

Heyberger Bernhard et Naef Sylvia,
La multiplication des images en pays d'Islam : de l'estampe à la télévision (xvii^e - xx^e siècle)

Würzburg, Orient-Institut Istanbul, Ergon Verlag, 2003 (*Istanbuler Texte und Studien*, 2). 328 p., nombreuses ill.

Les Actes du colloque *Images : fonctions et langages. L'incursion de l'image moderne dans l'Orient musulman et sa périphérie* (Université du Bosphore, Istanbul, mars 1999) offrent 16 contributions regroupées en trois parties et précédées d'une introduction – quatre pages denses et concises – de Klaus Kreiser (seul texte en allemand du volume, qui ne comporte par ailleurs que des articles en français et en anglais). Cette introduction met d'emblée en exergue la variété et la richesse du domaine traité, des couvents libanais d'il y a trois siècles jusqu'aux émissions de chaînes satellitaires de l'actualité la plus récente, domaine qui englobe des analyses des effets de l'iconophobie traditionnelle de l'islam aussi bien que des recherches sur l'instrumentalisation moderne de l'image par les pouvoirs en place, qu'ils soient religieux ou politiques ou tous deux en même temps.

La première partie du livre, intitulée « Images saintes, images populaires », commence par deux textes consacrés à des minorités chrétiennes en Orient ; le premier présente leur attitude face à la peinture occidentale aux xvii^e et xviii^e s. (Carsten Walbiner), le second est une étude de l'évolution du statut, du rôle, des thèmes et des formes de l'image peinte dans les communautés chrétiennes en Syrie et au Liban (Bernard Heyberger). Catherine Mayeur-Jaouen apporte ensuite une analyse fine des transformations de l'iconographie des images de dévotion dans l'Égypte moderne, chez les Coptes et chez les musulmans. L'élosion actuelle de l'imagerie sacrale musulmane, évidente par la multiplication de photographies de saints, semble liée aux réformes du soufisme, dont une des tendances est de rejeter le surnaturel en faveur d'une historicité plus ancrée dans la réalité ; le renouveau religieux des communautés coptes, vers la fin des années 1950, s'accompagne, lui aussi, d'une reviviscence de l'imagerie sacrée qui apporte des thèmes hagiographiques nouveaux, soutenue par une diffusion abondante et bon marché. Jürgen Wasim Frembgen juxtapose, identifie et explique huit images indo-pakistanaises de dévotion d'époque moderne, qui ont pour thème une assemblée de six soufis, *silsila* incluant 'Abd al-Qādir al-Ġilāni et cinq saints Chishti. La comparaison entre deux groupes de posters modernes, l'un iranien, l'autre indo-pakistanais, posters qui représentent la bataille de Kerbala, donne lieu à des remarques intéressantes sur l'iconographie shiite actuelle (Micheline Centlivres-Demont) ; cette contribution est suivie d'une analyse des fonctions d'une imagerie populaire utilisant des thèmes religieux anciens au bénéfice

de leaders politiques actuels, en l'occurrence il s'agit de Saddam Hussein, Ahmad Shah Massoud et Benazir Bhutto (Pierre Centlivres).

La deuxième partie du volume, « Images et modernité », commence par l'historique de l'émergence et de la diffusion en Turquie, d'images figuratives de style occidental, depuis le xviii^e siècle jusqu'à la fin de l'Empire ottoman ; l'auteur, Johann Strauss, accorde une attention particulière à l'apparition plutôt timide, au xviii^e s, de la peinture de chevalet, puis aux illustrations de livres imprimés et de périodiques, à la photographie, à la carte postale et finalement au cinéma ; le rôle des minorités chrétiennes paraît considérable dans cette évolution. Duygu Köksal, ensuite, analyse l'hebdomadaire turc *Yeni Adam* des années 1930-1940 afin de mettre en valeur l'activité d'une intelligentsia républicaine échappant à la main-mise étatique à première vue omniprésente ; cette élite, où le rôle d'Ismail Hakkim Baltacıoğlu semble dominant, a su créer des pôles d'un véritable pluralisme artistique. Sous un titre qui fait rêver, « Le ciel postiche nous appartient à tous », Timour Muhidine présente les formes variées que la Turquie imprime au surréalisme pendant la seconde moitié du xx^e s. Les deux contributions suivantes sont consacrées au Proche-Orient arabe : c'est d'une part une étude de la place que tient l'image figurative dans les intérieurs libanais depuis le xix^e s. (Saleh M. Barakat), et c'est d'autre part la présentation, par Silvia Naef, du paradoxe des peintres des grands centres urbains du Proche-Orient, à la fin du xix^e et pendant la première moitié du xx^e s. En effet, ces peintres pratiquaient un art qui se voulait « occidental » et « moderne », et qui était cependant aux antipodes de tout courant occidental contemporain et moderniste, leur art étant marqué, bien au contraire, par l'académisme le plus pompier, enseigné dans les centres occidentaux choisis par les instances officielles comme lieux d'apprentissage pour les peintres arabes.

La dernière partie de l'ouvrage, « L'image dans les média : presse, cinéma, télévision » commence par l'analyse de caricatures ayant pour thème le juif, parues dans deux revues turques (*Akbaba* et *Karikatür*) dans les années 1930-1940. Depuis fort longtemps, le topos général, littéraire et pictural, du « Juif d'Istanbul » était devenu, dans la société turque, le symbole de sa propre tolérance vis-à-vis des minorités ; mais, malgré le souci du gouvernement turc de rester en dehors des troubles européens, ces années marquent un durcissement net vis-à-vis de toutes les minorités et particulièrement celle des juifs, durcissement qui s'exprime clairement dans ces dessins ; le juif, moqué d'habitude sous le thème de l'avarice innée, devint alors, sous l'influence nazie et dans le marasme économique à partir de 1941, véritable bouc émissaire de tous les maux et victime d'une propagande antisémite violente (Laurent Mallet).

Jean-Michel Frodon, journaliste et essayiste, postulant des liens entre communautés nationales et production cinématographique, conclut assez logiquement qu'il

n'existe pas, à ce jour, de « cinéma arabe ». Les origines du cinéma turc (Nicolas Monceau), et « l'image morale dans le cinéma iranien » (Agnès Devictor) mettent en lumière les articulations historiques, sociologiques et politiques de l'évolution du cinéma, pendant la fin du règne ottoman pour la Turquie, dans la République des mollahs pour l'Iran. Le livre s'achève sur une contribution de Stéphane de Tapia, qui renverse la perspective générale du volume – l'intrusion et l'évolution de l'image figurée d'origine occidentale dans l'Orient islamique – pour présenter l'image « musulmane » dans « l'Occident chrétien », à savoir la consommation par les communautés d'immigrés musulmans de films télévisés et la production de ceux-ci ; l'auteur se limite au cas des immigrés turcs et à la production de films par des chaînes liées à la République turque ; il conclut, d'une part, à la difficulté d'un contrôle efficace de la télévision satellitaire et donc au choix que garde le consommateur entre des programmes de niveau intellectuel très divers, et, d'autre part, à la vitalité de courants idéologiques multiples et contradictoires en Turquie même, loin du discours unique des régimes totalitaires, courants qui s'expriment par des émissions réceptionnées parmi les immigrés en Europe occidentale.

En conclusion, ce volume intéressera certainement l'historien d'art, mais ne prétend nullement être un livre d'histoire de l'art, dont les catégories habituelles cèdent ici le pas à des questionnements propres à l'histoire sociale et économique, à l'histoire des idées et à la politologie. La perspective d'ensemble, combinant des espaces démesurés et une durée considérable, peut paraître « européocentriste », mais elle démontre plutôt, je pense, que l'image figurée n'est pas finalement l'expression majeure de la créativité artistique des sociétés étudiées ici. Le volume est riche, intéressant et bien illustré, et sa perspective générale permet de mieux comprendre les fonctions et les formes de l'éclosion si surprenante de l'imagerie figurative dans le monde islamique actuel.

*Marianne Barrucand
Université Paris IV*