

INTRODUCTION

Gilbert BEAUGÉ et Jean-François CLÉMENT

L'image pose question. L'image fait tout d'abord problème dans l'Occident chrétien où le débat a été tranché dans des conditions différentes de celles qu'on trouvera chez les théologiens musulmans. Quel type de savoir une image peut-elle véhiculer? Dans l'Occident chrétien, il y a deux obstacles à l'image. Tout d'abord, selon une interprétation platonicienne, les apparences ne peuvent faire l'objet d'un savoir. On accède au réel par une série de dévoilements successifs. Il y a donc dans cet idéalisme une discipline des apparences. Ensuite cet obstacle se retrouvera, avec une composante religieuse, dans la querelle des « iconoclastes » : la chrétienté aura à gérer la question des apparences pour réduire le risque d'idolâtrie. Peut-on confondre la « chose », le réel, avec la représentation qu'on en donne? Il y a en effet des difficultés à représenter le divin. Le mode légitime d'accès au sacré est-il alors uniquement la lettre? La chrétienté, après avoir hésité, va trancher au profit de l'image mais en lui donnant un statut subalterne. Les premières théorisations de l'image apparaissent à l'occasion de ce débat chez divers théologiens dont Saint Jean Damasçène. Il faut dire que cette réflexion fut rarement égalée depuis.

Puis les pays d'Europe connurent, dès la Renaissance, une explosion des images, d'abord isolées dans la peinture religieuse puis profane, ensuite répétées à l'infini grâce à l'imprimerie. Depuis quatre siècles, l'image occidentale explore, tout d'abord par le portrait réaliste, à partir duquel on peut reconnaître le modèle humain dans son identité irréductible, l'individualité et non le général, l'ordre ou la norme. L'invention de la photographie puis des formes nouvelles de mise en conserve de l'image créèrent, durant ces deux derniers siècles, une abondance iconographique nouvelle.

Qu'en est-il des pays du Sud ou de l'Est de la Méditerranée? L'Européen cultivé peut facilement croire, dans cette partie du monde, en un désert des formes. En effet, s'il part de sa conception de l'image figurative, présentée dans des grands formats comme on les trouve dans les musées d'Europe, il doit constater l'absence de telles productions dans les pays situés au Sud de la Méditerranée. Non seulement il n'y a pas de musées d'arts plastiques analogues aux musées européens, mais il n'y eut pas non plus dans ces pays, qui connaissaient pourtant le principe de la chambre noire, d'invention d'appareils photographiques, cinématographiques ou de caméras de télévision. La volonté de maîtrise de l'image reproductrice est bien apparue ailleurs, en Europe occidentale puis aux États-Unis, et ce sont des voyageurs venus d'Europe puis des minoritaires dans les pays arabes ou ottomans qui ont introduit initialement ces formes d'images depuis les années 1840-1850. C'est ce que montreront les analyses de la troisième partie de ce livre.

Il y eut en effet, au siècle dernier, la volonté chez des artistes occidentaux d'aller plus loin que ne le faisaient leurs prédécesseurs. Les voyages qui menaient vers le Sud, initialement l'Italie, à cause de sa lumière et surtout de son patrimoine de formes diverses, vont désormais vers la Grèce, la Turquie, le Maghreb et le Proche-Orient. Et au lieu de ne faire que de la peinture comme Delacroix ou tant d'autres peintres orientalistes, les nouveaux voyageurs vont utiliser aussi les outils ou les techniques nouvelles disponibles en Occident pour produire des images. La traditionnelle migration méridionale des artistes d'Europe prit ainsi de nouvelles formes.

Cela amène à interroger, ce que fait Sarga Moussa, les regards de ces voyageurs qui mettent en scène les sociétés dites d'Orient. Car l'Orient est bien une construction mentale, un « objet » que se donne l'Occidental pour exister justement en tant qu'occidental. Il doit donc en créer la scène. Et il doit d'autant plus le faire que les appareils photographiques anciens ne pouvaient saisir le mouvement, pas plus qu'ils ne pouvaient saisir les zones obscures faute d'éclairage d'appoint. On ne saisit donc, dans un premier temps, comme le montre Claire Bustarret, que les monuments avec parfois un homme immobile, resté sous le soleil quelques minutes en position fixe pour donner l'échelle du lieu photographié. La vie, dans son mouvement, dans sa complexité, dans ses obscurités même échappe totalement au regard extérieur.

Mais le regard européen sélectionne aussi. Il privilégie toujours la monumentalité, l'énorme, le grand mais aussi l'ancien, c'est-à-dire ce qui le fait rêver, les Pyramides par exemple, et donc jamais une femme contemporaine du photographe qui prépare son repas ou qui console un enfant. La fonction, que soulignera Bachelard, de l'image comme créatrice d'irréalités ou comme catalyseur de scènes surréalistes n'est nulle part plus visible que dans les sociétés dites orientales. L'image fabrique l'Orient en se détournant des sociétés réelles, égyptienne, turque ou algérienne, présentes à quelques centaines de mètres des lieux sur-photographiés mais toujours occultés.

L'image, la photographie, mais également la gravure, comme le souligne Gilbert Beaugé à propos de la capitale de l'empire ottoman, sont alors ce qui interdit de voir. Car il est intéressant de se poser la question des pratiques de l'image, créées par des Européens, chez d'autres musulmans, non arabes, pour esquisser une comparaison qui aurait pu aussi se faire en Grèce ou en Iran. La question de l'image dans le monde arabe devient alors la question de l'image dans le monde occidental.

On peut aller plus loin dans l'analyse et ne pas s'intéresser seulement au capteur d'images mais aussi aux artisans qui les produisent dans leurs laboratoires, c'est-à-dire aux photographes professionnels. Il s'agit là d'une profession créée, dans les pays arabes, par des étrangers ou par des minoritaires religieux. Ces hommes font des images pour le compte des autres, étrangers de passage ou établis dans les pays méditerranéens, à cause de la colonisation. Il faut saisir les grands moments de l'existence de ces hommes, leurs rites de passage ou, plus subtilement, leur déguisement dans des costumes ou des décors « arabes ». C'est ainsi que Serge Dubuisson et Jean-Charles Humbert étudient Jean Geiser et sa famille, des photographes d'Alger

qui travaillèrent sans discontinuer du milieu du XIX^e siècle au début du XX^e siècle. Guy Mandery a choisi comme sujet de réflexion des photographes de Tunis à la jonction des XIX^e et XX^e siècles.

Ces hommes, qui ont souvent eu une formation de peintres, travaillent le plus souvent en studio où il est plus facile d'orientaliser l'orient en empilant des sofas, tapis, théières, tentures et armes diverses. Puis on opère des tirages dans l'espace obscur du laboratoire, perçu souvent par les populations du siècle dernier comme des lieux de pratiques magiques où prennent réalité les « miroirs qui se souviennent » d'Ibn Hazm. Il faut en effet transfigurer le réel pour qu'il corresponde aux attentes des institutions qui passent commande ou des acheteurs européens. Le problème des « harems » est alors qu'ils sont vides ou inaccessibles. On va donc les créer de toutes pièces en studio car on doit attester de l'existence des séraïls puisque les livres disaient qu'ils existaient. L'image devient alors une preuve fabriquée, une manipulation réellement magique où le « réel » se conforme au désir.

En particulier, ces photographes produisent le thème de la « mauresque nue », comme l'indiquent Jean-Noël Ferrié et Gilles Boëtsch. Là aussi, on peut se demander si la thèse classique qui prétend que la photographie, en Occident, a limité les possibilités de l'imaginaire en figurant de manière figée le réel est vraie. Le photographe est-il déterminé par le réel ou produit-il un réel fictif? Qui est dénudé sur ces cartes postales créées en studio? A la fois des Européennes et des femmes musulmanes, ou plutôt une partie de ces femmes, les musulmanes blanches car les noires sont presque toujours exclues. Elles sont en effet non désirables par les militaires ou les colons venus d'Europe. On vend d'ailleurs également des « mauresques » voilées, souvent plus pornographiques que leurs consœurs totalement mises à nu. Que signifient de telles images? Montrent-elles bien des femmes ou ne sont-elles que des métaphores des manques des Européens? En clair, faut-il y voir un discours, par exemple sur l'Algérie, ce qu'a cru, un peu naïvement Malek Alloula, ou une cynique mise à nu de l'acheteur européen lui-même? Que pouvaient penser leurs mères, les sœurs, parfois les épouses qui recevaient en Europe de telles cartes? Que comprenaient-elles alors de la sexualité de leurs fils ou de leurs frères, d'hommes éloignés quelque temps de leurs familles restées en Europe?

Mais ces photographes travaillèrent aussi en extérieur. En principe, l'image, dans ce cas, devrait être un témoignage objectif et ne jamais porter accusation. C'est loin d'être le cas. Montrer une hutte de fellah devant un temple, c'est souligner que les paysans d'Égypte n'ont aucun respect pour « leur » patrimoine, c'est démontrer l'amnésie collective des « Arabes » dont le photographe occidental viendrait, grâce à l'image, réveiller la mémoire.

Si on s'arrêtait à ces analyses, on pourrait croire que l'image est venue dans le monde arabe par des Occidentaux au siècle dernier. Rien ne serait plus faux. Car l'image n'est pas seulement l'image figurative européenne avec les règles de la perspective conçue depuis quatre siècles. On peut mettre en forme autrement, en occultant par exemple le réel dans ses formes imparfaites ou trop distrayantes, dans une esthétique du voile justifiée scientifiquement, théologiquement ou moralement. Faut-il pour autant supposer qu'il existe des Formes

indépendamment de tout substrat physico-chimique? C'est ce que suggérerait l'architecture religieuse, la peinture d'illustration en très petits formats des manuscrits arabes, la peinture de décoration, l'arabesque de couverture des murs, les motifs des tapis, sacs, tentures, chaussures, ou également l'art calligraphique. On aurait alors une ontologie du temps plutôt que de l'être et le monde ne serait pas non plus de l'ordre du sujet créateur ou producteur des images. Le réalisateur d'images ou de formes ne serait donc, dans le monde arabe ancien, ni producteur de ses images, qu'il ne peut signer de son nom, ni artiste au sens occidental de ce terme. Il serait actualisateur de formes existant en dehors de leurs supports comme le suggèrent René Thom dans sa théorie des catastrophes, Mandelbrot et ses fractales ou Prigogine et ses structures dissipatives.

Il faut alors chercher ce qu'il en est réellement des images dans le monde arabe en revenant à la question centrale. Y a-t-il bien ce vide d'images ou ne s'agit-il là que d'une illusion d'Occidental habitué depuis quatre siècles à une certaine conception figurative de l'image? Mohamed Said Saggar répond à cette question en examinant la question de la calligraphie arabe. Il en fait l'art arabe par excellence, l'équivalent de la peinture dans la culture occidentale (bien que, selon Hegel, le romantisme ait plutôt privilégié la musique et la poésie). Les images auraient, selon ce calligraphe, la fonction d'élever la vie au-delà d'elle-même vers la contemplation. Elles seraient des moyens fins, organisés par des règles limitant la liberté du sujet créateur, avec des successions de mouvements brefs, lents et de vides, pour élever vers l'infini, des manifestations multiples convergeant vers l'unité. Ce qui n'interdit pas à l'image de témoigner des émotions de son créateur humain, elles-mêmes déterminées par sa connaissance du symbolisme des lettres. Il en conclut que la production d'images est une forme de piété sans être pour autant un art sacré.

Abdelwahab Meddeb réfléchit sur une autre fonction de l'image qui est de garder la trace, donc de susciter le souvenir. L'image est alors substitut de la confrérie religieuse ou de la prière qui pratiquent aussi le *dhikr*, la mémoration de Dieu, mais l'image est *dhikr al qalbi*, rappel opéré par le cœur, et non *dhikr al jahri*, rappel par la parole. En ce sens, les sociétés arabes fourmillent d'images, non figuratives bien sûr, qui au-delà des formes singulières ou individualisées issues de la reproduction de modèles naturels, montrent l'ordre, la symétrie, ou plutôt, la dissymétrie dans la symétrie. Il est rare de voir des murs de mosquées totalement nus. Un décor ou une calligraphie rappellent la sacralité du lieu et peuvent servir de support à l'élévation de l'âme. De même, les portes des maisons, les poutres des plafonds, les capuchons de burnous, les broderies, les bijoux, etc. portent des formes très diverses au point où les sociétés arabes ont même connu l'existence de peintres professionnels pour réaliser ces formes.

Si l'image est un support permettant l'accès à la sacralité religieuse, elle le permet aussi pour la sacralité magique, ce que rappelle Youssef Nacib à partir de productions formelles du massif du Djurdjura algérien. Les potières et bijoutiers kabyles utilisent toujours des thématiques très anciennes mais peu de représentations même non figuratives d'objets ou d'êtres animés, surtout peu de représentations anthropomorphiques. On retrouve une règle déjà

présente dans l'art pré-musulman d'Arabie comme l'indique Jean-François Breton. Des images de serpents, de najas, sont visibles sur un minaret du Yémen. Ils protègent le lieu comme les miroirs sur les seuils des maisons yéménites. On trouve dans cette région, sur les murs des maisons, des cafetières, des aspersoirs à parfum, des aiguères, des assiettes, des bols, des narguilés, des fusils, des poignards, des montures, aujourd'hui des voitures, bref tout ce qui dit la gloire du maître de maison. Sans toutefois jamais montrer le maître dans son identité par un dessin réaliste.

Or, cette esthétique qui refusait l'individu ou la fascination narcissique pose d'autres problèmes. Quelle en est la cause ? Faut-il admettre l'idée sans cesse répétée selon laquelle la très faible fréquence des images figuratives, et tout particulièrement des images humaines, ou d'être religieux et l'absence totale de figuration de Dieu, a une cause religieuse ? C'est la question que pose Jean-François Clément qui se demande, en renversant la problématique traditionnelle, si les interprétations théologiques des textes coraniques ou des direns prophétiques ne sont pas des conséquences d'une absence de besoin des images plus qu'une cause de cette absence.

Ceci amène à s'interroger sur les fonctions pratiques des images dans les sociétés arabes ou islamiques anciennes, ce que fait Marianne Barrucand. Elle remarque l'absence dans les villes de statues dédiées aux sultans ou aux califes musulmans, comme manquent les images des chefs d'État sur les pièces de monnaie. L'image ne sert pas à la propagande politique, pas plus qu'elle n'est utilisée pour la propagande de la foi en direction des analphabètes ou des illettrés. En revanche, les images distrayantes sont fréquentes, particulièrement dans les cours princières, mais le grand public ne peut les voir. En dehors de ces cas particuliers, l'image est peu utile car, comme le dit encore Jean-François Clément, la transmission des savoirs se fait par l'apprentissage sur le tas et non par l'école. L'apprenti répète des gestes, il n'a pas à recréer l'outil ou à l'améliorer, ce qui supprime la nécessité d'utiliser des images. D'autre part, la notion d'individu n'existant pas dans des sociétés claniques, tribales ou de grandes familles patriarcales, il n'est jamais besoin de le séparer du groupe ou d'en garder le souvenir particulier par une image.

On a là une première problématique de l'image dans le monde arabe. Cependant c'est sans doute parce qu'en Europe, la problématique artistique s'est déplacée au XX^e siècle et ne se pose plus en termes de représentation, de ressemblance ou de *mimesis* mais en termes d'abstraction ou de non-figuration, qu'on arrive enfin à voir les images différentes des pays arabes et que l'idée de musées dépourvus de statues ou de tableaux devient possible. Valérie Gonzalez conclut que cet art musulman était affranchi de l'image, du moins telle qu'elle était conçue du XV^e au XIX^e siècles en Europe.

Mais est-ce toujours le cas ? On peut en douter, au moins pour certaines formes de production d'images. On aurait même le paradoxe suivant : au moment où l'Europe abandonne les images figuratives au profit de l'abstraction, quand elle quitte aussi la musique tonale, le monde arabe se jette avec délectation dans l'image figurative ou dans la musique polyphonique jadis inconnue, abandonnant en partie aussi la musique modale pour la musique tonale venue d'ailleurs. Mais est-ce aussi simple que cela ?

Aujourd'hui, les portraits de chefs d'État sont présents non seulement sur les pièces de monnaie mais aussi sur les timbres. Et il n'y a guère de boutiques de commerçants ou d'échoppes d'artisans qui n'aient l'obligation de montrer cette image. La presse illustrée est présente partout. Des photographes populaires immortalisent les portraits du petit peuple des villes saisi lors des grands moments de la vie ou au retour du pèlerinage. Les portraits sont obligatoires pour les états-civils. L'image est bien partout présente. Ce à quoi il faut ajouter que tous ceux qui le peuvent achètent des appareils photos, des caméras vidéo, si fréquents désormais pour immortaliser les mariages.

Cela amène de nouveaux problèmes. L'image figurative est désormais présente par la photographie, la vidéo, le cinéma ou la télévision. Comment les hommes vont-ils réagir à cette situation nouvelle? Cette irruption des images nouvelles s'est faite dans une indifférence générale comme s'il n'y avait jamais eu de théologie musulmane de l'image ou comme si celle-ci n'avait jamais été ce qu'on avait cru, ou plus grave encore, comme si l'islam contemporain était en crise gravissime. Mais que l'image parte ainsi à la conquête de l'humain, mesure les choses et explore le monde profane, cela ne signifie pas que la mutation en cours se fasse sans problème.

Tout d'abord, les modernes créateurs d'images ne sont pas tous des partisans inconditionnels des pouvoirs établis. Les sociétés arabes sont stratifiées. Et contre ce qui peut apparaître comme une intrusion de l'art occidental et de ses normes, au nom même de la lutte anticoloniale puis de l'identité nationale ou musulmane, certains sont partis en lutte contre l'image figurative. Ils veulent restaurer « l'authenticité », ce qui peut paradoxalement signifier aussi la modernité non-figurative européenne du XX^e siècle, dans la peinture arabe moderne, comme le montre Silvia Naef. Cela veut dire, en clair, que ces peintres refuseront par exemple l'autportrait, de peur de voir surgir de l'inconnu dans le même, dans le visage familier qui est le leur. Ils refuseront aussi le portrait représentatif, identifiable, des hommes, des prophètes ou de Dieu. Mais ils accepteront de parsemer leurs tableaux de lettres arabes pour rappeler des fragments dissociés et devenus insensés de la parole divine originelle. Cette authenticité à bas prix ne serait-elle pas le stade suprême de l'orientalisme?

Ainsi, on crée, par la simple opposition, au moment même où l'art « moderne » européen en fait son principe, l'identité tout en croyant éviter l'aliénation. L'artiste, symbole de la résistance communautaire, établirait de la sorte, par la ruse, une pratique nouvelle. Alain Roussillon étudie le peintre égyptien 'Abd al-Hadi al-Gazzar qui accepte, à la différence des artisans, que ses œuvres deviennent objet social et partent dans des musées ou des galeries. Ce peintre est l'analyste institutionnel des changements sociaux en cours dans sa société. Il accomplit à la fois la peinture populaire et en même temps arrive, à force de recherche d'authenticité, à une impasse et à la dégradation de sa créativité. François Pouillon constate un même déclin dans la peinture algérienne après l'Indépendance, dans ce qu'il appelle l'échange inégal artistique entre l'Occident et les pays arabes.

Il est vrai que la vitalité des peintures libanaises d'il y a vingt ans ou de la peinture marocaine des années 1970-1980 infirmerait ces diagnostics. Mais jusqu'à quand? Car ces peintures nationales manquent de théoriciens qui en

assureraient le développement et qui les feraient rebondir dans une dynamique propre qui ne serait pas celle de la postmodernité occidentale.

Resteraient alors les créations d'images politiques, des images cinématographiques et télévisées. Les images politiques ont une longue tradition. Jean-Robert Henry et Kacem Basfao rappellent ce que fut le travail des caricaturistes français de *L'Assiette au beurre* et du *Petit Journal* au début de ce siècle. Les dessinateurs du premier journal dénoncent la violence des colonisés ou des colonisateurs, ces misères dressées l'une contre l'autre, dans le même processus de « syphilisation », antithèse de la civilisation. Ceux du second sont plus favorables à l'idéologie coloniale. Ils multiplient les images d'Arabes le couteau entre les dents ou le spectacle des têtes coupées. Aujourd'hui, les Palestiniens ont beaucoup utilisé l'imagerie pour leur propagande comme le rappellent Inès Nammari et Yann Le Troquer. On montra d'abord les leaders palestiniens puis les réfugiés, enfin les combats et les martyrs, images à destination interne, et le désir de paix dans les images à destination externe. Les créateurs furent des militants qui donnaient leurs œuvres non signées. Mais là aussi, le corps humain est désidentifié par le *keffieh*. Il devient alors le genre palestinien. On échappe toujours à l'identification.

L'image cinématographique et télévisée est une image mobile très proche du face à face. L'image télévisée est celle qui a aujourd'hui la première place dans le budget communicationnel des pays arabes, exactement comme en Europe. Ces images permettent en effet de transmettre des culturèmes, de susciter des connotations ou d'établir des associations. Elles ne permettent pas de proposer des chaînes complexes de raisonnement comme le fait le livre, ou d'imposer des structures cohérentes à grande échelle. Ces images télévisées sont choisies en vertu de leur faible prégnance et de leur faible mémorisation et en même temps pour leur forte charge connotative. Khémais Khayati étudie comment la problématique de la liberté individuelle est exprimée dans le cinéma arabe. Tandis que Susan Ossman analyse les cadres et cadences des pratiques télévisées telles qu'elle les a observées à Casablanca.

Cet ouvrage n'est bien évidemment qu'un coup de sonde. De multiples aspects de la question ont été mis de côté, soit parce qu'ils avaient été traités récemment dans des ouvrages divers, soit parce que l'information manque ou parce que les analyses n'ont pas encore été assez développées. Qu'on pense aux graffiti, aux représentations du corps humain chez l'enfant, à l'image dans les manuels scolaires, à l'image collectivement fantasmée (les projections sur la lune par exemple), aux images pornographiques actuelles, aux images produites par les islamistes, aux images de La Mecque, aux images des prophètes ou des saints dans l'imagerie religieuse musulmane contemporaine, etc. Il reste donc bien des questions à examiner. Toutefois une première évidence apparaît au seuil de cette étude : nous ne pouvons penser la question de l'image dans le monde arabe qu'en fonction de la richesse ou de la complexité de la question de l'image dans les pratiques artistiques européennes. Il resterait donc à théoriser de l'intérieur en interrogeant le regard des diverses populations arabophones. C'est là que les idées les plus fécondes surgiront à l'avenir⁶.

⁶ Nous remercions Françoise LORCIER pour sa patiente relecture du manuscrit.