coulisses des salles de ventes, des galeries et des fondations artistiques, en nombre croissant, du Moyen-Orient ?

La parole des collectionneurs : à propos des collections Najd, Dahesh, Gabr

Que disent ces collectionneurs qui désormais apparaissent au grand jour et s'expriment ? Ou plutôt, tout d'abord, que leur fait-on dire, puisque parfois d'autres parlent à leur place ? L'une des plus anciennes collections substantielles de peinture orientaliste assemblées après le redémarrage du marché est la collection Najd, aujourd'hui entreposée à Genève. Propriété d'un homme d'affaires saoudien, dont l'identité n'a jamais été rendue publique, la collection a été formée par l'intermédiaire de la galerie Mathaf au cours de la décennie 1980. Le catalogue raisonné qui en a été dressé en 1991 répertorie 156 toiles, dont 24 Gérôme, 28 Ludwig Deutsch et un nombre équivalent de Rudolph Ernst³⁸. La « raison d'être » de l'ensemble est commentée par Brian Mac Dermot, fondateur et directeur de Mathaf, dans sa préface à l'ouvrage : il s'agissait de retenir les peintures représentant, autant que possible, les « véritables coutumes et traditions des peuples arabes ». L'auteur des notices du catalogue juge en effet que les *Joueurs d'échecs* de Ludwig Deutsch (1904) dont la collection Najd possède l'une des nombreuses versions, est certainement à la fois le fruit « d'une expérience personnelle et une reconstruction intelligente à partir d'objets et de photographies rapportés chez soi »³⁹. « À n'en pas douter », ajoute Mac Dermot, « ces toiles exécutées avec un soin splendide du détail par des artistes européens font partie du patrimoine arabe »⁴⁰. Qu'une telle déclaration soit pure rhétorique commerciale ou exprime la conviction profonde de son client importe au fond assez peu ; l'essentiel est qu'elle représente aujourd'hui une opinion communément partagée par les amateurs et connaisseurs, hors des cercles étroits du champ académique qui s'occupent de critique postcoloniale. La peinture orientaliste captive pour ce qu'elle permet de restituer du passé moyen-oriental, le

38. Juler Caroline, *Najd collection of Orientalist paintings*, Londres, Manara, 1991.

39. *Ibidem*, p. 43 [ma traduction].

40. *Ibidem*, p. 1.

cas échéant indirectement. L'estampille en arabe de la collection Najd est à cet égard explicite : *Majmû'a al-Najd lil-Lawhât al-Charqiyya* : collection Najd de toiles orientales. L'orientalisme a été au passage orientalisé.

Le cas de figure le plus extrême de médiation externe dans la formation d'un ensemble de toiles orientalistes est la collection Dahesh, sise à New York. Le Dahesh Museum of Art doit son nom à un curieux personnage, Salim Moussa Achi (1909-1984), qui naquit à Jérusalem, grandit à Beyrouth, se découvrit tout jeune des pouvoirs surnaturels qui le conduisirent à adopter en 1930 le pseudonyme de Dahesh (« ébahissant » en arabe) et à développer sous le nom de Daheshisme une doctrine spirituelle universaliste et transconfessionnelle, qui lui valut en 1944 d'être déchu de sa nationalité libanaise et jeté sur les chemins de l'exil par l'orthodoxie catholique. Restauré dans sa citoyenneté en 1953, le Dr. Dahesh put revenir au Liban mais ne cessa dès lors de voyager. Il meurt accidentellement à New-York, où il compte encore des adeptes. La tradition veut qu'il ait commencé dès les années 1930 à acquérir des œuvres et des documents d'artistes académiques du XIX^e siècle, et en ai conservé l'habitude tout au long de sa vie, grâce à la relative aisance fournie par la vente de ses publications. L'idée de créer le moment venu un musée de peinture au Liban aurait germé dès les années 1940. Seul existe alors à Beyrouth un musée d'antiquités orientales. Le déclenchement de la guerre civile au Liban fournit un autre scénario. La collection est vendue en 1975 à des proches, la famille Zahid. D'origine turque et mariée à un homme d'affaires saoudien, Mervat Zahid réside alors avec ses enfants à Beyrouth, pour des commodités de scolarisation. La famille émigre l'année suivante aux États-Unis en emportant la collection. En 1984, elle hérite en retour du Dr. Dahesh un legs conséquent pour donner corps au projet de musée. Riche de 1792 œuvres d'art et de quelque 50 000 ouvrages, la collection ne se prête pas aisément à pareille entreprise, qui plus est dans la ville saturée d'institutions muséales de tout premier plan que représente New York. La plupart des toiles acquises sont des œuvres modestes, pour ne pas dire médiocres, l'un des principaux critères d'acquisition du Dr. Dahesh étant pécuniaire. Ses centres d'intérêt constituaient une autre contrainte : centrée sur le réalisme, les sujets mythologiques ou des œuvres à enseignement moral en phase avec sa spiritualité, la collection formait un ensemble disparate, sans grande cohérence esthétique. C'est à l'anthropologue américaine Flora Kaplan, en poste à New York University à la tête d'un programme de Museum studies, qu'échoit le soin d'imaginer *a posteriori* un fil conducteur plus lisible et attractif pour l'ouverture de l'institution légalement créée en 1987⁴¹. Le premier document publié par le musée en 1993 donne le ton de l'ambition proposée :

41. Renseignements tirés de la principale enquête conduite sur l'institution à partir d'entretiens et qui rectifie largement l'information disponible sur Internet : Nour-Elsayed Alia, *The Making of the Dahesh Museum of Art : An account of its Founding, Ten-Year History, Its Academic Art Collection, and Exhibitions*, Master in Museum professions, Seton Hall University, 2005, 102 p.

« Le musée Dahesh est enraciné dans la tradition humaniste européenne et moyen-orientale... Ses collections ont vocation à exprimer la notion de l'art comme vérité universelle... Dans un temps de conflits et de divisions dans le monde, c'est à la fois une œuvre d'amour et une démonstration de responsabilité que d'honorer une promesse faite, et d'offrir au public une oasis pour la contemplation tranquille et la foi renouvelée en l'esprit humain tel qu'il s'exprime dans l'art »⁴².

Spécialiste de la Renaissance mais pourvu d'une expérience notable dans le domaine muséal, le conservateur David Farmer est recruté en 1993 à la tête du Dahesh Museum of Art pour identifier les points forts de la collection, et penser son développement. 47 œuvres de quelque valeur (dont des toiles orientalistes de Frère, Clairin, et Carl Vernet) sont tout au plus distinguées au sein des achats de Dahesh. Compte tenu des possibilités du marché et de l'offre muséale, une niche possible est identifiée autour de l'art académique européen, orientalisme inclus. Elle guide la stratégie d'acquisition poursuivie depuis par le musée ; combinée à des dons à partir de 2001, celle-ci l'a enrichi de plus de 200 œuvres entre 1995 et 2005, dont des tableaux d'Alma-Tadema, Bouguereau, Cabanel, Delaroche, Doré, Fabre, Gérôme, Lecomte du Nouÿ, Leighton, Merson, Troyon, Vernet, etc.. Ces acquisitions nourrissent un riche programme d'expositions d'art français et britannique, et de colloques en collaboration avec des universitaires, afin d'offrir toute légitimité à l'entreprise. Ouvert au public en 1995, le musée rencontre un succès d'estime auprès du public et de la critique, mais ferme ses portes en 2007 faute d'avoir trouvé une solution de long terme pour son hébergement. Il existe actuellement à travers des expositions itinérantes et une boutique de produits dérivés à Manhattan, en attendant de retrouver des locaux permanents.

Le cas de la collection Shafik Gabr, déployée dans une vaste résidence des environs huppés du Caire (Qattamiyya Heights), présente une autre configuration encore. Lui s'exprime à la première personne (il a donné une longue préface au catalogue de sa collection paru en 2008) et se livre volontiers aux journalistes et aux photographes (sa notice figure au recueil publié par Thames and Hudson en 2010 et ses portraits sont légions sur internet), dans ce que l'on présume être une politique de communication qui n'est pas laissée au hasard⁴³. Aujourd'hui à la tête d'un puissant groupe d'investissement présent dans 32 pays et dans des domaines aussi divers que l'acier, le pétrole, l'immobilier, l'édition ou la grande distribution, Shafik Gabr (1954-) revendique s'être fait par lui-même, un père diplomate l'ayant contraint à financer ses études supérieures de ses propres deniers. Ses premiers achats d'art sont faits dans le domaine de la photographie historique à sujets égyptiens alors qu'il a tout juste vingt ans, et qu'il pratique lui-même le *medium* en amateur au cours de ses voyages dans le pays, comme en Afrique ou en Asie. C'est à Paris qu'il achète en 1993 pour quelques milliers de dollars sa première toile : un

42. *Ibidem*, p. 16 [ma traduction].

43. Dossier de presse sur la collection consultable à l'adresse <http://gabr.com/art/index.html>.

tableau de Ludwig Deutsch, choix logique d'une peinture hyperréaliste pour qui s'intéresse à la photographie d'Égypte. En 2010, sa collection avait atteint une centaine de pièces et était évaluée à quelque 62 millions de dollars. Le catalogue documente les achats faits année après année et confirme l'importance du réalisme comme critère essentiel de choix.

La célébration de l'expérience intime

Pour Gabr, il y a bien deux types d'artistes orientalistes, étant entendu que dans son esprit le mouvement court jusque dans les années 1950 : d'un côté, ceux qui ont dépeint avec grand soin ce qu'ils ont réellement vu et de l'autre, ceux qui ont laissé courir leur imagination sans jamais quitter leurs ateliers. Ce sont les premiers qu'il s'attache à traquer et à promouvoir et dont il aime à dire que ce sont des « artistes globaux ». Aux côtés des vues du Nil (par Crapelet, Frère, Roberts, Weeks, Pasini), le point fort de la collection sont les scènes de rue et les métiers du Caire capturés par Deutsch et Ernst, et dans la même veine par Rudolf Weiss ou Paul Joanovitch, ou encore Swoboda. Une des marottes de Gabr sont les représentations de marchands de curiosités – allusion directe à son propre passe-temps ? Ce tropisme égyptien n'empêche pas un intérêt pour les peintres de la réalité maghrébine : Dinet, Bridgman, Tornai, Deckers, Styka figurent également dans la collection.

« Pour moi, la collection est plus qu'un ensemble de tableaux, elle représente une odyssée personnelle, une passion que je possède, et un message que je veux faire passer. » Le message a en lui-même plusieurs volets. D'abord, célébrer l'expérience artistique du Moyen-Orient, plutôt que son exploitation scientifique :

« Le Moyen-Orient a toujours été à la croisée des chemins, mais c'est un point de rencontre qui a été souvent taché de sang. C'est un lieu que certains "visiteurs" ont choisi d'exploiter. Aujourd'hui c'est le pétrole, hier c'était le patrimoine artistique. Les égyptologues ont peut-être fait du travail important, mais leurs explorations étaient menées avec des intentions discutables. Au même moment, les artistes transportaient leurs chevalets et leurs trépieds. Peut-être est-ce pour cela que je sens un profond respect pour les artistes de ma collection et une affinité avec eux. C'étaient des observateurs respectueux. Ils pouvaient s'asseoir à un coin de rue et trouver une scène quotidienne, comme *Rassemblement autour des nouvelles du jour* [peint par Deutsch en 1885], qui touche à l'essence de notre culture »⁴⁴.

Ensuite encourager le respect entre les cultures :

44. *The Shafik Gabr collection, op. cit.*, p. 6-7 [ma traduction].

« Quels que soient les sujets peints, les peintres-voyageurs orientalistes étaient fascinés par notre monde, et désireux de l'archiver, d'enregistrer nos coutumes, notre architecture, nos habitudes. Nous avons une grande dette à leur égard. Bien que beaucoup de ce qu'ils ont vu est toujours vivant dans nos rues et nos villages, nous avons sans cesse besoin que l'on nous rappelle la richesse et la valeur de notre culture. Les peintures de ma collection ont été choisies avec attention pour porter une leçon qui m'est chère : nous devons être fiers de notre héritage, c'est à nos risques et périls que nous ignorons nos racines, et par-dessus tout, nous devons, comme ces artistes, respecter la culture des autres »⁴⁵.

Instiller la fierté, donc. Shafik Gabr affirme que l'une de ses toiles favorites est *Le garde du palais* de Ludwig Deutsch (c. 1900-1902), acquis en 2006 à New York pour la modique somme de 1,6 millions de dollars... « Port altier, épaules renversées en arrière, un soldat nubien se tient menaçant devant le vantail d'une monumentale porte en bois travaillé, ses bras aux veines saillantes agrippant une lance éclatante. Le détail est extraordinaire, la lumière merveilleuse, le garde a un regard impérial – c'est cela la fierté ». L'acquisition en 2008 de la chaste *Jeune fille égyptienne* de Gérôme (c. 1877) participe de ce même projet de restauration de la dignité arabe⁴⁶.

D'aussi hautes considérations n'empêchent pas l'humour d'avoir place dans la collection. Gabr a également été séduit pas les toiles facétieuses du Hongrois Gyula Tornai, dont *Les connoisseurs*, peinte à Tanger en 1892. L'huile met en scène, selon la notice du catalogue, un groupe d'Arabes « regardant avec émerveillement et consternation un tableau orientaliste »⁴⁷. Celui-ci représente une échoppe d'objets en cuivre avec plusieurs personnages – autre clin d'œil au goût de Gabr pour les représentations de marchands ? Curiosité amusée et perplexité seraient des termes plus adéquats pour décrire l'expression que l'on peut lire sur les visages des cinq hommes, alors qu'ils prennent connaissance et auscultent la toile posée sur le chevalet, une boîte de peinture ouverte à ses pieds, comme s'ils étaient intrigués de voir une partie d'entre eux représentés et vérifiaient l'exactitude de chaque détail ? En dépeignant ce qui pourrait bien être la fin d'une séance de pose, le peintre donne vie de sujets à ses modèles, exhibe les coulisses de l'œuvre et capte avec brio un moment criant de vérité. Ce sont ces instantanés réalistes, comme le tribut rendu à un *connoisseurhip* local et sans doute la mise en abyme du sujet (la toile dans la toile qui renvoie à d'autres toiles de la collection), qui font la joie des nouveaux collectionneurs de ce genre pictural.

Dans ce goût pour une peinture narrative et ethnographique, à substrat photographique, entre sans doute aussi quelque chose de l'ordre de la madeleine de Proust : comment ne pas imaginer que l'acquisition d'*Une scène de rue à Damas* (1887) de Gustav Bauernfeind doit aussi quelque chose au souvenir d'une expérience propre

45. *Ibidem*.

46. Vente du 2 juillet 2008, Christie's Londres, lot 92.

47. *The Shafik Gabr collection, op. cit.*, p. 255.

de Gabr ? La toile fait partie de ces rares tableaux orientalistes mettant en scène des Européens. En l'occurrence, le peintre s'est lui-même représenté au cœur d'une foule, comme s'il voulait faire partager son « expérience personnelle » dans la capitale syrienne. Gabr explique son choix par le fait qu'il ne s'agit pas seulement d'une toile orientaliste, mais de l'unique autoportrait de l'artiste connu à ce jour. Je suis tentée d'ajouter que la toile lui parle d'autant plus qu'il a dû lui-même connaître ces soudains attroupements causés par l'exhibition d'un carnet à dessin ou d'un appareil photographique. Ces jeux d'identification à plusieurs niveaux sont encore perceptibles dans une photographie de Shafik Gabr posant devant *Portrait de trois hommes, Alger* d'Émile Deckers (1943), représentant des hommes enturbannés donnés comme chefs de tribus algériens. La similarité des traits entre les 4 hommes est frappante ; comment penser que le rapprochement n'est pas intentionnel ? Il serait donc possible de ressembler à des chefs algériens, de s'identifier à un artiste allemand dans les rues de Damas et par ailleurs d'exalter le port altier d'un garde à la peau d'ébène. Ce faisant, Gabr se joue des stéréotypes ; ce qu'il fait encore en rappelant l'ambiguïté de son nom (on l'assimile facilement à un chrétien en Égypte, alors qu'il est musulman) ou en soulignant le fait que son artiste préféré, Ludwig Deutsch, était probablement juif⁴⁸.

Des esprits chagrins auront tôt fait de railler les naïvetés du dessein interculturel qui meut Gabr ou le clivage qu'il établit entre art et science (entre exploitation scientifique et valorisation artistique des ressources moyen-orientales) ; de souligner encore le narcissisme de cette exhibition de soi, les stratégies de distinction dans lesquelles elle s'inscrit. La cohérence du projet, acquisition après acquisition, est, dans tous les cas, remarquable. À travers sa collection, Gabr filtre et modèle le regard porté sur la réalité arabe, et par contrecoup sur l'art occidental, et offre de nouveaux sens aux toiles collectionnées. Les correctifs apportés aux légendes des tableaux sont un effet collatéral de ce collectionnisme moyen-oriental épris de véricité. Un bel exemple en est fourni par le *Rassemblement autour des nouvelles du jour* (1885) de Deutsch, initialement passé en vente sous le titre d'*Une mosquée au Caire* [sic !] en 1974, avant d'être rebaptisé *Une scène au Caire* deux ans plus tard, puis finalement de son titre actuel en 2006. En attendant qu'une autre signification lui soit attribuée ?

Dialogues de sourds

Shafik Gabr n'est pas le seul à défendre en Égypte la peinture orientaliste comme forme d'ethnographie visuelle, capable de capter et de magnifier une

48. Dannatt Adrian, « Orientalism and the art market », *op. cit.*

essence culturelle. Sherwet Shafei, grande marchande du Caire, spécialiste des peintres de la modernité égyptienne, affirme en 2010 :

« C'est à travers les orientalistes que nous avons pris conscience de l'essence et de la magie de l'Orient, et de la façon dont ils ont découvert et traduit cette essence dans leurs travaux. Ils étaient enchantés par la lumière de l'Orient, et par la civilisation, les traditions, l'architecture égyptiennes, qu'elles soient pharaonique, copte ou islamique. Les travaux des orientalistes et des peintres étrangers installés en Égypte incluent Ervand Demirdjian, Pierre Beppi-Martin, Roger Bréval, Nicola Forcella. Ils enregistrent des scènes de la vie quotidienne au Caire, Alexandrie, Louxor ou Assouan. Les scènes dans les cafés et les marchés montrent comment Égyptiens et étrangers vivaient en Égypte au tournant du XX^e siècle. Leur façon de dépeindre des souks, caravansérails, ruelles, mosquées de manière enchanteresse représente le legs le plus durable au monde de l'art moderne égyptien, aussi bien au niveau local qu'international »⁴⁹.

Sans doute cette ode à la peinture orientaliste étendue aux artistes européens installés en Égypte au XX^e siècle (Bréval a vécu au Caire de 1920 à 1945, Beppi-Martin de 1922 à 1954) est-elle caractéristique de la nostalgie « Belle Époque » apparue dans les années 1980 et qui a fait, jusqu'au « printemps arabe » de 2011, le gros du discours de larges franges de la société égyptienne, en réaction au nassérisme et à l'autoritarisme qui s'en est suivi et en localisant dans le premier XX^e siècle un « âge d'or » perdu du Moyen-Orient⁵⁰. Elle n'en traduit pas moins un point de vue tranché sur l'orientalisme, comme forme de véracité historique et de transmission de la culture orientale. Il est assez savoureux de constater *a contrario* les contorsions en sens diamétralement opposé de l'histoire de l'art et de la critique européennes afin de rendre une certaine virginité à l'orientalisme, après les coups assenés par les adeptes de la « théorie critique ». La posture a mené à reconstruire le lien avec l'avant-garde, à faire valoir l'idée « d'orientalisme moderniste », dans la peinture d'un Matisse, Klee ou Kandisky, celui qui tend ou confine à l'abstraction, voire en est la source même⁵¹, en magnifiant le rôle de médiateur joué par la découverte des arts de l'Islam dans ces nouvelles écritures nées de la rencontre avec l'Orient, qu'on la dise orientaliste ou pas⁵². Mais quoiqu'on pense de ces refondations esthétiques, un fait demeure : elles sont à mille lieues des préoccupations qui mobilisent aujourd'hui les collectionneurs du Moyen-Orient épris d'orientalisme.

49. Abaza Mona, *Twentieth-Century Egyptian Art, The Private Collection of Sherwet Shafei*, Le Caire, AUC Press, 2011, p. 187.

50. Volait Mercedes, « La "Belle Époque" en Égypte : registres, rhétoriques et ressorts d'une invention patrimoniale », *Égypte-Monde arabe*, n° 5-6, 2009, p. 35-67.

51. Benjamin Roger, « Le voyage en Orient : de l'orientalisme moderniste », in *De Delacroix à Kandinsky*, *op. cit.*, p. 205-224.

52. Labrusse Rémi, « "Révélations", Selon Matisse ; selon Klee », in Id., *Islamophilies*, Paris, Somogy, 2011, p. 287-294.

À travers l'actualité de l'orientalisme pictural, c'est donc à nouveau un dialogue de sourds qui s'instaure entre les deux rives de la Méditerranée. La question du nu en peinture et de sa place dans les collections en offre une autre illustration. Qui n'a entendu dire que les tabous de la pudeur sont infranchissables dans le monde arabe et que des nus ne sauraient y être peints, moins encore exposés ? Les responsables du Louvre Abou Dhabi se voient rituellement questionnés à propos de l'impossibilité supposée de telles acquisitions pour la future collection, comme d'ailleurs sur la place congrue qui serait faite à l'iconographie chrétienne – deux idées reçues que ne confirment pas les achats faits jusqu'à présent⁵³. On peut certes voir aujourd'hui en Égypte des sculptures de nus pudiquement revêtues d'un tissu, en contexte scolaire par exemple⁵⁴. Elles peuvent faire l'objet de flouages dans les publications⁵⁵. Cependant, toutes les grandes collections moyennes-orientales possèdent ou ont possédé des nus. Akram Ojeh avait un nu de Bouguereau (*La vague*, 1896) dans sa collection dispersée en 1999. L'accorte *Almeh*⁵⁶ (1873) de Gérôme, à la poitrine à peine voilée d'une mousseline transparente, que l'on peut voir aujourd'hui au Metropolitan Museum of Art de New York, appartient à la collection Najd. Comme l'a montré Kirsten Scheid pour le Liban, les nus n'étaient pas cachés aux Beyrouthins, ni rejetés comme honteux entre les années 1920 et 1940⁵⁷.

Mohammed Saïd Farsi (1935-), architecte et urbaniste saoudien, qui a été maire de Djeddah entre 1972 et 1986, avait aussi des tableaux de femmes dénudées dans ses collections, comme on peut le constater dans les catalogues des pièces passées en vente en 2010⁵⁸. Artisan d'impressionnantes commandes publiques passées à des sculpteurs européens (Joan Miró, Henry Moore, Hans Arp, Alexander Calder) et arabes (Salah Abdulkarim, Aref El-Rayess) pour les places publiques de Djeddah⁵⁹, le Dr. Farsi (Mohammad Saïd al-Farès de son vrai nom, simplifié par souci de commodité en Farsi) était un grand amateur d'art moderne égyptien⁶⁰, et en particu-

53. Conférence de Laurence des Cars, Ehess, 31 mai 2011. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de dispositif spécifique au Louvre Abou Dhabi pour présenter de telles œuvres.

54. Observation personnelle en 2004 dans une école secondaire de filles logée dans un ancien palais sultanien à Héliopolis où, faute de pouvoir être déplacés, des nus féminins de Tito Angelini (1806-1878), statuaire napolitain en vogue dans l'Empire ottoman, ont été « habillés ».

55. *Al Tahra Palace, a Gem in a Majestic Garden*, Cultnat (ed.), Bibliotheca Alexandrina, 2009, p. 164. À noter que cette censure n'est pas très consciencieuse, puisque d'autres nus présents dans le même ouvrage lui ont échappé (p. 195).

56. Dite encore *Jeune femme à la pipe*, ou *Jeune femme arabe sur un seuil de porte*.

57. Scheid Kirsten, « Necessary nudes : *Hadâtha* and *Mu'âsira* in the lives of modern Lebanese », *IJMES*, vol. 42, 2010, p. 203-230. Remerciements à François Pouillon pour m'avoir signalé cette référence.

58. Collections d'art islamique, d'art européen et d'art moderne égyptien dispersées en 3 vacations, à Christie's Dubaï le 27 avril 2010 et le 26 octobre 2010 ; le 9 novembre 2010 à Christie's Paris, qui s'est fait une spécialité de l'art moderne du Moyen-Orient et a été choisie pour la vente des nus.

59. 400 œuvres commandées au total ; Farsi Hani Mohammed Saïd, *Jeddah, city of art*, Londres, Stacey, 1991.

60. Al-Sharouny Sobhy, *A Museum in a Book: The Farsi Art Collection, The Egyptian Works owned by Dr. Mohammed Said Farsi*, Le Caire, 1998.

lier des œuvres de Mahmoud Saïd, peintre connu à Alexandrie entre 1956 et 1963, alors que comme beaucoup de jeunes gens arabes de sa génération, il y était venu étudier l'architecture. « Le fait d'avoir connu l'atmosphère enchantée de l'Alexandrie des années 1950 a eu une profonde influence sur ma sensibilité artistique », dira-t-il plus tard⁶¹. « L'Égypte charnelle »⁶² dont il s'éprend alors est-elle encore réalité ou déjà souvenir ? Le fait est que les nus, voluptueux, de Mahmoud Saïd possédés par le Dr Farsi – *Nu sur sofa vert* (1938), *Nu accoudé au divan vert* (1943), *Nu aux bracelets d'or* (1946)⁶³ – sont antérieurs à son séjour alexandrin, alors que les paysages égyptiens ou l'iconographie populaire de Saïd lui sont strictement contemporains. Il n'en reste pas moins que celui qui devait devenir un mécène des arts, et un messager de la tolérance et de l'universalisme culturels⁶⁴, a accueilli des nus dans sa collection. On notera avec amusement que l'expertise européenne voit aujourd'hui dans cet ensemble de toiles de Saïd le témoignage « du langage universel du modernisme international des années 1930 », quand la critique d'art d'hier en Égypte y discernait un orientalisme d'excellente facture, et non de pacotille⁶⁵.

Une « révolution », au sens de cercle, s'est accomplie en Méditerranée orientale à l'endroit de la peinture orientaliste – en sens quasi radicalement inverse du cheminement qui a été le sien en Europe. Disqualifié aux lendemains des indépendances, le genre est revenu en force de multiples manières, sous l'emprise de nouvelles lectures. Son actuelle réception au Moyen-Orient peut être perçue comme une forme de juste retour sur les terres qui l'avaient inspiré, la version en quelque sorte policée des restitutions d'antiques réclamées à grand bruit par les pouvoirs publics. La photographie colorisée à clin d'œil orientaliste et sujet polémique (hommes dénudés, détournements de l'iconographie chrétienne) pratiquée aujourd'hui par le jeune artiste égyptien Youssef Nabil, et collectionnée par des amateurs tunisiens, australiens ou émiratis, dit aussi fortement les esthétiques *kitsch* et *queer* dans lesquelles se meut aujourd'hui le goût orientaliste.

Il convient d'« écouter » toutes ces voix, de les « prendre au sérieux », comme y invitait l'historien Bernard Lepetit dans l'un de ses derniers textes⁶⁶, au lieu de les disqualifier d'emblée pour non-conformité à nos attentes. Il faut tout autant ques-

61. *Tableaux orientalistes et art moderne arabe et iranien*, vente Christie's Paris, 9 novembre 2010, présentation de la collection Farsi.

62. Boctor Gabriel, *Mahmoud Saïd*, Le Caire, éditions Aladin, 1952, p. 14.

63. Ce dernier appartenait en 1952 à un autre architecte, Abou Bakr Khairat ; *Ibidem*, reproduction n.p.

64. En 1996, le Dr Farsi a offert un legs à l'Université américaine de Washington pour instituer la Chaire de la paix islamique.

65. Saportas Valérie, « Raretés du Moyen-Orient », *Le Figaro* du 4 novembre 2011 ; Boctor Gabriel, *op. cit.*, p. 14.

66. Lepetit Bernard, « L'histoire prend-elle les acteurs au sérieux ? », *Espaces-Temps*, n° 59-60-61, 1995, p. 112-122.

tionner les résistances qu'elles éveillent en nous, les malaises et troubles qu'elles provoquent. Toutes proportions gardées, il en va en effet de ce nouveau « goût orientaliste », comme de la « nostalgie coloniale » magistralement analysée par l'anthropologue William Bissell⁶⁷ : il nous interpelle car il va à l'encontre de nos idées reçues, fussent-elles les mieux disantes et bienséantes. Celles-ci comme celles-là méritent d'être soumises à l'enquête.

67. Bissell William Cunningham, « Engaging colonial nostalgia », *Cultural anthropology*, 20, n° 2, 2005, p. 215-248.

