

DES ORIENTALISTES *INDIGÈNES* ?  
Notes sur l'émergence d'une modernité  
picturale en Méditerranée musulmane,  
XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles

**S** \_\_\_\_\_ PEINTURE DES TURCS  
'agissant de traiter, de façon un tant soit peu générale, du développe-

ment d'une peinture professionnelle dans la Méditerranée musulmane contemporaine, je ne saurais trouver meilleur point de départ que « Peinture des Turcs », cet article de Gérard de Nerval, un des premiers publiés après son retour d'Orient, fait d'une science toute neuve associée à un puissant rapport au terrain. C'est pourtant commencer avec un affligeant constat :

« Les Turcs n'ont point de peinture — au moins dans le vrai sens de ce mot<sup>1</sup>. »

Sans doute s'empresse-t-il de nuancer la portée de ce bilan cruel, mais difficilement contestable, soulignant que cela ne découle pas des textes sacrés de l'islam, puisqu'il « n'existe aucun article du Coran qui prohibe absolument la représentation des figures d'hommes ou d'animaux, si ce n'est pour en défendre l'adoration » et que, sur la base des mêmes textes,

François POUILLON, Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales — Centre d'histoire sociale de l'Islam méditerranéen, 96 boulevard Raspail, 75006 Paris. pouillon@ehess.fr. Merci à Guy Barthélemy et à Dominique Colas pour leur lecture de ce texte.

<sup>1</sup> On devra justement préciser ce qu'il entend par « vrai sens », mais on peut accorder à Nerval le crédit de ne pas dire n'importe quoi et, en tout cas, pas n'importe comment.

le monde perse et plus largement chiite — la « secte d'Ali » — a su développer une tradition figurative sophistiquée<sup>2</sup>.

En visant cette incapacité congénitale de la race turque à la pratique de la figuration, Nerval renvoie en fait, dans les termes de son temps, au système impérial ottoman où une caste supérieure s'en remet, pour ce qui concerne les arts, l'ingénierie et même la science, à des minorités protégées :

« L'industrie des Turcs est celle des Arméniens, des Grecs, des Juifs, des Syriens, sujets de l'Empire ; les sciences viennent des Arabes et des Persans... quant à la musique, elle est valaque, elle est grecque quand elle est bonne<sup>3</sup>. »

Concernant la figuration, et spécialement l'art du portrait, Nerval note justement que, si l'usage en fut proscrit à la populace, on la trouvait très en faveur dans les aristocraties, quant on ne cherchait pas à la constituer en privilège régalien. Mais c'est un fait que, pour la fabrication de ces trésors, il était naturel de s'en remettre à des artisans *dhimmi*, sinon à des artistes étrangers immigrés. On doit se rendre à l'évidence :

« Les portraits ou figures que l'on peut rencontrer à Constantinople n'ont donc jamais été exécutées par des peintres turcs<sup>4</sup>. »



Fausto ZONARO, *Mehemet II*, Istanbul Topkapı Museum (copie du portrait par Gentile Bellini, British Museum).

<sup>2</sup> NERVAL, Gérard de, 1984, p. 869.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 870. On ne poussera pas plus loin, ce serait un autre sujet, à chercher ce que Nerval considère comme une « bonne » musique, tant il est vrai que ce domaine devait rester, bien plus tardivement que d'autres, fermée à la curiosité orientaliste.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 871.

Nerval fait ici explicitement référence à ce fameux portrait de Mehmed II par Gentile Bellini (vers 1428–1507) invité à grands frais dans ce but à Topkapı. Le plus troublant dans cette affaire reste que ce chef-d'œuvre ait fini par revenir à la National Gallery de Londres, où la cour ottomane, saisie, plusieurs siècles plus tard, par une sorte de remords patrimonial, a dû envoyer un autre peintre italien, Fausto Zonaro (1854-1929), en service durable cette fois à Istanbul, pour en faire une copie<sup>5</sup>.

C'est un fait cependant que l'illustration des scènes de la vie sociale ottomane reste durablement le fait de l'étranger. On serait même tenté de voir là un monopole italien, parce que c'est effectivement, en ce temps, une sorte de spécialité régionale, si l'on ne voyait pas s'y joindre quelques figures aussi remarquables que le grand portraitiste Jean-Étienne Liotard (1702-1789), citoyen helvétique<sup>6</sup>, ou l'illustrateur de « scènes de la vie intérieure et publique des Orientaux », Camille Rogier (1810-1893), un ami de jeunesse de Nerval justement qui le retrouve à Istanbul au terme de son périple d'Orient<sup>7</sup>. Pour ce qui est des scènes de genre, les documentalistes s'en remettent surtout à un autre artiste italien, Amadeo Preziosi (1816-1882), dont les chromos semblent avoir été conçues pour servir d'illustrations, manifestement *ad aeternam*, des boîtes de *rahat-loukoum* vendues au Grand Bazar.

Les Turcs ont quelques raisons de ne pas aimer cet article de Nerval, non seulement parce qu'il souligne une incompetence congénitale et, selon lui, essentielle de ce qu'ils considèrent, non sans raison, comme une chose historique, mais surtout parce qu'il met le doigt sur une douloureuse question, à savoir le décrochage par rapport à l'Europe de la plus grande formation politique musulmane à l'aube de l'ère coloniale. Cette défaillance dans le domaine de l'art, à savoir une activité de caractère culturel mais essentiellement ornemental, a en effet été comprise comme l'expression d'un défaut dans le développement général de la civilisation qui touche au premier chef la question de l'organisation politique, de la science et de la technologie. La conscience de la décadence de l'Islam n'a pas touché seulement ces secteurs que nous considérerions aujourd'hui comme « stratégiques », mais a affecté globalement l'ensemble des dimensions de la vie sociale, par exemple la modernisation du vêtement ou, pour ce qui nous intéresse ici, la maîtrise d'une activité plastique.

<sup>5</sup> Le 8 décembre 1908, semble-t-il. Cf. ÖNDES, Osman et MAKZUME, Erol éd., 2003, p. 140. Il en existait une copie ancienne (vers 1510-1520), par un peintre vénitien : elle se trouve aujourd'hui dans une collection à Singapour.

<sup>6</sup> Cf. HERDT, Anne de, 1992.

<sup>7</sup> Cf. POUILLON, François, 1990a.

Il est difficile de donner une date de naissance à cet effort d'aggiornamento qui toucha progressivement tous les secteurs de la vie sociale et culturelle, en commençant par le réformisme religieux, domaine où l'on avait aperçu précocement les signes d'une décadence, qui allait être punie, et de la façon la plus douloureuse, par la plus terrible croisade que l'Islam ait jamais subi : la colonisation.

Nous pourrions prendre comme point de départ le voyage du pieux imam et-Tahtâwî (1801-1873) venu en France en 1826 afin de veiller à ce que l'escouade d'élèves égyptiens dépêchés à Paris par Mohammed Ali pour prendre la mesure de la modernité occidentale ne sombre pas dans la débauche. Ce serait en rester à un orientalisme littéraire, où l'immense figure de Silvestre de Sacy n'a pas moins de mal à se dégager des gangues ecclésiastiques<sup>8</sup>. Pour la peinture, il faut attendre la génération suivante.

Et, significativement, cela ne commence pas avec un créateur, mais un collectionneur. C'est une des curiosités les plus fascinantes de l'histoire de l'orientalisme que le légendaire *Bain turc* d'Ingres, synthèse d'une vie de fantasmes érotique sur le harem, ait figuré dans la collection d'un représentant de la Sublime Porte. Le tableau avait été d'abord acquis en 1860, par le cousin de l'Empereur, le prince Napoléon Jérôme. Celui-ci était assez libéral, mais tant de chairs étalées<sup>9</sup> étaient trop pour sa jeune épouse, une prude italienne, la propre fille de Victor-Emmanuel. Le Prince en demanda l'échange au peintre, qui en profita pour y apporter quelques transformations décisives<sup>10</sup>. C'est donc déjà chargé de cette notoriété un peu sulfureuse que cette toile allait intéresser un « Turc », alors en séjour à Paris, où il menait joyeuse vie. Elle devait rester quatre années dans la collection assez remarquable accumulée par Khalil Bey<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> L'ambassade de Tahtâwî est bien connue depuis les travaux d'Anouar LOUCA (1970) et sa traduction de *L'Or de Paris* (1988). La connaissance du monde des orientalistes autour de Silvestre de Sacy a été considérablement renouvelée au cours de la dernière période. Voir les travaux de Sylvette LARZUL (2008) et de Lucette VALENSI (2008).

<sup>9</sup> Figuraient ici, outre quelques icônes de la femme en Orient, les deux épouses successives d'Ingres : Madeleine Chapelle (morte en 1849) et Delphine Ramel, épousé en 1852.

<sup>10</sup> Cf. TOUSSAINT, Hélène, 1971.

<sup>11</sup> Pour les raisons que l'on va voir, la littérature sur ce personnage s'est multipliée récemment. L'essentiel de ce que l'on répète sur Khalil Bey figurait déjà dans un article du grand Francis Haskell (1989). Le seul avantage de Savatier (2006) est d'être le plus récent.

Celui-ci avait reçu, de 1843 à 1849 une instruction scolaire à l'école militaire égyptienne de Paris, instituée dans la logique de modernisation ouverte par Tahtâwî. De retour au pays, il devenait secrétaire du vice-roi d'Égypte, Abbas Pacha, avec déjà une orientation « européenne ». Et c'est tout naturellement qu'il fut délégué à Paris à l'Exposition universelle de 1855, comme commissaire du pavillon de l'Égypte.

C'est le troisième séjour parisien du personnage qui a le plus nettement marqué la chronique. Suite à un héritage, il décidait en effet de s'installer à Paris, boulevard des Italiens, pour mener quelques années d'oisiveté festive. S'attachant les maîtresses parmi les plus courues de Paris, perdant au jeu des sommes considérables, il n'engloutit pas moins une fortune à constituer une extraordinaire collection de peintures.

L'attention a été tout entière concentrée sur quelques pièces célèbres, et la plus notable d'entre elles, qui atteint la notoriété sans avoir été



Gustave COURBET, *L'Origine du monde*, Paris, musée d'Orsay.

Mais le traitement le plus complet du dossier revient à Teyssèdre, récemment mis à jour (TEYSSÈDRE, Bernard, 1996). HADDAD (Michèle, 2000) reste utile pour donner les documents primaires. Tous ignorent à peu près complètement, par indifférence autant que par ignorance du turc, les travaux conduits sur la partie proprement ottomane de sa carrière.

jamais montrée au public : *L'Origine du monde* de Courbet dont il fut le premier propriétaire et peut-être le commanditaire<sup>12</sup>.

Cette toile qui représentait sans aucun alibi culturel un sexe féminin peint avec un certain réalisme, a suscité un engouement érudit que l'on peut considérer comme suspect. Car on a fait du « Turc du boulevard » un personnage d'érotomane forcené, ce que ne dément pas à vrai dire la photographie où l'on a cru le reconnaître<sup>13</sup>. Les langues de vipères les plus établies de l'époque, à savoir les frères Goncourt et Maxime Du Camp, ont gravé dans le marbre les quelques ragots incessamment repris sur lui jusqu'à aujourd'hui. Ceux qui ont abordé sa carrière ottomane montrent que la vie de cet Égyptien, monté dans la hiérarchie de l'Empire ottoman dont il fut longtemps ambassadeur et même ministre des Affaires étrangères, ne se réduisit pas à la bamboche : il fonda une famille et fit de la politique<sup>14</sup>. C'est ce que l'on lirait d'ailleurs de sa fameuse collection dont Michèle Haddad a donné l'inventaire<sup>15</sup>. Hors ses nus de Courbet, d'Ingres et sans doute de Boucher qui avait de quoi émouvoir une imagination orientale, on ne trouvait là que de la peinture fort respectable. Pour les seuls peintres de ce temps : un Chassériau, deux Corot, cinq Decamps, six Delacroix, cinq Fromentin, deux Gérôme, trois Meissonnier, six Théodore Rousseau. En tout cent neuf toiles qui attestent un goût sincère pour la chose peinte, vendues en 1868 pour régler des dettes de jeux.

---

#### CONNIVENCES ÉROTIQUES

Il est pourtant un aspect de la dilection érotique de Khalil Bey qui, à ma connaissance, n'a pas fait l'objet de réflexion anthropologique. *L'Origine du monde* ne fit pas seulement scandale parce qu'il représentait un sexe féminin béant, sans justification esthétique, historique, mythologique (voire biblique) ou ethnologique. C'est surtout qu'il montrait ce sexe pourvu d'une toison abondante, alors que les normes de la pudeur académique et les règles de la censure voulaient que l'on ne montre de sexe féminin qu'exempt de toute pilosité. C'est ce que faisait Ingres lui-

<sup>12</sup> Jusqu'à son arrivée tonitruante au musée d'Orsay en 1995, suite à une dation du Dr Lacan qui en fut l'ultime propriétaire. Cf. TEYSSEÈRE, Bernard, 1996.

<sup>13</sup> HASKELL, Francis, 1989, p. 365.

<sup>14</sup> Cf. DAVIDSON, Roderich, 1981 et 1986.

<sup>15</sup> HADDAD, Michèle, 2000.

même dans ses tableaux, notamment pour son *Bain turc*<sup>16</sup>. En l'occurrence, les usages académiques rejoignent pour une fois l'exactitude anthropologique : cette pratique corporelle de l'épilation intime, pour n'être pas une prescription coranique, n'en est pas moins très explicitement prescrite par de nombreux hadiths et appartient donc à la pratique commune des sociétés musulmanes.

Concernant le fait que Khalil Bey ait pu être commanditaire de cette toile, il n'a pas été noté qu'un musulman, issu d'une société où la coutume veut que les femmes s'épilent le sexe, et l'on sait que c'est une des choses que l'on fait au bain, s'attachât à mettre dans sa salle de bain la représentation unique d'une vulve pour lui totalement exotique. De leur côté, les Occidentaux qui n'admettaient dans leurs tableaux académiques que des sexes lisses de tout poil, s'enivraient à trouver lors de leurs voyages en Orient, des « c... sans poils, jolie variété des artifices donnés au pourpris de Vénus »<sup>17</sup>. Ce curieux chassé-croisé érotique, concernant une question qui intéresse *au plus haut point*, quoi qu'on en dise, l'artiste aussi bien que son public, nous guide volontiers vers une structure en miroir qui pourrait bien présider à l'ensemble du jeu des représentations entre Orient et Occident.

Il est courant d'affirmer que le recours à l'Orient, comme d'ailleurs le recours à l'Antique ou à la mythologie permet d'habiller, si l'on ose dire, ces dévoilements<sup>18</sup>. On aurait ici plutôt le contraire.

Osera-t-on pousser la réflexion jusqu'aux nombreuses scènes de bains sorties de l'atelier de Jean-Léon Gérôme ? Elles nous conduisent à réfléchir sur une autre relation spéculaire, véritablement charnelle celle-là. On sait avec quelle précision le pape de l'orientalisme pompier reconstituait les nombreuses scènes de bains dans lesquelles il excella<sup>19</sup>.

Il s'y illustre par l'art qu'il avait acquis à représenter les marbres et les décorations intérieures, avec ces « jeux de lumière<sup>20</sup> » qui en consti-

<sup>16</sup> Mais également dans son *Roger délivrant Angélique* (Fog Art Museum, Cambridge, Mass.) pour lequel une étude préparatoire atteste que le modèle arborait une belle toison pubienne, que l'artiste s'attacha, bien que ce fut sans utilité autre que curiosité personnelle, à peindre avec précision (*INGRES*, 1984, pl. LXIV, cat. 100b.).

<sup>17</sup> « Lettre à Ernest Feydeau, 4 juillet 1860 », FLAUBERT, Gustave, 1973-2007, t. III, p. 96.

<sup>18</sup> Ce qu'atteste le scandale provoqué par le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, toile présentée en 1863, tout juste un an avant que Khalil Bey n'acquière son *Bain turc*.

<sup>19</sup> ACKERMAN, Gerald M., 1986.

<sup>20</sup> DINET, Étienne, 1903.



Jean-Léon GERÔME, *Bains de Bursa*, vente Sotheby.

tuaient l'essence. La magie de l'architecture orientale y était restituée avec la plus grande rigueur.

On voudrait bien compter au nombre des précisions ethnographiques le fait de montrer des femmes épilées si l'on ne repérait immédiatement dans ces corps nus, non des Orientales mais des grisettes des boulevards chez qui le peintre recrutait ses modèles. Et l'on aurait du mal à invoquer ici l'argument que ces corps admirablement blancs étaient ceux de ces esclaves circassiennes capturées pour les harems des sultans.

Voici un point qui m'a souvent laissé perplexe : qu'est-ce qui fait que l'on repère instantanément que ces femmes ne sont pas des Orientales ? La nudité et le genre devraient conduire à plus d'incertitude. Et sachant les impasses où est arrivée l'anthropologie physique, je crois pouvoir dire que ni les os, ni la peau ne peuvent nous conduire à cette évidence immédiate. Il doit pourtant y avoir quelque chose dans les molleses d'un embonpoint qui doit ressortir à la culture plus qu'à la nature. Est-ce le fait de l'alimentation, des exercices du corps ou de la génétique ? Plus sûrement, il doit s'agir de la sélection des modèles selon certains canons de la beauté. C'est un fait que certaines rotondités ne peuvent venir que de ce temps ou de ce lieu-là.

Dans le fond, puisqu'il y a quelque chose d'universel dans l'attrait du corps nu, on peut bien croire que les signes circulent dans tous les sens, attraction de l'étrange autant que du même. J'espère ne froisser personne en disant qu'il en est des femmes comme de la cuisine : c'est à la fois ce qu'il y a de plus intérieur et ce qui circule le mieux.



La classe de Gérôme aux Beaux-Arts, vers 1900  
(photographe anonyme).

Ce détour préliminaire ne sera pas inutile pour dire qu'il y a *toujours* quelque chose de scandaleux dans la circulation des modèles culturels. Le principe étant de rester à sa place, et la connivence, si elle n'est pas fortuite, comme ces monts de Vénus pelés par la censure qui nous ramènent au cœur de l'érotologie arabe, produit en quelque sorte la vérité de l'autre par négation de soi — une règle qui pourrait bien avoir une application plus générale que l'on ne saurait prévoir.

---

#### ENSEIGNEMENTS DE PEINTRES

Je voudrais revenir sur les enseignements que j'ai tirés de travaux récents sur l'émergence d'une catégorie professionnelle inédite dans le Sud de la Méditerranée : celle d'artiste-peintre. Jusqu'à ce que Abdelfattah Kilito souligne le fait, par ailleurs attesté, que les Arabes étaient des maîtres dans l'art du récit<sup>21</sup>, ce grand peuple souffrait d'un immense sentiment de défaillance littéraire : celui de n'avoir pas inventé le roman. On sait pourtant le rôle fondamental que jouèrent les *Mille et une nuits* dans la genèse du genre en Occident. Mais justement : jusqu'à récemment, c'était de la littérature de bas étage, de mauvais lieux où l'on consomme des produits propres à faire tourner les têtes : une littérature de bistrot<sup>22</sup>

<sup>21</sup> KILITO, Abdelfattah, 2009.

<sup>22</sup> Cf. T.-E. Lawrence, « Lettre à H. J. Cape, 4 juin 1923 » (d'après WILSON, Jeremy, 1994, p. 782).

— nous dirions : une littérature de gare. Il en fut un peu de même avec la peinture. Force est de revenir avec Nerval sur le terrible déclassé que connut le métier de peintre dans l'Empire ottoman.

Malgré l'extrême sophistication de la miniature qui fleurit — en secret, soulignons-le — depuis les cours turques, jusqu'au monde moghol, en passant par la Perse, la représentation réaliste est laissée à des étrangers, à des groupes minoritaires ou à une tradition populacière.

J'ai évoqué les étrangers. L'aimable reconstitution d'un milieu de peintres professionnels à Istanbul, au temps de la Renaissance italienne, par Orhan Pamuk<sup>23</sup> ne suffit pas à bousculer l'évidence : ils ne bénéficièrent certes pas du prestige qui était le leur en Occident depuis la Renaissance. Artisans plutôt qu'artistes, ils sont là comme des travailleurs immigrés qui occupent une place dont les plasticiens nationaux d'un certain statut ne veulent pas. Ils bénéficient d'une sorte de position d'exterritorialité, travaillant comme portraitistes alors que cette activité est fortement contestée. Ils travaillent donc de façon quasi-clandestine, au service des légations étrangères et de communautés chrétiennes, grecques et arméniennes principalement, qui sauvegardent ainsi des traditions héritées de Byzance, mais de ce fait réduite au maintien, fortement appauvri, d'un iconisme suspect d'idolâtrie.

Le troisième courant iconographique renvoie à un monde des bas-fonds. C'est celui des cafés où des conteurs racontent ces histoires populacières, plus imaginées qu'imaginées, mais qui se solidifient quand même de différentes manières : dans les marionnettes du *karageuz* qui prolifèrent en particulier pendant les nuits de ramadan, ou, de façon moins formelle, par l'art modeste et pourtant somptueux du fixé sous-verre, qui se pratique, symboliquement, tout à l'envers, puis qu'on doit commencer par le trait des contours, que l'on peut cependant décalquer (et, plus difficile, par l'écriture, qui légende les personnages de l'histoire), tout cela avant de peindre les fonds, ou de les coller, car le papier d'argent récupéré de quelque emballage y fait ici fort bel effet, quasi byzantin.

Certains de ces sous-verres seront admis dans les lieux de prière, parce qu'ils représentent les noms de Dieu, du Prophète ou de son neveu 'Ali. Mais la plupart représentent des épopées populaires, préislamique, d'une religiosité suspecte, et dont on peut recopier le motif à partir de gravures sur bois, support peu coûteux et susceptible de grande diffusion. Sans doute représente-t-on des scènes religieuses, mais ce sont le combat de

<sup>23</sup> PAMUK, Orhan, 2001.

‘Ali au double sabre contre le démon Ras el-Ghûl, croquemitaine susceptible de donner des cauchemars aux enfants, ou bien ces images d’Adam et Eve, prétextes — comme dans l’iconographie chrétienne d’ailleurs — pour représenter des corps nus.

On imagine que cette technique s’est diffusée à partir du centre de l’Empire vers les confins : dans les Balkans, ou vers un Maghreb pourtant sévèrement iconoclaste. Elle reste mal étudiée<sup>24</sup>. Placée sur un support fragile, qui, brisé, ne saurait donner lieu à restauration, de toute façon méprisé, et en tout cas occulté à un regard inquisiteur, elle a une existence contrebandière qui admet mal l’archivage.

Marginalisé, externalisé, rabaissé et péjoré : voici où en est l’iconisme au Sud de la Méditerranée au tournant du xx<sup>e</sup> siècle ! C’est au point qu’il est rattrapé et dépassé par l’irruption de la photographie qui a fait dans la région un démarrage remarqué avec la tournée en Orient de Maxime Du Camp, à laquelle participe Flaubert, en 1849-50. Le nouveau médium explose grâce à une pléiade d’ateliers urbains tenus spécialement par des Arméniens, sur ce terrain encore à l’avant-garde de la figuration. Il ne manque plus à celle-ci que la maîtrise de la couleur pour se substituer à la peinture. Le fait est qu’avec l’ère des Réformes, et de la modernisation, l’Empire ottoman sentit la nécessité de rattraper une défaillance quasi technologique : la maîtrise des arts plastiques.

---

#### GARDE À VOUS

Je dois à une étudiante turque de m’avoir éclairé sur cet aspect des arts au xix<sup>e</sup> siècle. Quand Deniz Artun vint vers moi lors d’un séjour à New York où elle était inscrite en cycle doctoral, j’agréais avec enthousiasme un sujet qu’elle ne parvenait pas à faire accepter par mes collègues anthropologues à la New York University : la question de la modernité en peinture pour des ressortissants d’une culture qui ne comptait pas cette technique au nombre de ses arts majeurs. Il s’agissait d’étudier les diffi-

<sup>24</sup> Le travail pionnier de MASMOUDI (Mohammed, 1970) qui opérait à partir de la collection du Centre des arts et traditions populaires de Tunis, n’a guère été suivi. Sur la diffusion de ce médium en Méditerranée, on raconte à peu près n’importe quoi. Son succès est attesté dans le territoire de ce qui va être la Turquie, en Tunisie et marginalement en Algérie, dans l’Europe centrale entre la Bulgarie et la Pologne. Significativement, la technique s’épanouit aujourd’hui dans les marges sauvages de l’Afrique, au Sénégal notamment.

cultés anthropologiques de la première génération de peintres envoyés à Paris par la Sublime Porte, et orientés vers une institution privée, l'Académie Julian, tout simplement parce que l'École *nationale* des beaux-arts n'acceptait alors que très difficilement des étudiants étrangers<sup>25</sup>.

Que voit-on alors débarquer dans ces ateliers de rapins tout entier habités par les sonorités de *La Bohème*<sup>26</sup>? Des élèves officiers! L'activité plastique, au même titre que la cartographie, la balistique, ou l'astronomie appliquée, est perçue comme une activité d'intérêt stratégique, dont les jeunes États de l'Orient doivent ravir le monopole à l'Occident<sup>27</sup>. Encore une fois, cette peinture venue de loin nous révélait la plateforme extrêmement étroite sur laquelle repose l'art plastique en Occident depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: la seule problématique de la création, un rapport prophétique au public, à la nation d'origine ou d'adoption, à la consécration par le marché.

Ces élèves turcs, la main sur la couture du pantalon, venaient chercher autre chose que du sentiment esthétique devant la transparence du paysage ou, même si les modèles ne sont pas toutes des Boucher, la couleur « cuisse de nymphe émue » (rose soutenu — cela existe dans les nomenclatures) qu'il s'agit d'appliquer pour une fois littéralement. Ils venaient chercher une technique, celle qui consiste à s'appropriier, en quelque coups de crayon, d'aquarelle ou de pinceau, un visage, un corps, un paysage, non pour l'émotion qu'ils provoquent mais pour la valeur intrinsèque de l'objet ainsi capturé: l'identité d'un personnage, la configuration d'un paysage, la carte enfin<sup>28</sup>.

Est-ce là la raison de l'extrême conformisme technique des premiers peintres « indigènes » issus de cet enseignement? La discipline faisant la force principale des armées... Est-ce même cet encadrement viril qui incline au respect de la tradition? Les productions qui vont être inscrites sous le vocable commun d'impressionnisme semblent bien renvoyer, quand bien même la profession resterait presque exclusivement une

<sup>25</sup> Elle refusa les élèves femmes jusqu'en 1897.

<sup>26</sup> L'opéra de Puccini ne date que de 1896. Mais les *Scènes de la vie de bohème* de Murger dont il est inspiré, dévale son succès depuis 1852.

<sup>27</sup> ARTUN, Deniz, 2007.

<sup>28</sup> Ce talent plastique, je le retrouvai chez les officiers des Affaires indigènes, soucieux d'établir le relevé cartographique de leur territoire d'administration. Avec quelques crayons gras et un sens de l'abstraction schématique, ils disaient tout, en quelques traits. C'est beaucoup plus tard, grâce à la thèse de Nicolas SCHAUB (2010), que je devais découvrir que cela appartenait déjà au viatique des officiers de l'armée d'Afrique dès les premières années de la conquête de l'Algérie.

affaire d'hommes<sup>29</sup>, à une sensibilité féminine : goût pour l'intime, les vibrations du paysage, attention excessive conférée à la capacité à saisir l'instant chétif. Dans la tradition académique, l'œuvre, la vraie, se doit d'être au contraire sculpturale, savamment composée, élaborée dans l'ombre de l'atelier. De fait, on est soumis dans les enseignements d'art à une terrible discipline, qui se précise avec d'autant plus de formalisme que cette technicité est elle-même mise en cause et avec une vigueur grandissante par les nouvelles « écoles ». Il y a dans cet excès de respect pour la norme académique un mécanisme culturel plus général : on ne peut pas en même temps faire l'apprentissage d'une règle et la subvertir. Dans un autre registre, plus spécifique, on ne saurait en même temps s'approprier un champ de la culture et le parodier. Encore moins le révolutionner.

J'explique ainsi le respect excessif qu'Osman Hamdi manifesta à l'égard de la « manière » orientaliste de Gérôme. D'autres, dans ce dossier, analyseront ce point mieux que je ne saurais le faire.

---

#### CULTURES D'EMPIRE

Concernant l'émergence d'une peinture professionnelle dans le Moyen-Orient arabe, les travaux de Silvia Naef<sup>30</sup> constituent une mise au point fondamentale. Analysant l'émergence parallèle d'écoles nationales en Égypte, au Liban et en Irak, elle montre que cela n'est pas affaire d'acculturation globale, mais doit reposer sur une dynamique complexe qui fait entrer en ligne de compte un faisceau de facteurs : outre la formation au métier, qui peut s'acquérir finalement n'importe où et en partant de rien, l'institution d'écoles d'art, mais aussi d'un marché de la peinture, avec ses galeries, ses événements (les traditionnels « Salons »), ses critiques, son public averti et expert, sa presse spécialisée, ses connexions enfin avec un marché international susceptible d'apporter une caution finale à une production locale toujours suspecte de parochialisme. Il n'est pas moins complexe de créer une école de peinture que de mettre en place une équipe de football susceptible de figurer dignement dans les compétitions internationales. Contre une problématique romantique de

<sup>29</sup> Berthe Morisot et Camille Claudel restent des exceptions. Plus ambigu est le cas de Rosa Bonheur, qui fumait le cigare et demandait à la préfecture des autorisations de travestissement pour mener à bien son travail.

<sup>30</sup> NAEF, Silvia 1995 et 1996.

l'artiste-créateur, on est confronté ici aux pesanteurs des mouvements sociaux. Comme Bourdieu rappelant qu'il faut plusieurs générations pour passer de paysan béarnais à professeur au Collège de France, Silvia Naef nous convie à penser l'acquisition de la peinture en termes de générations<sup>31</sup>.

J'ai déjà évoqué ce qui marque nécessairement la première génération, celle de l'acquisition, relativement scolaire, d'une technologie occidentale, avec la consécration sociale qui peut s'ensuivre — j'y reviendrai. La dernière phase, la plus contemporaine, celle des grands désarrois d'identité liée à la mondialisation, celle où le local et le global se rejoignent dans une déconstruction générale des cultures, teintée de dérision et de bluff, d'où une incertitude grave du marché.

Une phase intermédiaire, qui s'ouvre en gros avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, est marquée par la montée des nationalismes et l'accession plus ou moins précoce aux indépendances nationales. Décisive, elle reste pourtant la période la plus étrange au regard de nos critères d'appréciation sur ce qui doit (ou au contraire, ne doit pas) peser sur le processus créatif.

J'ai particulièrement étudié cette phase à partir du cas algérien<sup>32</sup>, qui rejoint sur bien des points les situations du Moyen-Orient. Elle apparaît particulièrement douloureuse parce qu'elle est traversée de mouvements contradictoires. Révolution oblige, il s'agit alors de rompre avec un passé d'humble artisanat ou de petits boutiquiers des souks. Les peintres sont alors inscrits dans des corporations peu considérées, celui de groupes minoritaires souvent marginalisés, et dont la prospérité est associée, à tort ou à raison, avec la situation coloniale. Devenir artiste consistera à ne plus être un pauvre petit artisan anonyme fondu dans la masse, à se dégager du lot, pour accéder à une notoriété individuelle, à une reconnaissance nationale voire internationale, à la fortune parfois : signer ses œuvres, avoir son public, devenir un « maître », un professeur, l'inspirateur d'un « mouvement », voire d'une école. C'est une façon d'inscrire le génie dans une histoire nationale, l'instance où, un moment, tout se joue. Car, passée l'époque des empires, ottoman ou coloniaux, c'est le cadre national qui fournit la base et l'horizon de toute expression artistique. Et, dans ce cas, c'est encore une forme de spécificité, un héritage (*turath*) authentique qu'il s'agit d'illustrer. De là le souci d'adopter des signes, des formes ou

<sup>31</sup> NAEF, Silvia, 2006.

<sup>32</sup> POUILLON, François, 1992, 1995 et 1997.

des messages clairement inscrits dans une configuration nationale. La reprise de motifs du ci-devant artisanat mais, si possible, vigoureusement ennoblis, l'écriture arabe, les sujets édifiants, tels sont les trois ressorts, passablement ambigus, de cette reconquête du terroir. Mais, paradoxalement, pour les créateurs comme pour leurs autorités de tutelle, cette consécration locale ne peut se faire sans une reconnaissance internationale par les métropoles de la culture et, singulièrement, l'ancienne métropole coloniale. Ce rapport n'est pas sans ambiguïté, car il s'agit aussi de se conformer aux mouvements de l'esthétique à l'échelle mondiale.

Dans un premier stade, on voit ainsi l'abstraction lyrique entrer en concurrence avec un réalisme de convention (socialiste ou autre) que des élites locales, que le modernisme effraie, aimeraient bien voir perpétué pour représenter le pays. Si en effet, le signe arabe ou les symboles d'un artisanat local peuvent répondre à ces différentes contraintes, cela n'a qu'un temps<sup>33</sup>. Sur ce terrain, comme sur tous les autres, la relation à la tradition et à l'héritage est plus complexe et ambivalente qu'on le penserait d'emblée.

Pour être totalement ambiguë, comme toutes les révolutions proclamées, la génération nationaliste perpétue paradoxalement l'ère coloniale avec laquelle elle prétend rompre, n'excluant pas la domination culturelle des anciennes métropoles, toujours prises comme références, fut-ce par dépit, dénégation ou inversion. C'est le fait de tout mouvement culturel au fond, hésitant entre diffusionnisme et créationnisme. Pourtant, du fait de sa forte charge idéologique et politique, conséquence de l'état de grâce des indépendances, cette phase laisse le souvenir d'une époque où l'on avait barre sur les normes et les destins. Ce n'était que l'illusion produite par l'ascension sociale mécanique résultant de l'appel d'air créé par le départ des anciennes élites coloniales.

---

#### UN MINIATURISTE ALGÉRIEN

Dans ce contexte, Mohammed Racim (1886-1975), premier peintre algérien à part entière, figure de proue de l'art national à l'époque des indépendances, constitue un cas exemplaire<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> J'ai réfléchi dans cette perspective au cas de Khadda (1993), de Baya (2000), de Ziani (2002) — on pourrait en faire autant à partir des cas d'Issiakhem, de Mesli, de Fares Boukhatem.

<sup>34</sup> POUILLON, François, 1992.

Comme repère temporel d'abord : la comparaison avec les chronologies de la création dans le Moyen-Orient arabe définies par Silvia Naef fait apparaître un retard stupéfiant de l'Algérie dans ce registre. Il est particulièrement scandaleux qu'il apparaisse comme le seul musulman ou quasiment à faire carrière légitime en Algérie, si l'on considère le développement des institutions culturelles dans ce pays, et cela dès 1900 — une école des beaux-arts, un musée national de peinture, une presse culturelle vivante et relativement indépendante du projet colonial — et la constitution d'un marché auquel participent des Français d'un peu toute origine, y compris locale, et une clientèle fortunée : tout est réuni pour voir l'émergence d'une école nationale issue des différentes populations qui composent la colonie.

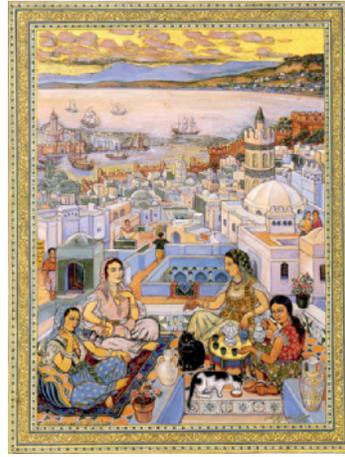
C'est compter sans les dynamiques communautaires qui marginalisent durablement le groupe des musulmans, cantonnés dans des positions subalternes ou dans des arts locaux. Ce sera la condition d'éclosion du peintre Racim, dont on souligne les origines ottomanes et l'inscription dans l'artisanat : celui des peintres de coffres et bois peints de la kasbah<sup>35</sup>. On le voit recruté rapidement par un responsable des arts populaires de grand talent, Prosper Ricard, qui l'engage pour copier des motifs d'artisanat. Avec le départ de Ricard pour le Maroc où il va continuer, sous la houlette de Lyautey, son activité récréatrice, le salut de Racim tient à une rencontre de hasard, celle du peintre Dinet. Recruté pour exécuter l'ornement des pages de livres orientalisants publiés par les éditions Piazza, il trouve la possibilité d'aller vivre et travailler à Paris et de se forger un destin d'artiste<sup>36</sup>. C'est là et hors de toute généalogie qu'il conçoit l'idée de développer dans cette terre d'islam un art de la miniature, héritière putative, d'une tradition orientale.

Tous les critiques, à commencer par son mentor, Georges Marçais, vont célébrer cette généalogie de métier et d'orientation picturale. Il trouve là une légitimité en quelque sorte raciale. Mais c'est surtout que son épanouissement a pu se faire sans porter ombrage aux peintres français présents. Face à l'importation du génie métropolitain, ce sera le métier patient et un tantinet ethnique où il peut s'épanouir. Il sera donné à la veille de l'indépendance comme un modèle d'intégration dont on fait déjà tant de cas<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> ORIF, Mustapha, 1988 et MARÇAIS, Georges, 1939.

<sup>36</sup> RANDAU, Robert, 1937.

<sup>37</sup> MARÇAIS, Georges, 1960.



Mohammed RACIM,  
*Sur les terrasses*, Alger,  
musée des Beaux-Arts.

Cet art microscopique ne pouvait faire concurrence. Le cas limite de la réussite de Racim explique a contrario ce décalage chronologique que l'on observe en Algérie. Dans ce pays où la colonie occupe décidément de la place, si un musulman manifeste un tempérament d'artiste, mieux vaut pour lui devenir musicien. Il ne sera certainement pas bienvenu parmi les peintres : le secteur est déjà trop largement occupé par des artistes « européens » dont certains ont été conviés, à grand frais, et avec mission d'apporter la civilisation<sup>38</sup> sur une terre qui, depuis plus de dix siècles, s'est réfugiée dans une aniconisme radical.

---

#### AU BILAD ESH-SHÂM

On apprend toujours à diriger une recherche. Celle de Boutros Al-Maari, jeune enseignant à l'université d'Arts plastiques de Damas, venu en France comme boursier à partir de 1998, fut pour moi particulièrement instructive. D'abord à cause des qualités d'urbanité orientale de ce garçon, mais aussi parce qu'il travailla en plasticien. Il interrogea dans sa thèse sa pratique et celle de ses collègues, dans les réseaux qui étaient les siens, tant en Syrie qu'en émigration ; il questionna aussi sa généalogie et les générations de ceux qui lui avaient permis d'être ce qu'il était, à savoir un peintre (et un bon peintre), un artiste et un professeur.

<sup>38</sup> CAZENAVE, Élisabeth, 1998.

Issu lui-même de la communauté chrétienne de Damas, Boutros Al-Maari a été sensible à la vitalité des traditions iconiques maintenue dans le cadre du culte, et aussi de l'imagerie populaire qui se maintient dans le souk, où les chrétiens sont encore nombreux<sup>39</sup>. Cette dimension communautaire qui traverse l'Empire ottoman, mais qui est absente du Maghreb où les non-musulmans, quelle que soit leur origine, sont devenus par assimilation des allogènes « coloniaux », fut évidemment pour moi une découverte.



Abu Subhi ET-TONAWI ANTAR  
(fixé sous verre).

<sup>39</sup> Ils eurent à subir un massacre en juillet 1860, épisode au cours duquel l'émir Abd el-Kader, alors en résidence dans la capitale syrienne, eut une action salvatrice dont il fut justement remercié. À l'occasion d'une consultation que je lui adressai sur une illustration liée à ces événements, Boutros Al-Maari exécuta un tableau célébrant l'attitude magnanime de l'émir.

Mais, dans la thématique d'Al-Maari, l'épicentre et la dynamique d'expression puisent à une pratique qui, pour être communautaire, n'en est pas pour autant spécifique : une civilisation du café où le monde damascène se fond et se refonde, autour des rêveries combinées des évocations lyriques d'un conteur populaire et des effluves de la *chicha*, traditionnellement chargée de kif. C'est ainsi qu'Al-Maari est soucieux de rendre justice à un peintre issu du milieu musulman, Abou Soubhi et-Tinaoui (1888-1973) qui, s'illustrant en particulier dans l'art de la peinture sous verre, gagna une notoriété internationale, ce qui lui valut d'être considéré comme le premier peintre professionnel syrien<sup>40</sup>.

Le développement d'un art national, adapté au caractère marginal du pays, tint en effet à la capacité d'accepter de pratiquer un art moyen. À la marge de l'illustration et de l'artisanat décoratif, il ne cède pas au snobisme de tant d'autres artistes de pays arabes, soucieux de figurer d'emblée dans une aristocratie artistique. Cette peinture se développe au contraire dans des limites assumées avec la tradition locale, mais elle n'accepte pas moins le contact avec l'extérieur.

Ceux-ci furent de deux ordres : présence sur place de peintres étrangers, enseignant notamment l'art plastique tant dans un cadre formel qu'avec des élèves venus les suivre sur le motif — le mandat impose une présence étrangère moins contraignante et même moins répulsive que pour la colonie d'Afrique. Contact avec le monde extérieur encore, dans le cadre de l'émigration, mais pas spécialement en France : vers l'Italie ou l'Allemagne ; vers l'Égypte aussi, grâce à l'éphémère République arabe unie (1958-1961) qui, pour avoir été un fiasco politique d'envergure, connut un succès culturel considérable, avec notamment un effet d'entraînement Sud-Sud dans la peinture.

La figure seconde de cette interface, fortement mise en valeur par Al-Maari, est celle de Burhân Karkûtli (1932-2003).

Ce peintre au graphisme puissant pratiqua son art en perpétuant notamment la tradition des spectacles des conteurs populaires dans des réunions communautaires de ressortissants de l'émigration syrienne en Allemagne. Issu du milieu populaire du souk el-Hamidiyya, il prit son essor tant idéologique que plastique dans un parcours militant qui le conduisit successivement au Liban, en Égypte, au Maroc, au Mexique et finalement en Allemagne, où il devait partager son activité entre la peinture et le spectacle. Il offrait ainsi la figure globale d'un artiste

<sup>40</sup> MAARI, Boutros Al-, 2006.



Burhan KARKUTLI, *La mère et l'enfant*, gravure.

peintre inséré dans une culture vivante et pourtant au contact de la mondialisation.

Inscrit dans un folklore local, l'artiste ne connut pas moins, comme tous ses contemporains, les immenses mouvements de mobilisation du monde intellectuel autour de la cause palestinienne après la guerre de 1967. Il n'ignora pas les tendances de l'art arabe tentant l'aventure de l'abstraction à travers le lettrisme et l'*hurufiya*. De ce petit milieu, il ne pouvait sortir une figure faite d'une pièce, et l'art du compromis permit à la plupart de se maintenir entre les attentes du politique et le contact avec un public, sur place, en émigration et finalement en perspective internationale.

---

#### LA PRODUCTION DE LA MODERNITÉ

Que conclure de ces différentes percées concernant les processus de l'innovation technique et la diffusion de modèles culturels, qui ne relèverait pas d'une sociologie générale ? On sait depuis quelques temps que,

contrairement aux illusions du xx<sup>e</sup> siècle, la pédagogie ne peut pas tout, et surtout qu'elle doit prendre appui sur une base de valeurs partagées, de stratégies d'excellence et de promotion sociale ; de concurrence internationale également. Il importe à cet égard de sortir d'un paternalisme plus ou moins indulgent qui consiste à voir dans ces artistes placés à la périphérie des citadelles occidentales des élèves ou des imitateurs, tant des techniques que des courants plastiques occidentaux. Au siècle de l'Académie, qui considérait avoir atteint le sommet de l'art par la technique, une telle hiérarchie était encore possible. Mais ensuite ? Dans le grand chambardement qui s'en est suivi, la notion d'avant-garde a maintenu l'idée que certains courants seraient plus novateurs, plus créateurs que d'autres. Les deux situations, chacune à leur manière, interdisaient aux artistes d'accéder à une maturité artistique complète. On en est arrivé à l'évidence, qu'il ne saurait y avoir de progrès dans l'art.

Pourtant, la dynamique de cette peinture nous apprend des choses intéressantes sur l'art en général. C'est notamment le cas de la phase des années de plomb de la peinture identitaire, marquée par de terribles pesanteurs. Une pression sur l'activité créatrice, qui a pu paraître intolérable, portait à la fois sur le sujet, le message, les modèles esthétiques, le rapport à des traditions patrimoniales, à des signes identitaires qu'il s'agissait de brandir. Il faut pourtant envisager cette situation d'un encadrement de l'art comme la condition normale de la production esthétique. Tout l'art sacré, et depuis la plus haute Antiquité, s'est construit dans cet environnement d'idéaux et de contraintes, de choses à dire et de censures. C'est une situation tout à fait exceptionnelle, limitée à l'Occident, qui a donné à l'artiste une liberté sans borne, l'autorisant à défier toutes les normes de la morale et de la religion, au nom de l'expression d'un génie créatif. Le destin de *L'Origine du monde* témoigne de ce travail sur la limite que l'art est contraint de respecter malgré tout. L'abstraction, à sa manière, a conduit à d'autres limites : celle du monochrome — le bleu éponyme de Yves Klein par exemple — ou de la peinture industrielle — ces *Empreintes de pinceau n. 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm.)* de Niele Toroni.

On sait maintenant que ces conditions de liberté sont tout à fait inouïes, et que le prix en est, après avoir affronté la misère et la marginalisation sociale (la fameuse « Bohème »), de se soumettre au couperet du marché, sanction suprême de l'art aujourd'hui, alors qu'elle n'est pas moins tyrannique que le souverain, le mécène aristocrate, ou l'État Léviathan. Le tout est de pouvoir ruser.

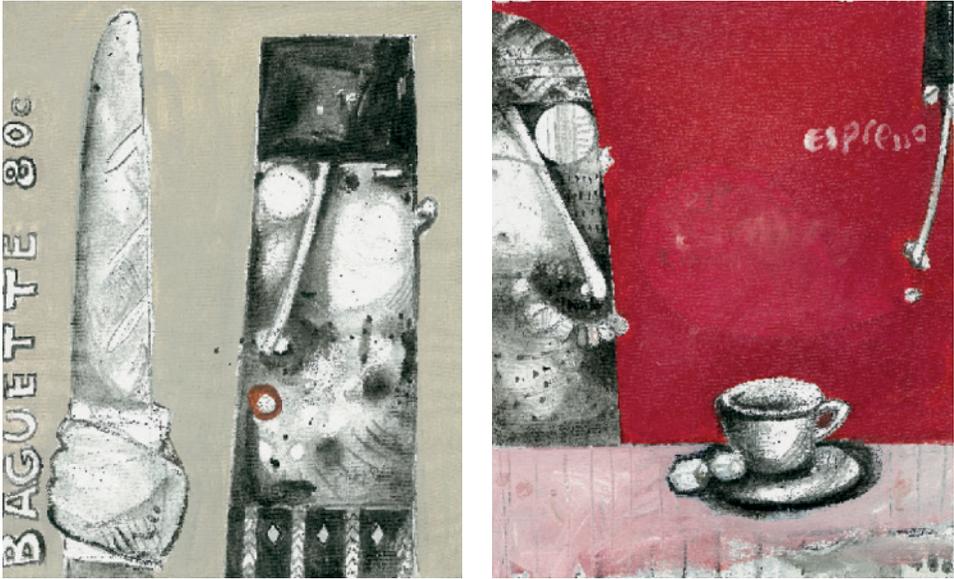
Les spécialistes d'histoire de l'art doivent savoir cela, mais j'avoue ne pas pouvoir regarder une toile du Caravage sans me demander comme il a pu réussir à imposer un tel jeu de représentations à des prélats confits en dévotion, pour être exposé dans des lieux de culte. Le réalisme décapant, l'atmosphère populacière où baignent les scènes tirées des textes sacrés, cela au sortir du règne de Raphaël, voilà qui aurait dû mériter mille excommunications. C'est qu'il doit y avoir parfois, malgré les conventions, place pour quelque subversion au cœur de l'institution. N'est-ce pas à cela que l'on doit réfléchir, alors même qu'on ne serait pas dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle ? Pour le reste, on peut concevoir que l'homme même de la grotte de Lascaux est un immense créateur.

D'ailleurs, il appartient à la théorie romantique de l'art, que la contrainte elle-même est un ressort. Rien n'est moins sûr désormais, alors que l'art se pratique sur les marges, sous le poids de multiples contraintes : celles du local, du national et du global, qui s'identifie souvent au colonial, comme un art subalterne et dépendant.

Dans un autre registre d'ailleurs, celui de l'écriture, il revient paradoxalement aux « barbares », ceux qui n'ont pas eu le français comme langue maternelle, d'incarner la langue des conquérants. Dans les départements de français de par le monde, et notamment aux États-Unis, c'est à la plus grande France qu'il revient d'enseigner la langue : Aimé Césaire, Kateb Yacine, Edouard Glissant et, pourquoi pas ? à Albert Camus, figurent désormais comme les meilleurs représentants d'un bon usage du français — le vrai, celui qui se parle et se comprend, et non pas celui des « classiques » qui est devenu, sans qu'on y prenne garde, une langue morte.

S'il en était de même en peinture ? On peut se gausser du réalisme autodidacte d'un Ziani, peintre des cavalcades et des scènes historiques comme des vents de sables du désert des Touaregs. C'est une peinture franche et sans états d'âmes. Naïve ? Pas si sûr. Pas au sens plastique en tout cas, pour une technique qu'il possède à son niveau d'excellence. L'éclosion d'une personnalité de plasticien éclate finalement dans la noria de l'artiste, son « grand tour » en quelque sorte, qui le conduit non plus du centre à la périphérie, mais à l'inverse.

Dans ce jeu de perspective, celui d'un monde en échange généralisé, il n'est plus besoin de repérer le haut et le bas, le maître et l'élève, l'initiateur et le suiveur, l'avant-garde et la remorque. Et si la production de l'art, c'était non pas la fleur du terroir, mais cette floraison portée par le vent dans une féconde migration ? L'Islam s'est fait de telles migrations.



Boutros AL-MAARI, 2 planches de la série *Un Syrien à Paris*, 2010.

J'aimerais pour conclure revenir à Al-Maari, non plus comme historien, mais comme peintre. Il a passé près de dix années en France, années pendant lesquelles la thèse n'a occupé qu'une partie de son temps. Le reste a été consacré à son activité de plasticien, où il s'agissait bien pour lui de créer ce rapport à la transcendance artistique.

Je ne peux pas vraiment juger de l'évolution du plasticien. D'emblée, j'ai trouvé chez Al-Maari un vrai tempérament de coloriste, et puis un compositeur d'espaces faits de contrastes fortement marqué entre les larges aplats et le trait nerveux qui construit des personnages et des objets. Reste la thématique : j'y vois une double dimension. La première, c'est l'ironie — j'avais dit l'humour, mais le peintre n'a pas accepté ce terme — qui entoure les personnages centreaux. La seconde c'est indiscutablement la nostalgie. Car, pendant tout ce temps d'exil, ce qui lui manquait, c'étaient les cafés de Damas, avec le conteur qui s'y produit, le symptématique narghilé, et puis, au sommet de l'édifice de sociabilité, le notable, avec sa chéchia tronconique, ses yeux ronds rehaussés d'un monocle — c'est ce vieux Damas qu'il évoquait dans un carnet exposé en 2008, lors de l'exposition parisienne qu'il donnait avant son retour au pays<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> MAARI, Boutros Al-, 2007-2008.

Réinstallé, l'artiste reprenait difficilement son travail créatif, avec une peinture cette fois désespérément noire, faite de violence et de peur. Mais peu à peu une nouvelle dimension se dégageait. C'est une exposition sur la nostalgie de la France qu'il devait rapporter à Paris en 2010. Revenaient au jour les petits faits concrets, et les objets de tous les jours, avec la légendaire baguette, le menu du petit-déjeuner, un billet de métro-bus, et les salamalecs que les chrétiens de Paris se font sans jamais évoquer le nom de Dieu<sup>42</sup>.

On présente généralement l'exotisme comme un mouvement univoque et unilatéral, celui de l'*homo viator*, tout entier englouti dans le spectacle du monde. On a plus rarement noté toute la part de regret de la terre natale, la frustration que l'on tire du voyage. C'est particulièrement manifeste avec le voyage de Delacroix au Maroc. Dieu sait si l'on a scruté les textes de ce voyage fait d'enthousiasmes vrais ou vulgaires<sup>43</sup>. Je ne sache pas qu'on ait souligné avec le même soin toute cette part de la correspondance où Delacroix demande à ses amis des nouvelles de Paris : les petits potins de la vie parisienne qui lui manquent tellement, alors qu'il aurait à s'occuper de tant d'autres choses<sup>44</sup>.

Ces moments de détestation de l'indigène, qui scandalisèrent tant quand on se soucia de traduire les carnets intimes de Bronislaw Malinowski sur le terrain<sup>45</sup>, sont évidemment fort peu corrects politiquement. C'est sembler ignorer que l'enquête même est faite de cette tension entre présence et absence, découverte et nostalgie. Cela, seuls des artistes pouvaient nous le dire. Ne nous donnent-ils pas aussi par là une des clés, la seule clé véritable peut-être, de l'acculturation ?

<sup>42</sup> MAARI, Boutros Al-, 2010.

<sup>43</sup> Récemment avec la réédition très soignée du *Journal*, chez José Corti (DELACROIX, Eugène, 2009).

<sup>44</sup> DELACROIX, Eugène, 1935-1838, vol. 1, p. 302-339.

<sup>45</sup> MALINOWSKI, Bronislaw, 1985.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACKERMAN, Gerald M., 1986, *La vie et l'oeuvre de Jean-Léon Gérôme*, Paris, ACR (éd. revue et augmentée, 2000).
- ARTUN, Deniz, 2007, *Paris'ten Modernlik Tercümeleeri. Académia Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri*, Istanbul, İletişim Yayınları.
- CAZENAVE, Élisabeth, 1998, *La Villa Abd-el-Tif. Un demi-siècle de vie artistique en Algérie (1907-1962)*, Paris, Association Abd-el-Tif.
- DAVIDSON, Roderich H., 1981, « Halil Serif Paşa, Ottoman Diplomat and Statesman », *Journal of Ottoman Studies* II, p. 203-221.
- , 1986, « Halil Serif Paşa : The Influence of Paris and the West on an Ottoman Diplomat », *Journal of Ottoman Studies* VI, p. 47-65.
- DELACROIX, Eugène, 1935-1838, *Correspondance générale*, André Joubin éd., Paris, Plon, 5 vol.
- , 2009, *Journal*, Michèle Hannoosh éd., Paris, José Corti, 2 vol.
- DINET, Étienne, 1903, « Les jeux de la lumière : réflexions sur l'exposition des arts musulmans », *Art et décoration* (juin), supplément, p. 1-8.
- FLAUBERT, Gustave, 1973-2007, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 5 vol + un vol. d'index.
- HADDAD, Michèle, 2000, *Khalil-Bey : Un homme, une collection*, Paris, Éd. de l'Amateur (avant-propos de Francis Haskell).
- HASKELL, Francis, 1989, « Un Turc et ses tableaux dans le Paris du XIX<sup>e</sup> », *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989, p. 362-383 (trad. de l'anglais : « A Turc and his Picture in Nineteenth-Century Paris », *Oxford Art Journal* V, 1, 1982, 40-47 ; repris in *Past and present in Art and Taste/Selected Essays*, Newhaven & London, Yale UP, 1987).
- HERDT, Anne de, 1992, *Dessins de Liotard*, Genève/Paris, Musée d'Art et d'Histoire/Musée du Louvre.
- INGRES, 1984, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris, Flammarion.
- KILITO, Abdelfattah, 2009, *Les Arabes et l'art du récit. Une étrange familiarité*, Paris, Actes Sud.
- LARZUL, Sylvette, 2008, art. « Silvestre de Sacy », in F. Pouillon éd., *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, IISMM/Karthala.
- LOUCA, Anouar, 1970, *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier.
- MAARI, Boutros Al-, 2006, *Tradition populaire et création artistique : l'émergence de la peinture moderne en Syrie*, thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2 vol.
- , 2007-2008, « Damas-Paris », *Qantara* 66 (« Carnet de route »), p. 68-69.
- , 2010, « Un Syrien à Paris », *Qantara* 76 (« Carnet de route »), p. 68-69.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 1985, *Journal d'ethnologue*, Paris, Seuil.
- MARÇAIS, Georges, 1939, « Mohammed Racim, miniaturiste algérien », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 45-55.
- , 1960, *La vie musulmane d'hier vue par Mohammed Racim*, Paris, Arts et Métiers Graphiques.
- MASMOUDI, Mohammed, 1972, *La peinture sous verre en Tunisie*, Tunis, Cérès.

- NAEF, Silvia, 1995, « L'expression iconographique de l'authenticité (*asâla*) dans la peinture arabe moderne », in G. Beaugé et J.-F. Clément éd., *L'image dans le monde arabe*, Paris, Éditions du CNRS, p. 139-149.
- , 1996, « Le *turath* comme expression de la modernité dans l'art arabe contemporain », in Hachmi Karoui éd., *Les sociétés musulmanes au miroir des oeuvres d'art*, Tunis, Centre d'études économiques et sociales, p. 35-59 (« Cahiers du C.E.R.E.S. », série sociologique, n° 25).
- , 1996, *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Genève, Slatkine.
- , 2006, « Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire — Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale », in J. Dakhli et al. éd., *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Paris, Éditions Kimé.
- NERVAL, Gérard de, 1984, « Peinture des Turcs », in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », II, p. 869-874 (1<sup>ère</sup> éd., *L'Artiste*, 16 juin 1844).
- ÖNDES, Osman et MAKZUME, Erol 2003, *Fausto Zonaro, Ottoman Court painter* [catalogue d'exposition], Istanbul, YKY.
- ORIF, Mustapha, 1988, « De l'art indigène à l'art algérien », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 75, p. 35-49 (repris comme « Mohammed Racim, inventeur de la miniature algérienne », in *Mohammed Racim miniaturiste algérien*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1992, p. 22-34).
- PAMUK, Orhan, 2001 [1998], *Mon nom est Rouge*, Paris, Gallimard.
- POUILLON, François, 1990, « Un ami de Théophile Gautier en Orient, Camille Rogier : réflexions sur la condition de drogman », *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 12, p. 55-87.
- , 1990, « Legs colonial, patrimoine national : Nasreddine Dinét, peintre de l'indigène algérien », *Cahiers d'Études Africaines* 119, p. 329-363.
- , 1992, « Tableaux d'Orient et d'Occident : la synthèse Racim », in *Mohammed Racim miniaturiste algérien*, Paris, Institut du Monde Arabe, p. 14-20 et 42.
- , 1992, « Exotisme, modernisme, identité : la société algérienne en peinture », in K. Basfao et J.-R. Henry éd., *Le Maghreb, l'Europe et la France*, Paris, Éditions du CNRS, p. 209-224.
- , 1993, « Penser le patrimoine algérien : révolution et héritage dans les écrits sur l'art de Mohammed Khadda », *Beaux-Arts (Alger)* 1, p. 77-91.
- , 1995, « Échange agonistique et marché des valeurs artistiques : situation de la peinture en Algérie », in Gilbert Beaugé et Jean-François Clément éd., *L'image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, p. 163-174.
- , 1996, « La peinture monumentale en Algérie : un art pédagogique », *Cahiers d'Études Africaines* 141-142, p. 183-213 (n° spécial : « Images »).
- , 1996a, « Les miroirs en abyme : cent cinquante ans de peinture algérienne », in Hachmi Karoui éd., *Les sociétés musulmanes au miroir des oeuvres d'art*, Tunis, CERES, p. 61-91.
- , 1997, *Les deux vies d'Étienne Dinét, peintre en Islam : l'Algérie et l'héritage colonial*, Paris, Balland.

- , 2000, « Baya au pays du réel », in *Baya* [catalogue d'exposition], *Cahiers de l'ADEIAO* 16, p. 31-34.
- , 2002, *Ziani. Les lumières de l'histoire* [entretiens avec François Pouillon], Alger, Zaki Bouzid.
- , 2003, « Images orientalistes. Histoire iconographique de l'Algérie, de la conquête à l'Indépendance », *Beaux Arts Magazine/IMA*, p. 6-13 (hors-série « L'Algérie des peintres, de Delacroix à Renoir »).
- , 2003, « Une année de l'Algérie en peintures », *Qantara* 49, p. 41-43 (Dossier: « L'Algérie des peintres et des écrivains »).
- RANDAU, Robert, 1937, « Un maître algérois de la miniature: Mohammed Racim », *L'Afrique du Nord Illustrée* 817, p. 2-3 (repris in *Mohammed Racim miniaturiste algérien*, Paris, Institut du Monde Arabe, 1992, p. 35-40).
- SAVATIER, Thierry, 2006, *L'Origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris, Bartillat.
- SCHAUB, Nicolas, 2010, *L'Armée d'Afrique et la représentation de l'Algérie sous la monarchie de Juillet*, thèse d'histoire de l'art, université de Strasbourg, 2 vol.
- TAHTĀWĪ, Rifā'a et-, 1834, *Takhlīs al-ibrīz fī talkhīs Bārīz*, Le Caire (trad. fr. par Anouar Louca, *L'Or de Paris*, Paris, Sindbad, 1988).
- TEYSSÈDRE, Bernard, 1996, *Le roman de l'Origine*, Paris, Gallimard (éd. augmentée, 2009).
- TOUSSAINT, Hélène, 1971, *Le Bain turc d'Ingres*, Paris, Musée du Louvre/RMN, coll. « Les dossiers du département des peintures ».
- VALENSI, Lucette, 2008, *Mardochee Naggiar. Enquête sur un inconnu*, Paris, Stock.
- Wilson, Jeremy, 1994 [1989], *Lawrence d'Arabie*, Paris, Denöel.

François POUILLON, *Des orientalistes indigènes? Notes sur l'émergence d'une modernité picturale en Méditerranée musulmane, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*

C'est un parcours autobiographique sur la modernité en peinture dans le monde de l'islam méditerranéen que je tente ici. D'abord à travers ce qui fut l'archéologie de cette modernité à travers le XIX<sup>e</sup> siècle, notamment la collection de Khalil Bey, le « Turc des boulevards », qui fut un temps propriétaire du *Bain turc* d'Ingres; puis à travers des travaux d'étudiants et de collègues: Deniz Artun, Silvia Naef, Boutros Al-Maari, confrontés à mes propres travaux sur l'émergence d'une peinture professionnelle en Algérie.

François POUILLON, *Native Orientalist painters? Notes on the emergence of pictorial modernity in Mediterranean Islam, 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries*

This is a biographical essay of my itinerary studying modernity in Mediterranean Islamic painting. First as the archeology of this modernity, in the 19<sup>th</sup> century, starting with the collection of Khalil Bey, the “Turc des boulevards”, who was for a time the owner of Ingres *Turkish Bath*; secondly, through the works of students and colleagues who have worked on these topics: Deniz Artun, Silvia Naef, and Boutros Al-Maari, confronted with my own studies on the emergence of professional painting in Algeria.

\*\*\*

*Le dossier consacré à Hamdi Bey sera poursuivi dans la prochaine livraison de Turcica par l'édition de la correspondance parisienne du future peintre, que donnera Edhem Eldem.*