

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

**Du harem à la scène artistique : être femme et peintre du déclin  
de l'Empire ottoman à la République**

par

Özlem Gülin Dağoğlu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographique  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en Histoire de l'art

Décembre, 2008

©. Özlem Gülin Dağoğlu. 2008



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Du harem à la scène artistique : être femme et peintre du déclin de  
l'Empire ottoman à la République

présenté par :

Özlem Gülin Dağoğlu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Johanne Lamoureux**  
président-rapporteur

**Todd Porterfield**  
directeur de recherche

**Nicole Dubreuil**  
membre du jury

## Résumé

À compter du milieu du dix-neuvième siècle, la société ottomane entre dans une ère de modernisation et d'occidentalisation dans presque tous les domaines sociaux et administratifs, où les réformes concernant l'instruction et par conséquent l'amélioration de la condition des femmes voient graduellement le jour. Toutefois, ces dernières doivent encore patienter jusqu'en 1914 pour avoir accès, au même titre que les hommes, à une institution dispensant une formation en arts plastiques. En effet, ce n'est que trente et un ans après l'ouverture de celle réservée exclusivement aux hommes, que la première école des beaux-arts pour filles, soit *l'Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, est inaugurée à Istanbul. Désormais avec une éducation officielle, les femmes sortent du milieu clos du harem. Par contre, celles qui y aspirent rentrent dans un autre milieu clos : celui de la scène artistique majoritairement dominée par les hommes.

Les premières plasticiennes ottomanes affirment leur identité en tant que femmes et peintres dans une société traditionnelle en profonde mutation et ce faisant, défient la construction de l'odalisque subalterne érotique des diverses œuvres orientalistes. Bien que leur participation au développement ainsi qu'au renouvellement des arts plastiques turcs tienne une place importante, jusqu'à récemment, les études académiques se sont davantage concentrées sur la carrière et la production des hommes. Il est ainsi important de soumettre une nouvelle lecture de l'histoire de l'art turc en y incluant les premières femmes peintres par la présentation et l'analyse des œuvres de quatre plasticiennes : Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Hale Asaf et Fahrelnissa Zeid.

## Mots clefs

Femme, peintre, début vingtième siècle, Turquie, orientalisme, école des beaux-arts

## Abstract

Beginning in the middle of the nineteenth century and lasting into the early twentieth, Ottoman society entered an era of modernization and occidentalization impacting nearly every social and administrative sphere. Women's instruction in particular was subject to these transformations, and resulted in unparalleled improvements to their social status. Fine arts training, however, remained a male-dominated establishment. Indeed, it was exactly thirty one years after the founding of the fine arts school for men that the education of art was made accessible to women as well. In 1914, the *Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* opened in Istanbul as the first institution of formal art training for girls. Yet despite these advancements, those who chose to pursue professional careers as artists faced a closed *milieu* largely led by men.

The first Ottoman women painters asserted their identity as women and as artists in a traditional society in profound mutation. Thereby, they also challenged the construction of the subaltern and erotic odalisque of various orientalist pieces. Despite their participation in the development and the renewal of Turkish fine arts, until recently scholars have largely focused on the male artists. This narrow view presents an incomplete picture of Turkish artist's achievements and furthermore reflects wider disciplinary biases that have long plagued the study of women in the arts. Hence, it is important to bring forward a new reading of Turkish art history by including in it the first women painters through the analysis and presentation of the works of four artists: Müfide Kadri, Mihri Müşfik, Hale Asaf and Fahrelnissa Zeid.

## Key words

Woman, painter, early twentieth century, Turkey, Orientalism, fine-arts school

## Table des matières

<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	<b>vi</b>
<b>DÉDICACE</b> .....	<b>xix</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>xx</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1. DU DÉCLIN DE L'EMPIRE OTTOMAN À LA RÉPUBLIQUE : LE CONTEXTE SOCIAL ET POLITIQUE</b> .....	<b>10</b>
1.1 LE CONTEXTE SOCIAL ET HISTORIQUE .....	11
1.1.1 <i>Les origines des réformes de modernisation et l'absence de l'image féminine dans les premières peintures ottomanes</i> .....	11
1.1.2 <i>Les points de vue divergents sur les ottomanes</i> .....	14
1.2 PEINDRE AVEC LE ÇARŞAF ET LE PEÇE .....	22
1.2.1 <i>La place de la femme dans la société ottomane</i> .....	22
1.2.2 <i>Le voile et les réformes de vêtements</i> .....	26
<b>CHAPITRE 2. DU MONDE CLOS DU HAREM AU MONDE CLOS DE L'ART</b> .....	<b>34</b>
2.1 L'INAS SANAYI-I NEFISE MEKTEBI ÂLISI .....	35
2.1.1 <i>Création de l'Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi et les cours</i> .....	35
2.1.2 <i>Les élèves de l'Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi</i> .....	41
2.2 LA PRODUCTION ARTISTIQUE ET LES EXPOSITIONS .....	43
2.2.1 <i>La production artistique</i> .....	43
2.2.2 <i>Les expositions</i> .....	49
<b>CHAPITRE 3. L'IMAGE ORIENTALISTE DES FEMMES</b> .....	<b>57</b>
3.1 L'ORIENTALISME PAR LES FEMMES .....	58
3.1.1 <i>L'orientalisme au féminin</i> .....	59
3.1.2 <i>L'orientalisme féminisé</i> .....	63
3.2 DÉCONSTRUIRE UN MYTHE .....	68
3.2.1 <i>Le harem</i> .....	68
3.2.2 <i>La princesse Nazlı</i> .....	70
3.2.2 <i>Comparaison avec l'École des beaux-arts de Paris</i> .....	72
<b>CHAPITRE 4. QUATRE FEMMES PEINTRES</b> .....	<b>76</b>
4.1 KADRI ET MÜŞFIK : PEINTRES AVANT LA CRÉATION DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS POUR FILLES .....	79
4.1.1 <i>Müfide Kadri</i> .....	79
4.1.2 <i>Mihri Müşfik</i> .....	88
4.2 ASAF ET ZEID : PEINTRES AU SEIN D'UNE STRUCTURE .....	95
4.2.1 <i>Hale Asaf</i> .....	95
4.2.2 <i>Fahrelnissa Zeid</i> .....	103
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>109</b>

## Liste des figures

### Chapitre 1

Figure 1. Osman Hamdi Bey, *Mihrab*, 1901, huile sur toile, 210 x 108 cm, collection de Demirbank.

© Istanbul, Collection de Demirbank.

(Tiré de Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Otoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 23 (2001) : 1 – 21, page 10.)

Figure 2. Abdülmecid Efendi, *Goethe au harem*, 1917, huile sur toile, 132 x 73 cm, Ankara, Musée de peintures et de sculptures.

© Ankara, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré de Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Otoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 23 (2001) : 1 – 21, page 12.)

Figure 3. Abdülmecid Efendi, *Beethoven à la cour*, vers 1917, huile sur toile, 155, 5 x 211 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré de Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Otoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 23 (2001) : 1 – 21, page 13.)

Figure 4. Halil Paşa, *La Femme allongée*, 1894, huile sur toile, 40 x 57 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré de Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Otoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 23 (2001): 1 – 21, page 14.)

Figure 5. Namık İsmail, *La Femme allongée*, 1917, huile sur toile, 180 x 131 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://>

[www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5021&ic=90&sergi=670&pg=0&order=5](http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5021&ic=90&sergi=670&pg=0&order=5) (page consultée le 4 avril 2008.)

Figure 6. Osman Hamdi Bey, *Les Femmes en promenade*, 1887, huile sur toile, 84 x 132 cm, collection de la banque Yapı Kredi.

© Istanbul, Collection de la banque Yapı Kredi.  
(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Osman Hamdi Bey Iconographic Texts*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5316&ic=75&sergi=682&pg=1&order=25>> (page consultée le 17 mars 2008.)

Figure 7. Osman Hamdi Bey, *Les Femmes à l'entrée de la mosquée de Sultanahmed*, date inconnue, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Osman Hamdi Bey Iconographic Texts*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5321&ic=75&sergi=682&pg=2&order=30>> (page consultée le 17 mars 2008.)

Figure 8. Mihri Müşfik, *Autoportrait voilé*, date inconnue, aquarelle sur papier, 31 x 23 cm, collection privée.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2969&ic=45&sergi=406&pg=0&order=7>> (page consultée le 15 avril 2008.)

Figure 9. Hüseyin Avni Lifij, *Autoportrait avec un verre et une pipe*, 1908-1909, huile sur toile, 64 x 46 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hüseyin Avni Lifij Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1095&ic=75&sergi=29&pg=0&order=2>> (page consultée le 14 mai 2008.)

Figure 10. Ismail Cem et Ibrahim Çallı, *Portrait inachevé de Mihri Müşfik*, vers 1920, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré de Gören, Ahmet Kamil. "Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999) : 24-31, page 31.)

Figure 11. Anonyme, *Letta Asım*, 1911-1912, photographie, dimensions inconnues, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2981&ic=45&sergi=406&pg=1&order=19>> (page consultée le 15 mai 2008.)

Figure 12. Mihri Müşfik, *Letta Asım allant au bal*, 1911-1912, huile sur toile, 178,5 x 96,5 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2979&ic=45&sergi=406&pg=1&order=17>> (page consultée le 1 avril 2008.)

## Chapitre 2

Figure 1. Ömer Adil, *L'Atelier des filles*, 1917, huile sur toile, 81 x 118 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, 7 Artists – 7 Retrospectives*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2610&ic=75&sergi=468&pg=2&order=30>> (page consultée le 21 janvier 2008.)

Figure 2. Müfide Kadri, *Le Forestier et son épouse*, date inconnue, huile sur toile, 25 x 18 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], < <http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8320&ic=30&sergi=760&pg=0&order=4>> (page consultée le 11 juin 2008.)

Figure 3. Namık İsmail, *La Femme aux yeux bleus*, date inconnue, huile sur carton, 42 x 33 cm, collection d'Emine Keskin.

© Istanbul, Collection d'Emine Keskin.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], < <http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5078&ic=90&sergi=670&pg=4&order=62>> (page consultée le 8 mai 2008.)

Figure 4. Namık İsmail, *Portrait de Fahrünnisa Venç*, 1922, huile sur toile, 62 x 45,5 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], < <http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5039&ic=90&sergi=670&pg=1&order=23>> (page consultée le 8 mai 2008.)

Figure 5. Hale Asaf, *La Femme à la robe bleue*, 1931, huile sur toile, 74 x 52 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1712&ic=45&sergi=361&pg=0&order=4>> (page consultée le 12 juin 2008.)

Figure 6. Namık İsmail, *Nue*, 1922, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://>

[www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5040&ic=90&sergi=670&pg=1&order=24](http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5040&ic=90&sergi=670&pg=1&order=24) (page consultée le 4 avril 2008.)

Figure 7. Haydar Şevket, *Ayine*, numéro 52 du 16 août 1922 de la revue *Ayine*.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré de Şerifoğlu, Ömer Faruk, ed. *Resim Tarihimizden, Galatasaray Sergileri*. Istanbul : Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 2003, page 32.)

Figure 8. Melek Celâl Sofu, *La Femme qui coud*, 1923, huile sur carton, 38,5 x 34,5 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré de Yaman, Zeynep Yasa. "Ötekinin Varlığı: Her Ressim Bir Öykü Anlatır - Existence of the Other: Every Painting Tells a Story." In *Kadınlar, Resimler, Öyküler. Modernleşme Sürecinde Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü: Women, Paintings, Stories: Transformation of the Image of 'Woman' in Turkish Painting in the Modernization Era*, édité par Begüm Akkoyunlu, 9-85. Istanbul : Pera Müzesi Yayınları, 2006, page 63.)

Figure 9. Ömer Adil, *L'Appel à la mission*, 1924, huile sur toile, 91,5 x 125 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, 7 Artists – 7 Retrospectives*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=2615&ic=75&sergi=468&pg=2&order=35>> (page consultée le 23 octobre 2008.)

Figure 10. Namık İsmail, *La Femme debout*, 1927, huile sur toile, 100 x 82 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5082&ic=90&sergi=670&pg=4&order=66>> (page consultée le 4 avril 2008.)

### Chapitre 3

Figure 1. Henriette Browne, *La Visite*, 1861, huile sur toile, 86 x 114 cm, collection privée.

© Londres, Collection privée.

(Tiré d'Artnet, *Artists, Henriette (Sophie) Bouteiller Browne*, [en ligne], <[http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot\\_id=FC629FB932F09231](http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=FC629FB932F09231)> (page consultée le 17 décembre 2007.)

### Chapitre 4

Figure 1. Müfide Kadri, *Nature morte à la Tour de Léandre*, 1906-1907, huile sur toile, 53 x 72 cm, Izmir, Musée de peintures et de sculptures.

© Izmir, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8345&ic=30&sergi=760&pg=1&order=25>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 2. Müfide Kadri, *Les Femmes à la campagne – Le Pique-nique*, 1910, huile sur toile, 38 x 55 cm, Ankara, Musée de peinture et de sculpture.

© Ankara, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8333&ic=30&sergi=760&pg=1&order=15>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 3. Müfide Kadri, *L'amour sur la plage*, vers 1907-1908, huile sur toile, 38 x 55 cm, Istanbul, Musée de peinture et de sculpture.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://>

[www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8328&ic=30&sergi=760&pg=0&order=10](http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8328&ic=30&sergi=760&pg=0&order=10) (page consultée le 1 avril 2008.)

Figure 4. Müfide Kadri, *Portrait de Güzin Duran*, 1910, pastel sur papier, 41 x 34 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8340&ic=30&sergi=760&pg=1&order=22>> (page consultée le 1 avril 2008.)

Figure 5. Müfide Kadri, *Autoportrait numéro un*, date inconnue, pastel sur papier, 12 x 9 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8338&ic=30&sergi=760&pg=1&order=20>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 6. Müfide Kadri, *Autoportrait numéro deux*, date inconnue, huile sur carton, 30 x 30 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8338&ic=30&sergi=760&pg=1&order=20&act=next>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 7. Müfide Kadri, *Paysage*, date inconnue, huile sur carton, 17,5 x 40 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8321&ic=30&sergi=760&pg=0&order=2>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 8. Müfide Kadri, *Paysage avec un cygne*, vers 1909-1911, huile sur toile, 51,5 x 35,5 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8323&ic=30&sergi=760&pg=0&order=9>> (page consultée le 2 avril 2008.)

Figure 9. Müfide Kadri, *Forestier et son épouse*, date inconnue, huile sur toile, 25 x 18 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8320&ic=30&sergi=760&pg=0&order=4>> (page consultée le 11 juin 2008.)

Figure 10. Müfide Kadri, *Les Filles sur un caique*, date inconnue, huile sur toile, 40 x 74,5 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Müfide Kadri Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=8326&ic=30&sergi=760&pg=0&order=7>> (page consultée le 11 juin 2008.)

Figure 11. Mihri Müşfik, *Enise Hanım*, date inconnue, pastel sur carton, 65 x 50,5 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2977&ic=45&sergi=406&pg=1&order=15>> (page consultée le 4 février 2008.)

Figure 12. Mihri Müşfik, *La Jeune femme au çarşaf*, date inconnue, pastel sur toile, 116,5 x 90 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2972&ic=45&sergi=406&pg=0&order=10>> (page consultée le 4 février 2008.)

Figure 13. Osman Hamdi Bey, *Portrait de la femme aux mimosas*, 1906, huile sur toile, 130 x 93 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Osman Hamdi Bey Family Portraits*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1624&ic=30&sergi=343&pg=1&order=26>> (page consultée le 1 avril 2008.)

Figure 14. Mihri Müşfik, *Autoportrait*, date inconnue, aquarelle sur papier, 31 x 23 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2968&ic=45&sergi=406&pg=0&order=6>> (page consultée le 4 février 2008.)

Figure 15. Mihri Müşfik, *Autoportrait*, date inconnue, aquarelle sur papier, 44 x 29,5 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Mihri (Müşfik) Hanım Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=2968&ic=45&sergi=406&pg=0&order=6&act=prev>> (page consultée le 15 mai 2008.)

Figure 16. Mihri Müşfik, *Portrait de Naile Hanım*, date inconnue, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré de Gören, Ahmet Kamil. "Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999): 24-31, page 29.)

Figure 17. Mihri Müşfik, *Portrait de Mevsume Yalçın*, date inconnue, huile sur toile, 100 x 82 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré de Gören, Ahmet Kamil. "Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999): 24-31, page 26.)

Figure 18. Hale Asaf, *Portrait*, vers 1919-1920, matériaux, dimensions et location inconnues.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1708&ic=45&sergi=361&pg=0&order=0>> (page consultée le 12 juin 2008.)

Figure 19. Hale Asaf, *Autoportrait à la palette*, 1925, huile sur toile, 60 x 50 cm, Istanbul, Musée de Feyhaman - Güzin Duran.

© Istanbul, Musée Feyhaman - Güzin Duran.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1709&ic=45&sergi=361&pg=0&order=1>> (page consultée le 12 juin 2008.)

Figure 20. Şeker Ahmed Paşa, *Autoportrait*, 1880, huile sur toile, 118 x 85 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Şeker Ahmed Paşa Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1284&ic=75&sergi=291&pg=0&order=0>> (page consultée le 25 mars 2008.)

Figure 21. Hale Asaf, *Portrait de son père*, 1920-1925, huile sur carton, 44 x 32 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1284&ic=75&sergi=291&pg=0&order=0>> (page consultée le 25 mars 2008.)

[//www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1718&ic=45&sergi=361&pg=0&order=10](http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1718&ic=45&sergi=361&pg=0&order=10) (page consultée le 3 avril 2008.)

Figure 22. Hale Asaf, *Paysage de Bursa*, 1929, huile sur toile, 43 x 64 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1725&ic=45&sergi=361&pg=1&order=17>> (page consultée le 7 juin 2008.)

Figure 23. Hale Asaf, *Portrait d'İsmail Hakkı Oygar*, 1928-1929, huile sur toile, 91 x 72 cm, Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

© Istanbul, Musée de peintures et de sculptures.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1720&ic=45&sergi=361&pg=0&order=12>> (page consultée le 7 juin 2008.)

Figure 24. Hale Asaf, *Autoportrait*, 1928, huile sur toile, 64 x 58 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1710&ic=45&sergi=361&pg=0&order=2>> (page consultée le 3 avril 2008.)

Figure 25. Hale Asaf, *La Femme à la robe bleue*, 1931, huile sur toile, 74 x 52 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1712&ic=45&sergi=361&pg=0&order=4>> (page consultée le 12 juin 2008.)

Figure 26. Hale Asaf, *La Femme au studio*, 1935, huile sur toile, 90 x 72 cm, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1714&ic=45&sergi=361&pg=0&order=6>> (page consultée le 3 avril 2008.)

Figure 27. Hale Asaf, *Autoportrait*, 1935, huile sur toile, 50 x 36 cm, collection d'Emel Korutürk.

© Istanbul, Collection d'Emel Korutürk.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1715&ic=45&sergi=361&pg=0&order=7>> (page consultée le 12 juin 2008.)

Figure 28. Hale Asaf, *La Femme assise numéro deux*, date inconnue, huile sur toile, 59 x 39 cm, collection d'Ahmet Utku.

© Istanbul, Collection d'Ahmet Utku.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Hale Salih Asaf Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=1717&ic=45&sergi=361&pg=0&order=9>> (page consultée le 3 avril 2008.)

Figure 29. Fahrelnissa Zeid, *Ma Maison d'été à Büyükdere*, vers 1943, huile sur toile, 80 x 50 cm, collection privée.

(Tiré de Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation, *The Centenary of Fahrelnissa Zeid*, [en ligne], <<http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/faherelnissa/exhib14.html>> (page consultée le 10 mars 2007.)

Figure 30. Fahrelnissa Zeid, *Loch Lomond*, 1948, huile sur toile, 103 x 194 cm, collection privée.

(Tiré de Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation, *The Centenary of Fahrelnissa Zeid*, [en ligne], <<http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/faherelnissa/exhib17.html>> (page consultée le 10 mars 2007.)

Figure 31. Fahrelnissa Zeid, *Mon Enfer*, 1951, huile sur toile, 220 x 550 cm, Istanbul, collection de la fondation Dr. Nejat F. Eczacıbaşı.

© Istanbul, Collection de la fondation Dr. Nejat F. Eczacıbaşı.

(Tiré de Darat al Funun, The Khalid Shoman Foundation, *The Centenary of Fahrelnissa Zeid*, [en ligne], <<http://www.daratalfunun.org/main/activit/curent/faherehnissa/exhib14.html>> (page consultée le 10 mars 2007.)

### Conclusion

Figure 1. Namık İsmail, *Nue assise sur un divan*, date inconnue, huile sur toile, dimensions inconnues, collection privée.

© Istanbul, Collection privée.

(Tiré d'Eczacıbaşı Virtual Museum, *Retrospective Exhibitions, Namık İsmail Retrospective Exhibitions*, [en ligne], <<http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentz.php?imgid=5103&ic=90&sergi=670&pg=5&order=87>> (page consultée le 8 mai 2008.)

Ce mémoire est dédié à ma mère,  
Gönül Dağoğlu  
27 mars 1937-14 avril 1995

## Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude envers mon directeur de recherche, monsieur Todd Porterfield, pour ses précieux conseils ainsi que pour ses commentaires qui m'ont grandement aidée à mener à bien mon mémoire. Je veux également remercier madame Johanne Lamoureux pour ses conseils.

Je remercie Anna Schlaginhaufen pour ses encouragements. Quant à Livia Leres, je ne pourrai jamais mettre en mots toute ma reconnaissance. Lili, merci d'être à mes côtés.

Merci à Nicolas-Dominic Audet qui me montre le nord quand je suis déboussolée. Tu me montres comment aller plus loin, même quand je crois ne plus être capable d'avancer.

I am also grateful to Ylva Tiba Dağoğlu for encouraging me from the beginning, for going with me to museums under the unbearable Istanbul summer sun, and for her everlasting smile.

Son olarak ise, beni bugünlere gelmemi sağlayan babama, Burhan Dağoglu'ya teşekkür etmek istiyorum. Başımı dik tutup yılmamayı, doğru bildiğimi savunmayı, ve hiç bir şeyin tek taraflı olmadığını öğrettiğin için teşekkür ederim. Herşeyimi sana borçluyum, seni seviyorum.

## **Introduction**

Le présent mémoire porte sur les premières femmes-peintres turques. Nous ciblons essentiellement les femmes de souche musulmane ayant œuvré entre la création d'une école de sages-femmes en 1842 et les années 1940. Notre champ d'études se trouve ainsi inscrit entre le déclin de l'Empire ottoman et les premières années de la République turque. Cette période historiquement très chargée, qui connaît des perturbations et des amendements sociaux, politiques et économiques, a des échos visibles encore de nos jours dans la Turquie moderne, notamment en ce qui concerne la situation des femmes.

Le gouvernement islamiste en place prône de nos jours un retour aux valeurs ottomanes et tente de passer outre le legs du régime kémaliste. Ce régime avait lui-même écarté son passé ottoman dans le but d'installer la démocratie et la laïcité, principes fondamentaux du nouvel État turc. En effet, en se basant sur les théories du sociologue Ziya Gökalp (1876-1924), qui mettent en avant les valeurs ancestrales préottomanes, le gouvernement républicain de 1923 orchestre un repli diachronique. Après cette interruption historique, le voile, associé à la culture ottomane et à ses contraintes religieuses, a été absent des discussions sur la place publique. La redécouverte de l'identité turque à travers son histoire ottomane est une réponse aux questions actuelles qui peuvent expliquer la recrudescence du port du voile. Alors, est-ce une plus grande liberté d'expression de la conscience religieuse des femmes de la communauté musulmane ? Ou, est-ce plutôt une perte de conscience de la lutte des femmes de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle ? En d'autres termes, sommes-nous en train d'assister à la déconstruction des efforts qui amenèrent un pas plus loin la condition de la femme actuelle qui, au nom de cette émancipation (considérée acquise), réclame haut et fort son droit de porter le voile ? Une illusion de liberté est en ce moment offerte aux femmes par le gouvernement conservateur en vigueur. Celles qui désirent se voiler ne sont plus exclues, isolées de la société moderne qui les absorbe dans l'élaboration de sa nouvelle image. Les femmes turques voilées se sentent donc plus libres de s'affirmer selon les dictats de leur

religion : c'est un sentiment de liberté engendré par l'expression de leur mode de vie choisi. Mais est-il réellement choisi ?

Cette illusion est un bel exemple de l'instrumentalisation des femmes turques par le pouvoir, comme ce fut le cas dans le passé. L'acte de construire l'image de la femme orientale est le seul point où les orientalistes et les dirigeants ottomans/ turcs se rejoignent. Tandis que pour les premiers, emblème de l'Orient, la femme est figée dans une construction d'odalisque érotique, inculte et soumise, pour les différents régimes qui se succèdent à compter du milieu du dix-neuvième siècle jusqu'à la période républicaine, elle matérialise l'application des réformes imposées. La femme ottomane/ turque a été le symbole, la façade du pays et continue de l'être. Comme nous allons le souligner dans notre travail, chaque gouvernement a présenté sa version de la « nouvelle femme turque » qui était en fait la réédition au goût du jour de la précédente et la femme était tenue de se conformer à ce modèle. Ainsi, cette notion de « nouvelle femme » est loin d'être récente. Dans l'ère du déclin ottoman, elle a représenté la modernité, le renouvellement. Pour les républicains de 1923, elle a mis en scène la fracture avec le passé, la nouvelle modernité et les nouveaux changements. Elle a servi à mettre en image les idées *ejusdem farinae* que les différents gouvernements se succédant ont interprétées selon leur idéologie. La représentation des femmes est accommodée selon les besoins des administrations qui gardent toujours la même constante. En 2008, la « nouvelle femme » voilée est chargée de l'expression de la modernité musulmane turque. Cette dernière construction tente également de contrecarrer l'image rétrograde, engendrée par les orientalistes, de la femme de souche islamique, en l'occurrence turque.

Or, le réel enjeu est déplacé. Il n'est pas question de liberté d'expression religieuse. Ce qui se passe c'est un oubli de ce que les femmes, particulièrement de la période de la Seconde Constitution (1908-1914), ont essayé de bâtir et d'obtenir : leur droit de ne plus porter le voile, symbole de soumission, et l'égalité par rapport aux hommes. En atténuant la véritable question jusqu'à sa disparition, il s'opère un effacement de la mémoire

collective de la majorité des femmes. Même si certaines décrient cette amnésie, ce dérapage, elles s'inclinent devant l'apathie qui règne.

Notre recherche vise à faire ressortir un épisode historique sur lequel on semble avoir fermé les yeux. Si les femmes turques musulmanes œuvrent aujourd'hui dans le domaine des arts plastiques, c'est qu'à un moment donné de l'histoire, il y a eu des femmes-peintres. C'est en grande partie grâce à elles qu'aujourd'hui les étudiantes des écoles des beaux-arts peuvent remplir les salles de cours en espérant laisser un témoignage de leur passage. Toutefois, pour que les femmes de générations à venir puissent continuer de graver une empreinte, il faut se souvenir du travail de celles qui les ont précédées. Malheureusement, l'état de la littérature prouve que les historiens de l'art font fi de ce premier pas, de cette première participation. Alors que tant de recherches sont publiées sur les artistes masculins, comment expliquer que les premières femmes-peintres peuvent être à ce point négligées ? Est-ce par un manque de sources ou d'archives, ou encore est-ce à cause de la barrière linguistique<sup>1</sup> qu'elles ont été si peu étudiées ? Alors, comment interpréter la quantité de publications qui traitent des Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Namık İsmail, et cætera ? Dans le but de répondre à ces questions, il nous paraît approprié de faire un parallèle entre cette carence et le « cadeau kémaliste ». En même temps que son passé ottoman, le premier gouvernement de la Turquie écarte les mouvements d'émancipation précédents et la libération de la femme est présentée comme un don républicain. En raison de cette négation qui suppose que les femmes n'ont eu aucun droit et aucune liberté avant 1923, comment est-ce que les historiens de l'art pouvaient soutenir une émancipation artistique ? De ce fait, la participation des premières femmes-peintres au développement des arts plastiques turcs s'est vue marginalisée par l'historiographie.

Mais, pourquoi ces femmes-peintres ont-elles quitté la persona de femme ottomane qui leur était assignée pour se manifester en tant qu'individu, pour façonner leur personnalité artistique ? En d'autres termes, pourquoi y a-t-

---

<sup>1</sup> Dans le cadre des réformes kémalistes, en 1928, la Turquie abandonne l'alphabet ottoman au profit de l'alphabet latin.

il eu une émergence des femmes-peintres à ce moment-là ? Il est illusoire de croire qu'avant la fin du dix-neuvième siècle, les femmes étaient sans talent artistique, sans cet élan créateur qui participe « (...) comme facteur décisif dans la constitution, l'apparence et l'histoire des formes »<sup>2</sup>. L'élaboration d'une réponse au « pourquoi » ne peut pas être séparée des conditions de leur émergence.

Avec le premier chapitre de notre analyse, nous chercherons à répondre à cette question et, pour ce faire, nous exposerons le contexte social et historique. À la fin du dix-neuvième siècle, les événements sociopolitiques ont permis une telle émergence. Auparavant, la société traditionnelle et patriarcale étant plus forte, elle a « refoulé » le désir créateur des femmes.

Notre période d'étude correspond à l'intensification de la modernisation et de l'ouverture de l'Empire ottoman. Les femmes personnifient désormais l'image que l'Empire veut projeter. Il apparaît par conséquent nécessaire d'améliorer cette représentation. À cet égard, l'intelligentsia ottomane se penche sur le développement d'un système d'éducation au sein duquel les femmes auront une place. Selon les intellectuels issus de cette nouvelle structure, elles feront, une fois instruites, de meilleures épouses et de meilleures éducatrices pour les futures générations. Dans cet interstice produit par les balbutiements de l'amélioration de leur statut, les femmes saisissent les moyens qui leur sont offerts afin d'exprimer leurs demandes. Ces progrès cependant restent concentrés à Istanbul et ne touchent que l'élite. Parallèlement à ces développements concernant la condition féminine, la peinture de chevalet s'implante au pays et se développe. Entre une mise en scène et une représentation fidèle du réel, certains artistes contribuent à renforcer la notion de la femme urbaine et éduquée qui domine à l'époque.

Aidées par le contexte social et historique, comment sont-elles passées d'un désir abstrait de créer à un geste concret de création ? Après avoir essayé d'identifier les conditions qui ont donné lieu à l'émergence des premières

---

<sup>2</sup> Arasse, Daniel. *Le Sujet Dans Le Tableau*. Paris : Flammarion, 1997, page 9.

femmes-peintres, nous souhaitons avec notre deuxième chapitre articuler de quelle manière elles ont pu mettre en acte leur pulsion artistique.

À cet égard, les femmes obtiennent en 1914 l'accès à l'enseignement des arts plastiques dans une institution officielle. La première école des beaux-arts pour filles, dite *Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, est créée trente et un ans après la fondation à Istanbul de celle dispensant une formation aux hommes. Dès lors, elles ont droit au même enseignement des beaux-arts offert par les mêmes instructeurs que leurs collègues masculins. Néanmoins, l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* institutionnalise et appuie encore une fois la séparation entre les hommes et les femmes. Plutôt que de les admettre à l'École des beaux-arts pour hommes, où elles peuvent déjà suivre quelques cours, le ministère de l'Éducation considère plus convenable de les accueillir dans une école distincte. Notons que jusqu'à l'abolition des harems en 1923, les deux sexes restent séparés de façon plus ou moins stricte selon les politiques des différents régimes. Du harem à la scène artistique, deux espaces régis par les hommes, les Ottomans suivent donc un long trajet.

Par ailleurs, comme Daniel Arasse l'explique en paraphrasant Jean-Marie Pontevia : « tout peintre se peint »<sup>3</sup>. C'est-à-dire qu'un morceau de l'artiste, qui est forgé en partie temporellement et géographiquement par sa culture, est inscrit dans son œuvre. C'est par conséquent avec l'objectif de mieux comprendre la subjectivité des œuvres issues de notre période d'étude que nous avons rendu compte du contexte qui encadre le créateur et sa création. Nous allons clore ainsi notre deuxième partie en examinant la production artistique des premières femmes-peintres. Nous verrons également que les expositions, jusqu'à la création des musées des beaux-arts par l'État, resteront le seul lieu de rencontre du spectateur et de l'œuvre.

Pendant que les Ottomans proclament leur identité en tant que peintres dans une société traditionnelle en profonde mutation, le mythe orientaliste propage une description idéologiquement chargée de la femme orientale. Notre troisième chapitre se concentrera sur ce portrait fictif. Les femmes-peintres

---

<sup>3</sup> Arasse, page 7.

vont à l'encontre du discours des diverses représentations orientalistes et défient les a priori, dont plusieurs perdurent encore. Afin d'éviter une redite des notions déjà approfondies, nous insisterons cependant sur une lecture des aspects de l'orientalisme produits par les femmes.

Avec l'expansion du colonialisme occidental, ce qui est « l'autre » devient « le nôtre ». Comme l'exposent les académiciens de la pensée postcoloniale, l'orientalisme vient s'inscrire dans cette appropriation occidentale du monde en fournissant les outils qui établissent la supériorité du colonisateur sur le colonisé. Pour ce faire, ce courant pictural et littéraire se sert grandement des représentations de femmes lascives qui deviennent la personnification d'un Orient dépravé. Toutefois, face aux images de l'orientalisme mises en scène par Ingres, Gérôme, Delacroix et autres, lesquelles posent un regard artificiel volé et voyeur sur le harem où ces artistes n'ont jamais mis les pieds, apparaît un orientalisme dit féminin. Du fait que seules certaines femmes occidentales peuvent obtenir l'autorisation de pénétrer au harem ottoman, leurs témoignages sont considérés comme véridiques. La vision féminine qualifiée d'authentique, la frontière qui distingue l'observation objective et la construction subjective est effacée.

Il existe néanmoins un écart entre l'orientalisme au féminin et l'orientalisme féminisé. À l'exemple d'Elizabeth Jerichau-Baumann (1819-1891), certaines femmes-peintres dépeignent des représentations érotiques d'odalisques s'inscrivant dans l'approche de l'orientalisme de convention. Mais elles se voient rangées sous la bannière de l'ethnographie et, ce faisant, la condition subalterne de l'Orient se trouve être légitimée de l'intérieur. D'autres, telle qu'Henriette Browne (1829-1901), exposent le harem comme le pendant oriental des espaces féminins occidentaux. Browne signale les différences, sans pour autant les interpréter comme des signes d'infériorité. En raison de leur position d'« initiée », les femmes-peintres européennes détiennent la possibilité de contrer l'imagerie orientaliste courante. Malgré cela, les deux approches soulignent les divergences qui éloignent les deux mondes. La femme orientale/ ottomane continue d'être perçue comme une victime emprisonnée au harem du sultan, dépouillée de ses droits.

Bien que les femmes turques quotidiennement vivent de façon séparée des hommes, elles ne sont pas coupées du reste du monde. Le harem ottoman n'est pas un outil d'isolation, mais un élément de division au sein de la société ottomane. Une comparaison avec le contexte sociopolitique qui entoure l'accession des femmes à l'École des Beaux-arts de Paris permet de mettre en évidence cette nuance. L'établissement parisien tient d'ailleurs un rôle centralisateur analogue à celui d'Istanbul. Nous allons terminer notre troisième chapitre en essayant de montrer que la condition des femmes européennes à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle n'est pas si différente de celle des Ottomanes. À l'encontre de l'image de la femme turque sans ressource, ce rapprochement permet de marquer que les réclamations des occidentales trouvent leurs échos également dans l'Empire ottoman.

L'émancipation des femmes n'est pas le seul phénomène qui connaît un effet de résonance. Un renouvellement artistique inspiré de l'Occident s'opère et, à partir du début de l'ouverture de l'Empire à l'Europe, la miniature commence à être délaissée pour disparaître totalement. Cet abandon du savoir-faire ottoman au profit de l'art occidental relève d'un rattrapage culturel imposé par les dirigeants. Avec notre dernier chapitre, nous allons ainsi examiner les productions artistiques de quatre femmes-peintres.

Notre corpus, formé par Müfide Kadri (1890-1911), Mihri Müşfik (1886-1954), Hale Asaf (1905-1938) et Fahrelnissa Zeid (1901-1991), plus qu'un choix délibéré s'est plutôt imposé à nous. Kadri et Müşfik symbolisent le point de départ de l'affirmation des femmes en tant que peintres : celles qui œuvrent avant la création de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*. Comme nous l'avons signalé, nous constatons des failles dans la recherche sur les premières plasticiennes. Par conséquent, mis à part Kadri et Müşfik dont les noms figurent dans les annales, à cause de leur importance dans l'histoire de l'art turque, nous avons constitué notre corpus selon la disponibilité des documents. Les sources premières turques étant inaccessibles, nous avons été contraints de choisir les artistes sur lesquelles il y a suffisamment de sources secondaires pour élaborer notre narration. C'est pourquoi nous avons inclus Hale Asaf et

Fahrelnissa Zeid. Toutes les deux étudiantes de Müşfik à l'académie, elles représentent la deuxième génération de femmes peintres qui ont bénéficié des premières structures des beaux-arts mises en place pour les femmes. Par ailleurs, Asaf et Zeid par leur recherche d'une expression plastique qui leur est propre, portent les beaux-arts turcs un pas plus loin.

L'introduction de la peinture de chevalet se fait toutefois par étapes. On observe d'abord les techniques : la perspective, l'emploi des couleurs, et ainsi de suite. C'est à partir du milieu du dix-neuvième siècle que des emprunts stylistiques vont avoir lieu. Dans un contexte de réajustement, ce mimétisme sert à témoigner qu'en intégrant les notions de la peinture européenne, l'Empire fait désormais partie du monde occidental. Cependant, les plasticiens turcs réalisent des emprunts timides et se cantonnent seulement dans quelques genres. Est-ce une réserve des créateurs face au public ? Ou est-ce un public réticent qui impose des limites au créateur ? Pour comprendre pourquoi certains styles ont plus de difficulté que d'autres à percer la scène artistique turque, nous croyons qu'il faut déplacer l'objet d'étude. En d'autres termes, la compréhension des motifs de cette sélection stylistique semble confronter le regard qui porte sur l'objet même et celui qui se range du côté de la réception en écartant l'artiste et son œuvre. Or, notre but avec le dernier chapitre est d'établir un corpus constitué des productions de quatre femmes-peintres. Bien qu'il s'agisse d'emprunts artistiques, il est néanmoins question d'un mouvement en avant, d'une évolution dans la peinture turque en émergence. De plus, exécutées par des femmes, ces œuvres sont rendues possibles grâce aux progrès de la condition féminine. Nous voulons par conséquent mettre en avant les œuvres avec une approche narrative de ce double progrès : celui des arts plastiques et celui du statut des femmes.

## **Chapitre 1.**

### **Du déclin de l'Empire ottoman à la République : le contexte social et politique**

## 1.1 Le contexte social et historique

### *1. 1.1 Les origines des réformes de modernisation et l'absence de la figure humaine dans les premières peintures ottomanes*

L'indépendance politique et économique de l'Empire ottoman, jusqu'alors autosuffisant, se trouve réduite à partir de la défaite de Vienne le 6 janvier 1699. Dès lors, le sérail entre dans une ère de transition et de renouvellements politiques, sociaux et artistiques.

Une des principales raisons de l'ouverture de l'Empire à l'Occident se situe dans les défaites militaires. Les dirigeants adoptent par conséquent de nouvelles techniques et connaissances afin d'améliorer l'armée pour répondre à ces échecs<sup>1</sup>. Mustafa III (1757-1774)<sup>2</sup> commande des livres scientifiques français à l'Académie des sciences et demande leurs traductions. Selim III (1789-1807) fait imprimer les premiers livres en ottoman. Des ambassadeurs sont mandatés de façon permanente dans les grandes villes européennes et ces correspondances diplomatiques continues permettent de véhiculer davantage la culture européenne vers le pays. Selim III fait également appel à des précepteurs français pour des cours de langues et de musique destinés aux femmes du harem. Son successeur Mahmud II (1808-1839), connu pour ses réformes, supprime le corps des janissaires et instaure des écoles militaires offrant un enseignement européen qui inclut des cours de dessin. Le souverain centralise le pouvoir à Istanbul en formant des ministères et supprime les chefferies qui administrent jusque-là le vaste empire. La société féodale ottomane se transforme en une société régie et organisée par des structures modernistes.

De plus, malgré l'interdiction de la figure humaine dans l'art islamique, Mahmud II commande son portrait pour le faire accrocher dans les établissements gouvernementaux et le distribue à ses hommes politiques sous

---

<sup>1</sup> Göçek, Fatma Müge. "Shifting the Boundaries of Literacy: Introduction of Western-Style Education in the Ottoman Empire." In *Literacy: Interdisciplinary Conversations*, édité par Deborah Keller-Cohen, 267-88. New Jersey : Hampton Press, 1994, page 274.

<sup>2</sup> Les dates qui suivent les noms des sultans correspondent à leur règne.

forme de médaillon, dit *Tasvir-i Humayûn nişanı*. Cependant, c'est durant le règne du sultan Abdülmecid I (1839-1861) que la restructuration de l'Empire ottoman prend la forme d'un programme organisé par l'État. Contrairement aux changements et aux tentatives de modernisation sporadiques qui ont eu lieu sous les sultans précédents, avec les résolutions de *Tanzimat* (1839-1861) instaurées à Thessalonique, Istanbul devient rapidement le centre politique et culturel de l'Empire. Les répercussions des guerres et l'ouverture commerciale à l'Europe poussent l'Empire dans une ère de modernisation afin de réduire l'écart avec l'Occident.

Le passage de la miniature à la peinture de chevalet coïncide avec cette période d'occidentalisation qui conduit à l'abandon total de l'art traditionnel. L'histoire de la peinture turque, à laquelle prennent activement part les femmes à partir de 1914, débute *stricto sensu* à compter de 1826. Afin d'améliorer l'armée et de former des soldats capables de reproduire des cartes topographiques en cas de guerre, des leçons de dessin technique sont données en tant que complément des cours d'architecture et d'ingénierie. Dans ce cadre l'École impériale de génie naval dite *Mühendishane-i Bahri-i Hümayûn*, l'École militaire médicale dite *Mektebi Tıbbiye* et l'École secondaire militaire dite *Mekteb-i Harbiye-i Şahane İdadisi* participent à la formation d'une génération de peintres-soldats. Mais, le renouvellement des arts se fait d'abord d'un point de vue technique et dans un deuxième temps d'un point de vue esthétique. Les élèves utilisent des cartes postales, copient des œuvres européennes et omettent l'étude du corps humain. Le point commun des premiers tableaux ottomans de style occidental est ainsi l'étude de la nature et de l'architecture, car « [r]ien ne justifiait que ces écoles réservent une place à des études d'académies liées à l'apprentissage de l'anatomie »<sup>3</sup>. Durant cette période de transition, la figure, et notamment la figure féminine, disparaît totalement. Tandis que les artistes militaires s'arrêtent davantage sur les questions d'observation du relief et de la perspective, les générations suivantes

---

<sup>3</sup> Erol, Turan. « La Peinture turque au XIXe et au début du XXe Siècle. » In *Histoire De La Peinture Turque*, édité par Günsel Renda et Selman Pınar, 87- 234. Genève : Palasar, 1988, page 96.

s'interrogent sur la représentation de l'être humain et la composition. La femme isolée ne reparaît plus tard avec les peintres tels qu'Osman Hamdi Bey (1842-1910) et Halil Paşa (1856-1939)<sup>4</sup>.

Une demande pour des œuvres de style européen voit le jour et les commandes du sérail ne cessent d'augmenter. Les premières expositions d'art, qui attirent la visite des hauts dignitaires de la cour, sont organisées. Les ateliers des peintres intéressent également l'élite ottomane et même le sultan. Les productions des artistes occidentaux, tels qu'Ivan Konstantinovitch Aivazovsky (1817-1900), ainsi que celles des nouveaux plasticiens ottomans comme Ahmed Ali Paşa (1841-1906) connu également sous le nom de Şeker Ahmed Paşa sont achetées. Accrochées, dans des cadres portant les armoiries ottomanes, aux murs du Palais de Dolmabahçe, Beylerbeyi et Yıldız, ces acquisitions sous Abdülaziz (1861-1876) composent la première collection de peinture de chevalet turque<sup>5</sup>. Au début des années 1870, un grand nombre de peintres-soldats sacrifie leurs carrières militaires pour se vouer entièrement à l'art. Cette génération d'artistes produit des tableaux de facture paysagiste avec un examen très minutieux des détails. Selon l'historienne de l'art de l'Université Technique de Yıldız à Istanbul Sema Öner, la préoccupation des peintres-soldats de déployer les savoir-faire récemment acquis aux écoles militaires vise à les faire remarquer par les mécènes<sup>6</sup>. Étant donné que les seuls acheteurs potentiels des œuvres ainsi produites sont le souverain et l'élite, celles-ci mettent en scène la plupart du temps les paysages environnant des palais et des demeures avec une approche réaliste et objective. Toutefois, cette volonté de reproduire scrupuleusement leurs observations engendre parfois un

---

<sup>4</sup> Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19<sup>th</sup> Century Ottoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies* IV, no. 23 (2001): 1-21, page 1.

<sup>5</sup> Germaner, Semra. « Le mécénat dans l'art turc : du sérail à la République. » In *Art turc : 10e congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995 : actes – Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Geneva, 17-23 September 1995: Proceedings*, édité par François Déroche, Antoinette Harri et Allison Ohta, 345-49. Genève: Fondation Max Van Berchem, 1998, page 347.

<sup>6</sup> Öner, Sema. "The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish Painting and the Military Painters." In *Art turc: 10e congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995: actes – Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Geneva, 17-23 September 1995: Proceedings*, édité par François Déroche, Antoinette Harri et Allison Ohta, 517-523. Genève: Fondation Max Van Berchem, 1998, page 522.

effet inverse. La toile se trouve isolée dans un univers théorique et idéalisé où tout est figé par le calcul.

La création du poste de peintre officiel correspond à cette période. Dès 1873, Halil Paşa obtient le titre « d'aide de camp du Sultan » dit *Yaverân-ı Hazret-i Şehriyari*<sup>7</sup>. Abdülaziz, fervent admirateur de l'art occidental, est le premier sultan ottoman qui visite l'Europe. Pendant son séjour de trois mois en 1867, il parcourt les galeries ainsi que les musées et à son retour il commande sa statue équestre en bronze. Nous pouvons voir cette statue dans la toile de *Beethoven au Harem*, exécutée par son fils Abdülmecid Efendi<sup>8</sup> (1868-1944). L'élaboration et l'expansion de la peinture à l'huile sont d'autant plus accentuées que ce dernier est lui-même peintre. Préférant ne pas prendre activement part aux tumultes de la vie politique ottomane, Abdülmecid Efendi se consacre entièrement à la vie artistique. La relation exclusive entre l'art et les écoles militaires continue jusqu'en 1883 où Hamdi bey, à l'exemple de L'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, fonde le premier établissement artistique réservé exclusivement aux hommes : le *Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane* ou *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*<sup>9</sup>.

### 1. 1.2 Les points de vue divergents sur les Ottomans

Les tentatives de réorganisation de l'Empire marquent également le début de l'émancipation des femmes qui désormais constitue le point névralgique des discussions. Vers la fin du dix-neuvième siècle, une élite occidentalisée se dessine à Istanbul. Comme l'observe Zeynep Yasa Yaman, professeur d'histoire de l'art à l'Université Hacettepe d'Ankara, ces « ottomans

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Abdülmecid Efendi est le fils du sultan Abdülaziz et de Hayrâmdil Kadın. Prince-héritier et dernier calife. Suite à la proclamation de la République en 1923, il est exilé en France où il meurt.

<sup>9</sup> Le nom officiel de l'école, tel qu'inscrit sur la chartre de la fondation, est *Mekteb-i Sanayi-i Nefise Şahane*. Cependant, dans les documents de l'époque nous trouvons aussi l'appellation *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*.

privilegiés »<sup>10</sup> envoyés par le gouvernement en Occident pour s'instruire, exigent à leur retour que les femmes ottomanes soient formées à l'instar des Européennes.

Ainsi, conformément aux souhaits de la nouvelle intelligentsia occidentalisée, un nouvel archétype est créé pour les Ottomanes. Elles doivent désormais être instruites de façon moderne et non selon l'éducation traditionnelle du harem ainsi que des *mekteb*, c'est-à-dire des séminaires de mosquées. Avant l'amélioration du système d'éducation, les filles musulmanes peuvent fréquenter les *mekteb* jusqu'à ce qu'elles aient onze ans. Mais elles n'y apprennent pas à lire ou à écrire<sup>11</sup>. Ces établissements enseignent les versets du Coran que les élèves récitent par cœur. Les familles désirant instruire leurs filles au-delà de la structure disponible engagent des gouvernantes qui sont souvent européennes. Par exemple, la fille du ministre de l'Éducation de l'ère de *Tanzimat*, Seniye Cenani, apprend le turc et le perse d'un tuteur ottoman, prend des cours de littérature ainsi que de langue d'une enseignante française et des leçons de piano d'une Allemande<sup>12</sup>. Loin de viser leur bien et leur avancement, la volonté de réformer l'enseignement des femmes s'inscrit d'abord dans le cadre du progrès national. Éduquées et modernisées, elles sont considérées comme plus aptes à représenter l'Empire. Elles doivent être avant tout de bonnes mères et de bonnes épouses afin de participer au renouvellement du pays en préparant les futures générations. Toutefois, cette dichotomie entre la société qui restreint l'univers des femmes dans les limites de la tradition et la construction d'un nouveau modèle à suivre, isole celles-ci qui commencent à réclamer plus de droits et de liberté.

<sup>10</sup> Yaman, Zeynep Yasa. "Ötekinin Varlığı: Her Ressim Bir Öykü Anlatır – Existence of the Other: Every Painting Tells a Story." In Kadınlar, Resimler, Öyküler. Modernleşme Sürecinde Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü: Women, Paintings, Stories: Transformation of the Image of "Woman" in Turkish Painting in the Modernization Era, édité par Begüm Akkoyunlu, 9-85. Istanbul : Pera Müzesi Yayınları, 2006, page 38.

<sup>11</sup> Comme Demetra Vaka Brown (1877-1946), les filles des minorités religieuses se scolarisent à l'intérieur de leurs communautés. En effet, l'écrivaine ottomane est inscrite au primaire grec et vers 1890 au collège grec pour filles, dit *Zappeion*, qui existe encore de nos jours.

Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmalı Haremi*. Traduit par Şeyda Başlı et Beyhan Uygun-Aytemiz. Istanbul : Kapı Yayınları, juillet 2006, page 123.

<sup>12</sup> Inankur, page 2.

En effet, les intellectuels de l'Empire s'intéressent de plus en plus au sort des Ottomanes qui sont l'indicateur de la modernité d'une société en mutation. Cet intérêt se reflète notamment à travers la presse qui devient un outil pour traiter de condition féminine. Des articles et des essais discutant du sort de la femme sont publiés et la plupart sont en faveur de leur libération. Cependant, quelques théoriciens de l'époque, à l'exemple de Celal Nuri, déclarent que la société ottomane n'a pas besoin de femmes autonomes. De façon réactionnaire, Nuri soutient qu'elles doivent surtout s'occuper du bien-être du foyer. Certains auteurs s'inspirent de l'Europe pour promouvoir et accélérer le processus de renouvellement. D'autres, tels que le sociologue Ziya Gökalp (1876-1924), rejettent l'exemple occidental. Gökalp propose un retour aux valeurs turques ancestrales antérieures à la fondation de l'Empire. Il considère la femme comme point central du développement du pays et la présente en exemple : c'est sur elle que repose tout le poids de la réorganisation de la famille et de la vie sociale. Car selon l'auteur, la femme, enfermée au harem depuis des siècles, n'a pas été affectée par les modifications sociétales. Gökalp part également de ce principe pour briser l'image orientaliste qui place la femme au cœur de sa définition de l'Orient. Il affirme qu'il est nécessaire de se défaire des structures limitant la liberté des femmes parce qu'elles ne sont pas originellement turques, mais sont le résultat du contact des civilisations arabes et perses<sup>13</sup>. Par conséquent, Gökalp déclare qu'il leur faut accorder les mêmes droits que les hommes dans la vie socio-économique et vis-à-vis de la loi<sup>14</sup>.

Parallèlement, les Ottomanes utilisent les moyens disponibles pour exposer leur condition et affirmer leurs besoins. Une presse produite par les femmes et destinée aux femmes apparaît. Plus de quarante revues existent dont la plupart appartiennent aux hommes. *Âyine* est publiée dès 1875. Elle est suivie d'*Aile* (1880), « La Famille », de *Hanımlar Alemi* (1914), « Le Monde des

---

<sup>13</sup> Flemming, K. E. "Women as Preservers of the Past: Ziya Gökalp and Women's Reform." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 127-39. New York: Palgrave, 1999, page 131.

<sup>14</sup> Les théories de Ziya Gökalp jettent les bases du mouvement kémaliste lors de l'avènement de la République.

femmes » et d'*Inci*<sup>15</sup> (1918-1922), « La Perle ». Cependant, toutes ces revues ne réclament pas l'émancipation des femmes. Quelques-unes prônent les « bonnes valeurs » et se concentrent uniquement sur les activités ainsi que les intérêts dits féminins : la famille, l'enfant ou les tâches ménagères. Ces périodiques ont souvent pour mission d'expliquer comment être une bonne mère ou une bonne épouse, en prétendant servir la femme et la société dans laquelle elle vit. *Mehasin* (1908-1909), « Les Vertus », ou bien *Süs* (1923), « Décoration » discutent également de littérature et des arts.

Tandis que d'autres publications, plus revendicatrices, réclament des droits. À cet égard, le journal *Terraki* (1897-1899), « Le Progrès » commence à publier un supplément hebdomadaire : *Muhaddarat*. Les revues *Şükûfezar* (1883-1884), « Jardin fleuri », *Hanımlara Mahsus Gazete* (1895-1909), « Journal pour les femmes » et *Demet* (1908-1909), « Le Bouquet » s'inscrivent également dans la même veine revendicatrice et s'adressent majoritairement à des lectrices de souche islamique. Les sujets de la polygamie, la quasi-impossibilité du divorce pour les femmes et les lacunes du système d'instruction sont visés et dénoncés. Notons toutefois que *Hanımlara Mahsus Gazete* exige une amélioration du système d'éducation des femmes pour qu'en échange, celles-ci puissent mieux élever leurs enfants que la revue déclare être les « fidèles serviteurs du souverain »<sup>16</sup>. En effet, Abdülhamid II (1876-1909) appuie un renouveau religieux dans lequel en tant que calife, soit chef de la communauté musulmane, il requiert l'obéissance de ses sujets dans le but de lutter contre les pouvoirs impérialistes occidentaux. Le magazine de l'Association de la défense des droits des femmes *Kadınlar Dünyası* (1913-1921), « Le Monde des femmes » s'intéresse exclusivement à la situation des femmes et à leurs demandes. *Kadınlar Dünyası*, qui appartient à Ulviyye Mevlan<sup>17</sup>, est entièrement produite par des femmes. C'est aussi le premier périodique à publier des photos d'Ottomanes musulmanes. De pertinence et de

<sup>15</sup> La revue *Inci* est l'équivalent des revues mondaines de notre époque.

<sup>16</sup> Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmali Haremi*. Traduit par Şeyda Başlı Beyhan Uygun-Aytemiz. Istanbul: Kapi Yayinlari, juillet 2006, page 135.

<sup>17</sup> En raison du passage de l'ottoman au turc moderne, nous retrouvons différentes transcriptions de son prénom, telles que Nuriye Ulviye ou Nuriye Ulvi.

longévité changeantes, ces publications permettent aux femmes de s'exprimer. Fatma Aliye (1862-1936) qui participe également de façon régulière à *Hanımlara Mahsus Gazete* publie en 1872 le premier roman écrit par une Ottomane. Aliye est suivie de Güzide Sabri (1886-1946) en 1901 et de la romancière, écrivaine féministe et activiste politique Halide Edib (1884-1964) en 1909.

Une autre étape est franchie par la fondation des associations philanthropiques et revendicatrices qui développent la conscientisation sociopolitique des Ottomanes. Le *Teali-i Nisvan Cemiyeti* est créé à Istanbul en 1909 par Halide Edib et le *Teali-i Osman-i Vatan Hanımlar Cemiyeti*, « L'Association des dames pour la promotion de la patrie ottomane » est instaurée à Thessalonique. Une autre organisation de bienfaisance, le *Müdafaai Hukuk-u Nisvan Derneği*, « l'Association de la Défense des droits des femmes » est établie en 1913. De plus sous la Seconde Constitution (1908-1922), des conférences sont organisées tous les vendredis après-midi pour faire entendre les besoins des femmes et mobiliser un plus grand nombre de personnes<sup>18</sup>. Les discours de la principale intervenante, Fatma Nesibe, paraissent également dans les journaux.

De leur côté, les artistes, tels qu'Osman Hamdi Bey et Abdülmecid Efendi, produisent des œuvres où ils mettent en scène leurs points de vue sur la question féminine. Ils contribuent ainsi à la propagation de l'image réformée de l'Ottomane qui domine à l'époque. Dans les toiles d'Osman Hamdi Bey, les femmes lisent, réfléchissent et s'informent. Elles s'intéressent au monde et aux événements à l'extérieur du harem. Zeynep Yasa Yaman, historienne de l'art, souligne que le livre est un accessoire important dans ses toiles : c'est un marqueur du savoir<sup>19</sup>. Zeynep İnankur, professeur d'histoire de l'art à la faculté des beaux-arts de l'Université de Mimar Sinan, affirme que les œuvres de Hamdi Bey sont les premières à élever la condition de la femme<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Ellison, Grace. *An Englishwoman in a Turkish Harem – New Introduction by Teresa Heffernan and Reina Lewis*. Édité par Teresa Heffernan et Reina Lewis. Vol. 11, *Cultures in Dialogue*. New Jersey : Gorgias Press LLC, 2007, page 64.

<sup>19</sup> Yasa Yaman, page 40.

<sup>20</sup> İnankur, page 4.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 1.** Osman Hamdi Bey.  
*Mihrab*, 1901.

Dans *Mihrab* (**fig.1**) datant de 1901, le peintre considère la femme assez digne pour la peindre assise sur un *rahle*, soit le support sur lequel le Coran est déposé durant la lecture de celui-ci. Signalons néanmoins que le titre de *Mihrab*, situant la toile dans un décor religieux, lui a été accordé par la suite. Le modèle, qui selon Inankur est l'épouse d'origine française du peintre, tient avec ses deux mains les bords de son siège se trouvant sur un piédestal : Naile Hanım est physiquement surélevée. Par ailleurs, son regard est dirigé vers l'extérieur du tableau et ne rentre pas en contact avec celui du spectateur qui pour l'atteindre doit passer au travers des livres ouverts disposés à ses pieds de façon aléatoire<sup>21</sup>. Avec *Mihrap*, l'artiste décrit un archétype et nous montre l'Ottomane comme il désire la voir : cultivée, laïque, l'emportant sur les ordres religieux et triomphante par le savoir. Les aspirations de Hamdi Bey sont parallèles aux politiques officielles déclarant que les femmes instruites produiront les changements sociaux en réformant la famille. Toutefois, selon

---

<sup>21</sup> Par ailleurs Canan Beykal affirme que les livres, qui se trouvent au pied du modèle, sont à caractère religieux. Or, cela nous semble être un traitement inhabituel pour ce genre d'ouvrages.  
Beykal, Canan. "Haremdeki Üç Resim Üç Kadın." *Artist* 19, no. 5 (Mai 2004): 28- 33, page 31.

Funda Berksoy, enseignante au département d'archéologie et d'histoire de l'art de l'Université d'Uludağ, la petite fille de Hamdi Bey déclare que la femme représentée est enceinte. Pour Cenan Sarc, c'est la notion de maternité qui est mise en avant<sup>22</sup>.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 2.** Abdülmecid Efendi, *Goethe au harem*, 1917.

Seize ans plus tard dans *Goethe au harem* (**fig. 2**), nous voyons une femme étendue sur un divan. Elle a dans sa main gauche un livre de Goethe et nous adresse un regard confiant. Elle apparaît comme si, sur la demande de l'artiste, elle prenait une pause dans sa lecture. Canan Beykal, historienne de l'art turque, remarque que le modèle se sent assez à l'aise pour jouer avec son collier de perles devant le peintre<sup>23</sup>. Le livre nous indique que c'est une femme cultivée et grâce aux lettres déposées sur le guéridon, nous devinons qu'elle communique fréquemment avec l'extérieur. Le vase en verre déposé sur sa correspondance, le livre, sa robe de style européen et le cadre de la pièce dans laquelle elle se trouve, signalent qu'elle appartient à une classe fortunée. À l'encontre d'Osman Hamdi Bey qui installe un décor théâtral à la manière orientaliste dans ses tableaux, *Goethe au harem* met en scène la vie quotidienne et intime du harem du sérail telle que présentée par un membre de la famille du sultan, soit Abdülmecid Efendi. Dans son tableau de 1917, le

<sup>22</sup> Berksoy, Funda. "Halil Paşa ve Namık İsmail'in Resminde: Uzanan Kadın." *Antik ve Dekor*, no. 45 (1998): 80-84, page 84.

<sup>23</sup> Beykal, page 30.

peintre peint son épouse principale Şehsuvar Kadınefendi qui arrête pour un moment la lecture de *Faust* dans la langue d'origine de l'écrivain<sup>24</sup>.

Avec *Goethe au harem*, le prince-héritier participe à la création d'un nouveau type de femme : urbaine, cultivée et occidentalisée. Au même titre qu'Abdülmeçid Efendi, certains artistes construisent effectivement une mise en scène de l'Ottomane, modelée selon les réformes importées de l'occident et considérée comme l'emblème du progrès national. Mais, telle qu'exposée par ce peintre, la place de la femme se situe encore dans un univers clos et non dans la vie publique. La modernité de la « nouvelle femme » symbole de la restructuration du pays, se développe à l'intérieur des valeurs de la société traditionnelle, même si elle n'est plus circonscrite par le harem et se trouve désormais libre d'en sortir.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 3.** Abdülmeçid Efendi, *Beethoven à la cour*, vers 1917.

La figure de Şehsuvar Kadınefendi est reprise par Abdülmeçid Efendi dans *Beethoven à la cour* (**fig. 3**) qui n'est pas datée. Étant donné que nous savons que l'artiste participe à une exposition des peintres turcs organisée à

---

<sup>24</sup> Inankur, page 5.

Vienne en 1918, nous pouvons déduire que la toile fut exécutée avant cette date. À droite du tableau, Abdülmecid Efendi se représente habillé de l'uniforme officiel de cérémonie en train d'écouter son épouse qui joue du violon. Entre ces deux figures impériales, se trouve un buste de Beethoven en marbre blanc et à leurs pieds des livres de musiques sur lesquels nous pouvons lire le nom de « Beethoven ». En face de Şehsuvar Kadınefendi, un homme assis sur une chaise lit attentivement les notes qu'il interprète et au centre de la toile une femme s'exécute au piano. La scène, qui est complétée par trois autres personnes, décrit une partie de musique se déroulant dans la salle de réception du harem d'un sérail. Les meubles, les instruments ou encore les habits des modèles ne sont pas traditionnellement ottomans. En effet, *Beethoven à la cour* illustre l'occidentalisation de l'Empire ottoman qui influence les modes de vie et les arts traditionnels.

## 1.2 Peindre avec le *çarşaf* et le *peçe*

### 1. 2.1 La place de la femme dans la société ottomane

Avec la création d'une école de sages-femmes dite *Ebe Mektebi* à la Faculté de médecine en 1842, un premier geste est posé pour améliorer la place de la femme au sein du système d'éducation. Dès lors, la structure éducative pour les femmes se développe, mais reste circonscrite à Istanbul. Seize ans plus tard, en 1858, les lycées pour filles dits *Kız Rüşdiyeleri* ouvrent leurs portes. Ces établissements secondaires restent cependant très peu fréquentés. Les cours sont offerts par des hommes et les familles hésitent à y envoyer leurs filles. Par conséquent, en 1870 l'État instaure l'École d'institutrices dite *Darülmuallimat* afin de combler le besoin d'enseignantes. À cette même époque, les institutions des missions étrangères, dont l'École américaine pour filles dite *Amerikan Kız Koleji*, voient le jour<sup>25</sup>. L'année suivante, l'article 114 de la première

<sup>25</sup> L'École américaine pour filles, qui est inaugurée en 1875, existe encore.

constitution rend obligatoire l'école primaire pour les deux sexes. Aynur Demirdirek<sup>26</sup>, auteure féministe turque, relève l'importance accordée à l'instruction dans la manière dont les écrivaines signent leurs articles. Même si dans un premier temps elles se définissent comme l'épouse ou la fille d'un tel, rapidement elles apposent leurs signatures en mettant en avant le nom de leurs établissements : « *Darümuallimat'tan F.* »<sup>27</sup>, « F. de l'École d'institutrices ». L'école permet aux femmes de s'affirmer en tant qu'individu distinct en dehors du foyer auquel elles appartiennent.

En ce qui concerne l'enseignement supérieur des femmes, en 1911 l'École préparatoire pour filles dite l'*Inas Idadisi* est fondée. Dès le mois de février 1914, les femmes obtiennent l'accès aux conférences qui se donnent au *Darülfünun*, c'est-à-dire à l'université réservée jusque-là aux hommes. Étant donné le nombre important d'étudiantes (entre cinq et six cents) qui assistent aux séminaires, les élèves du *Darümuallimat* insistent auprès du ministre de l'Éducation de l'époque pour la création d'une université pour les femmes. Le 12 septembre de la même année, leur demande est accordée. L'*Inas Darülfünunu* relevant de l'École d'institutrices et composée des départements de lettres, mathématiques et sciences naturelles s'établit au manoir de Zeyneb Hanım<sup>28</sup>. La faculté des beaux-arts pour femmes est instituée presque un mois plus tard. Toutefois, en 1919 les femmes ne vont plus à leurs cours qui ont un horaire tardif et assistent ceux des hommes. Dès lors, l'*Inas Darülfünunu* se sépare de l'École d'institutrices et se rattache à l'Université, où les deux sexes reçoivent les mêmes leçons dans des salles séparées<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Aynur Demirdirek s'intéresse essentiellement aux associations de femmes de *fin de siècle*.

<sup>27</sup> Aynur Demirdirek "In Pursuit of the Ottoman Women's Movement." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 65-81. New York: Palgrave, 1999, page 68.

<sup>28</sup> La faculté de lettres de l'Université d'Istanbul se trouve actuellement sur l'emplacement du manoir de Zeyneb Hanım.

<sup>29</sup> À partir de 1921 la faculté de droit et, dès 1922, celle de médecine dispensent des classes mixtes. La République unifie l'éducation avec la loi de 1924, dite *Tevhid-i Tedrisat kanunu*.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 4.** Halil Paşa, *La Femme allongée*, 1894.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 5.** Namık İsmail, *La Femme allongée*, 1917.

Dans leurs tableaux du même titre, *La Femme allongée*, Halil Paşa en 1894 (**fig. 4**) et Namık İsmail (1890-1935) en 1917 (**fig. 5**) exposent la place de la femme au sein de la société ottomane. Les peintres représentent leurs épouses dans des scènes intérieures avec des positions similaires. Elles sont

toutes les deux étendues sur un divan appuyant leur tête sur leur main : celle de droite pour Aliye Hanım, la conjointe de seize ans de Halil Paşa, et celle de gauche pour Mediha Hanım. Les deux femmes, qui nous adressent un regard direct, sont habillées selon la mode de leur époque respective. En représentant ainsi l'évolution de la mode, Halil Paşa et Namık İsmail sortent les Ottomanes d'un espace-temps fictif et isolé. Les pantoufles de la jeune femme du *paşa*, qui porte une robe rose clair se découpant sur le bleu du canapé, sont disposées par terre sans grande attention. De son côté, Mediha Hanım est habillée d'une robe noire qui laisse ses épaules à découvert. Elle a encore ses souliers aux pieds et bien qu'elle soit à l'intérieur, un béret de couleur similaire à sa tenue couvre ses cheveux. Plus qu'Aliye Hanım qui semble être dépeinte sur le vif, l'épouse d'İsmail donne l'impression d'avoir pris une pose plutôt nonchalante pour son mari. La fluidité et la rondeur des tissus de son vêtement noir qui contrastent avec les coussins blancs ainsi que le couvre-divan, évoquent l'emploi des formes d'Edvard Munch que nous retrouvons par exemple dans *Le Lendemain* exécuté vers 1894-1895. D'ailleurs, la position couchée et passive du modèle du peintre norvégien est comparable à celle des femmes ottomanes.

Bien que les deux œuvres présentent des éléments scénographiques similaires, à savoir un canapé recouvert d'une étoffe, un cadre accroché sur le mur arrière face aux spectateurs et une table basse, le décor de la pièce d'İsmail est plus traditionnel. Nous apercevons en haut à gauche de *La Femme allongée* de Halil Paşa un tableau probablement réalisé par l'artiste même. Or, dans *La Femme allongée* d'İsmail, le tableau laisse place à une calligraphie. La carafe et le verre d'eau qui figurent dans l'œuvre de Halil Paşa, sont remplacés dans l'œuvre d'İsmail par un bol ainsi qu'un vase en verre soufflé de forme semblable. Même si l'épouse d'İsmail apparaît dans un habit plus moderne qu'Aliye Hanım, elle est située dans un cadre qui porte davantage des accents ottomans.

Par ailleurs, nous voyons une bibliothèque en arrière-plan à droite de Mediha Hanım. Mais, à l'encontre de *Mihrab* d'Osman Hamdi et de *Goethe au Harem* d'Abdülmeçid Efendi, où les modèles sont représentés entourés

d'ouvrages ouverts ou en train de prendre une pause dans leur lecture, ici ils sont rangés de façon ordonnée dans le meuble. Les livres sont à portée de main, si elle désire les consulter. Ismail nous rappelle ainsi que les femmes ottomanes ont désormais la possibilité de s'instruire si elles le veulent. Plus que des mises en scène des aspirations de ce que les femmes doivent être, comme c'est le cas pour *Mihrab* et *Goethe au Harem*, les deux *Femmes allongées* sont des représentations qui se rapprochent plus du réel. Les scènes se déroulent encore dans les limites du harem et la séparation des espaces vitaux des deux sexes n'est pas abolie. Les deux œuvres respectent le système établi et ne défont pas la composition sociale.

### 1. 2.2 Le voile et les réformes de vêtements

La transformation des modes de vie engendrée par l'occidentalisation de l'Empire est visible dans les œuvres qui nous permettent également d'observer la distinction entre les vêtements d'intérieur et d'extérieur. Cette division est méticuleusement respectée par Osman Hamdi Bey. Dans *Mihrab*, *La Fille lisant le Coran*, *Au Harem*, les femmes de Hamdi Bey portent le vêtement classique dit *üç etek* composé de trois couches superposées de jupons visibles en dessous de la longue veste. À l'extérieur, Hamdi Bey les habille du *ferace* ou du *çarşaf*<sup>30</sup> comme c'est le cas dans *Les Femmes en promenade* (fig. 6) et *Les Femmes à l'entrée de la mosquée de Sultanahmed* (fig.7). Cependant, les liens commerciaux se développant avec les pays européens et la présence des Occidentales qui habitent la capitale causent une mutation dans les habits traditionnels au même titre que les changements des styles de vie. L'un est invariablement lié à l'autre. Les femmes de classe privilégiée adoptent des vêtements occidentaux au sein du foyer : les larges pantalons, dits *şalvar*, sont laissés pour compte au profit de la robe parisienne et par conséquent, les vêtements portés à l'extérieur s'adaptent. Le voile, qui n'est pas un élément

<sup>30</sup> Les vêtements d'extérieurs des femmes ottomanes sont constitués de deux morceaux : un manteau qui enveloppe le corps, dit *çarşaf* ou *ferace*, et un voile qui couvre le visage, dit *yaşmak* ou *peçe*.

statique du code vestimentaire des femmes ottomanes, s'ajuste et évolue avec les siècles. Le *ferace* et le *yaşmak* se transforment en un manteau cintré à la taille qui laisse deviner les formes du corps et qu'Osman Hamdi peint dans ses œuvres.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 6.** Osman Hamdi Bey, *Les Femmes en promenade*, 1887.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 7.** Osman Hamdi Bey, *Les Femmes à l'entrée de la mosquée de Sultanahmed*, date inconnue.

**Figure 8.** Mihri Müşfik, *Autoportrait voilé*, date inconnue.

Au même titre que le harem, le voile constitue un élément intégrant de la structure de séparation de la femme urbaine et aristocrate<sup>31</sup>. En effet, celui-ci marque une scission dans la société en appuyant la restriction des femmes au domaine privé et, ce faisant, divise la zone intime de la collective en formant une limite visuelle. Imposé dans l'espace public, le voile dresse un mur entre le regard et le corps de la femme regardée<sup>32</sup>. Les vêtements d'extérieur sont également un marqueur de statut social et ne sont pas uniformes. En examinant *Les Femmes en promenade* ou *Les Femmes à l'entrée de la mosquée de Sultanahmed* de Hamdi Bey, nous pouvons distinguer les musulmanes de leurs consœurs chrétiennes : un code de couleur permet de reconnaître leur appartenance religieuse. Les musulmanes ont le droit aux capes rouges, vertes et bleues, alors que les minorités religieuses portent des couleurs plus claires. Ces deux œuvres nous permettent également de constater que les Ottomans musulmanes entretiennent des relations hors de leur communauté religieuse. Le voile n'est donc pas uniquement réservé aux femmes musulmanes, mais il s'impose à toutes celles qui vivent sur le territoire. Par ailleurs, c'est un indicateur de l'allégeance politique révélant la position du sujet vis-à-vis de la modernité dite occidentale. Il représente, ou pas, les valeurs traditionnelles ottomanes en fonction de la manière dont il est disposé : stricte ou « à la franca »<sup>33</sup>. Dans son *Autoportrait voilé* (**fig. 8**), Mihri Müşfik (1886-1954) en plaçant son *peçe* de façon à laisser entrevoir ses cheveux, déclare qu'elle soutient les réformes.

La période qui précède le gouvernement de 1908 marque un durcissement à l'égard des Ottomans matérialisé par la proscription de leur présence dans les endroits publics. Abdülhamid II, craignant un affaiblissement des mœurs, démontre une extrême rigueur à l'égard des femmes. Il contrôle leur apparence et leur existence publique de très près. Le souverain fait publier

<sup>31</sup> Lewis, page 122.

<sup>32</sup> Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism* Cambridge University Press 1998, page 39.

<sup>33</sup> Brummett, Palmira. "Gender and Empire in Late Ottoman Istanbul: Caricature, Models of Empire, and the Case for Ottoman Exceptionalism." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, no. 2 (2007): 283-302, page 292.

des décrets par lesquels il leur interdit de circuler seules dans les lieux publics, de rentrer dans certaines boutiques, de prendre le même wagon de tramway et de s'asseoir dans la même section que les hommes dans les traversiers du Bosphore<sup>34</sup>. Il leur interdit de manière stricte de rentrer dans les cafés et autres lieux de divertissement. Le régime hamidien impose également aux femmes le port du *çarşaf*. Mais en 1892, le sultan se rétracte et interdit celui-ci pour des mesures de sécurité<sup>35</sup>. En effet, les Ottomanes participent activement à l'élaboration de la révolution des Jeunes Turcs, ce qui est similaire à la participation des Algériennes voilées lors de la lutte contre la France colonisatrice quelques dizaines d'années plus tard.

Durant la période du règne d'Abdülhamid II, les Ottomanes œuvrent tacitement pour obtenir plus de droits, tandis que, dans la période d'ouverture modérée que la Seconde Constitution procure, elles les réclament de front. Elles se réunissent dans des associations, publient des revues revendicatrices et organisent des conférences afin de se faire entendre par un large public. Cependant, elles le font sous leur voile, dans le cadre de la société. La journaliste britannique Grace Ellison note que les femmes peinent à se défaire de leurs voiles. L'écrivaine, qui participe aux conférences organisées par des femmes et adressées à un public féminin, remarque qu'en dépit de la réunion des participantes pour revendiquer leur émancipation aucune n'enlève son voile<sup>36</sup>. Lors d'une assemblée en 1912 au Collège américain à Istanbul, Halide Edib retire son *peçe* et fait scandale. Selon Lewis, l'ampleur des réactions occasionnées par son geste démontre l'importance culturelle et politique que le voile occupe pour les Turcs ainsi que pour les Occidentaux<sup>37</sup>. Par la suite, Edib raconte dans ses mémoires que jusqu'à la proclamation de la République, elle ne se défait plus de son *peçe* bien qu'elle trouve qu'il va à l'encontre de l'avancement de la condition féminine. Imposé depuis plusieurs siècles, le voile est ancré dans la vie des femmes turques qui, malgré leur volonté de s'en défaire, n'osent pas ouvertement défier les canons de la société.

---

<sup>34</sup> Micklewright, Nancy. "Women's Dress in 19th Century Istanbul: Mirror of a Changing Society." Philadelphie : Université de Pennsylvanie, thèse de doctorat, 1986, page 71.

<sup>35</sup> Ellison, page 70.

<sup>36</sup> Ellison, page 76.

<sup>37</sup> Lewis, page 122.

Bien que l'apparence physique des femmes soit sévèrement gérée par des décrets, nous constatons que le poids du code vestimentaire s'allège. La jupe du *çarşaf* est raccourcie, ses manches qui couvrent l'avant-bras sont remplacées par de longs gants et le *peçe* devient totalement transparent. Dès 1908, les Ottomanes sont incitées à se vêtir de manière plus occidentalisée. De plus, à l'encontre de l'image orientaliste de la femme oisive vaquant uniquement à son plaisir et à celui de son mari à qui elle doit plaire, un nouveau standard féminin, où elle apparaît désormais active, est construit. À cet effet, dans le cadre des réformes d'enseignement, la gymnastique est incorporée aux écoles secondaires. Selon Ellison, cela ne fait pas l'unanimité de toutes les femmes. Ellison assiste à une scène où les filles, récemment admises à l'école, décrivent leur institutrice européenne d'éducation physique habillée d'un pantalon en la qualifiant d'inconvenante<sup>38</sup>. Cette scène exprime la réception de certaines femmes réticentes à accepter la nouvelle condition que le gouvernement décide de leur soumettre dans le but d'améliorer sa représentation.

Vers 1908-1909, Hüseyin Avni Lifij (1886-1927), peintre du groupe d'Ibrahim Çallı, exécute un autoportrait qui est atypique pour le genre à l'époque (fig. 9). Comparé à ceux où les modèles sont figés par leur allure solennelle, le peintre se met en scène les yeux mi-clos suggérant que le verre qu'il tient dans sa main droite est rempli d'alcool et que ce n'est pas son premier. Loin du fez traditionnel, il porte un chapeau de feutre et une petite fumée se dégage de sa pipe. Des chaussettes trouées posées sur son épaule droite rendent l'œuvre singulière. Lifij exprime avec sa toile son refus de conformisme des mœurs traditionnelles et pour une des premières fois, le type de l'artiste bohème de *fin de siècle* est visible dans la société ottomane. Un autre portrait inusité, réalisé autour de 1920 par les peintres Ibrahim Çallı et Cemil Cem, représente Mihri Müşfik qui, les pieds nus, porte une robe noire complétée par ce qui semble être un turban ou un chapeau (fig. 10). Ce tableau, de Cem et de Çallı qui montre Müşfik allongée, est une des rares toiles où nous

---

<sup>38</sup> Ellison, page 61.

voyons une femme ottomane du début du vingtième siècle fumer. À l’instar de la personnalité de son modèle, cette œuvre est inhabituelle dans son genre.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 9.** Hüseyin Avni Lifij, *Autoportrait avec un verre et une pipe*, 1908-1909.

**Figure 10.** Ismail Cem et Ibrahim Çallı, *Portrait inachevé de Mihri Müşfik*, vers 1920.

Contrairement à son portrait hors norme, Müşfik se montre dans la plupart de ses autoportraits avec le *çarşaf*, mais elle se dispense du *peçe* en laissant à découvert son visage. Néanmoins, elle représente ses modèles avec des robes modernes. En effet, les portraits permettent aux artistes turcs d’exprimer la diversité des costumes des femmes. Par exemple, dans la toile réalisée à partir d’une photographie vers 1911-1912 (**fig. 11**), Müşfik décrit Letta Asım, épouse du ministre des Affaires extérieures Asım Paşa, en tenue de bal européenne (**fig. 12**). Dans les portraits officiels européens, il existe une distinction entre les artistes qui mettent en scène leurs modèles de façon cérémonieuse et leurs autoportraits où ils apparaissent plus désinvoltes. Or, dans le cas présent, il est plus probable que le contraste des vêtements entre les propres représentations de Müşfik et ceux de ses modèles découle de la volonté du peintre de contrebalancer son infraction dans un domaine public et masculin que sont les arts plastiques. Consciente qu’elle transgresse les restrictions imposées aux femmes par la société, la plasticienne se conforme à la tradition ottomane qui leur impose le *çarşaf* et le *peçe* dans l’espace public.

Müfide Kadri se représente également dans un de ses autoportraits avec un *yaşmak* de couleur claire. Ainsi, les deux premières femmes-peintres turques font d’abord valoir leur appartenance aux valeurs de la société et non leur identité en tant qu’artistes.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 11.** Anonyme, *Letta Asım*,  
1911-1912.

**Figure 12.** Mihri Müşfik,  
*Letta Asım allant au bal*,  
1911-1912.

Les modifications du code vestimentaire des Ottomanes soulignent les changements sociaux politiques et indiquent en partie la politique orientée vers l’Occident<sup>39</sup>. Avec l’administration des Jeunes Turcs, une certaine liberté dans l’espace public est permise aux femmes. Mais les conservateurs affirment que ces changements vont à l’encontre de la société régie par les lois de l’Islam<sup>40</sup>. Malgré la réticence des traditionalistes, qui désirent maintenir le statu quo de la structure sociétale et par conséquent de la condition féminine, l’Ottomane, emblème de la modernité de l’Empire, est la cible par excellence des réformateurs. Car, comme le définit l’écrivain et le psychiatre français Frantz Fanon (1925-1961) pour le cas de la colonisation française en Algérie, afin de

<sup>39</sup> Micklewright, page 43.

<sup>40</sup> Arat, Zehra F. "Introduction: Politics of Representation and Identity." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 1-33. New York: Palgrave, 1999, page 9.

restructurer un pays il faut avant tout vaincre les femmes<sup>41</sup>. De plus, comme ce fut plus tard le cas en Algérie, durant la guerre d'indépendance turque le *çarşaf* devient un symbole de la culture nationale que les femmes arborent contre les forces occupantes.

---

<sup>41</sup> Fanon, Frantz. *L'an V De La Révolution Algérienne (1959)*. Paris: La découverte, 2001.

**Chapitre 2.**  
**Du monde clos du harem**  
**au monde clos de l'art**

## 2.1 L'INAS SANAYI-I NEFISE MEKTEBI ÂLISI

### 2. 1.1 Création de l'Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi et les cours

La structure de la société, qui divise l'espace vital des femmes et des hommes, se reflète également dans les beaux-arts. À défaut de possibilité d'éducation artistique pour les femmes jusqu'en 1914, le milieu artistique est dominé par les hommes. Avant la création de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, seulement deux Ottomanes de souche musulmane exercent de façon continue le métier de peintre : Müfide Kadri et Mihri Müşfik. Malgré les barrières engendrées par son sexe, le parcours de Müşfik est sur certains aspects similaires à celui d'Osman Hamdi Bey. Hamdi Bey voyage en Occident et suit les studios de Gérôme et de Boulanger. Quant à Müşfik, alors qu'à l'époque les femmes ne sont pas envoyées en Europe, elle fuit à Rome et habite par la suite à Paris afin de poursuivre sa formation en arts plastiques qu'elle débute à Istanbul avec le peintre de cour, Fausto Zonaro. Cependant, nous ne connaissons pas les ateliers qu'elle fréquente en Europe. Hamdi Bey et Müşfik participent également activement à la création d'école des beaux-arts.

En 1917, Ömer Âdil (1868-1928) produit *L'Atelier des filles* (fig. 1) qui représente des femmes dans un atelier en train de discuter et de travailler à leurs toiles. Sur le mur arrière de *L'Atelier des filles*, nous voyons une horloge disposée à côté d'un document encadré. Âdil nous rappelle ainsi que depuis quelques années les femmes reçoivent une formation officielle en arts plastiques. Trente-et-un ans après l'instauration de l'École des beaux-arts pour hommes, l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* ouvre ses portes le premier novembre 1914<sup>1</sup> grâce aux initiatives de Mihri Müşfik, enseignante de dessin au *Darülmüallimat*. Le tableau, exécuté trois ans après la fondation de l'établissement, met en scène les premières femmes-peintres ottomanes à l'œuvre. Cette année d'inauguration de l'École des beaux-arts pour filles est

<sup>1</sup> Deux dates sont proposées pour la fondation de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*. Le directeur du Musée d'Archéologie de l'époque, Halil Edhem, écrit que l'école fut créée le premier novembre 1914. Mais, le mois d'octobre est également accepté.

aussi une année de turbulence pour le gouvernement ottoman. D'une part, l'Empire entre dans le conflit mondial et, d'autre part, il est secoué par des mouvements de revendication de liberté. Avant l'ouverture de l'institution, l'élite qui désirait procurer à ses filles une éducation artistique engageait des peintres locaux ou occidentaux. Entre autres, Müfide Kadri et Vildan Gezer (1889-1974) suivent des cours de Salvatore Valeri (1856-1946), Emine Fuad Tugay (1867-1935) d'Albert Mille (1872-1946) et Mihri Müşfik de Fausto Zonaro (1854-1929). Les femmes pouvaient également suivre quelques cours à l'École des beaux-arts pour hommes, mais ne partageaient pas les mêmes salles.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 1.** Omer Adil, *L'Atelier des filles*, 1917.

Pendant sa courte existence de 1914 à 1925, l'École change maintes fois de lieu et les emplacements varient selon les sources. Selon Ahmet Kamil Gören, historien de l'art à l'Université d'Istanbul, l'académie est d'abord installée dans l'édifice de l'École primaire de la mère du sultan, dite *Bezm-i âlem Valide Sultan Mektebi*<sup>2</sup> à Beyazıt<sup>3</sup>. Néanmoins, il est plus fréquent de lire

<sup>2</sup> Connue également sous le nom de *Bezmiâlem Kız Sultanisi*, l'école existe encore de nos jours sous le nom de Lycée pour filles d'Istanbul, dit *Istanbul Kız Lisesi*.

<sup>3</sup> Gören, Ahmet Kamil. "Güzel Sanatlar Eğitiminde Kadınlara Açılan İlk Resmi Mektep : Inas Sanayi-i Nefise." *Art ve Dekor*, no. 43 (octobre 1996): 124-30, page 125.

que les filles sont d'abord logées au deuxième étage de la maison de Zeyneb Hanım située dans le même quartier, où les facultés de littérature et des sciences de l'Université d'Istanbul sont actuellement érigées<sup>4</sup>. L'historien de l'art Mustafa Cezar déclare également que le premier bâtiment de l'école est la maison de Zeyneb Hanım<sup>5</sup>. Cezar ajoute cependant qu'en 1915 l'établissement déménage dans le quartier de Çarşıkapı et qu'il n'est transféré au *Bezm-i âlem Valide Sultan Mektebi* que vers 1919.

Le premier directeur de l'établissement est le mathématicien et recteur de l'université Salih Zeki Bey (1864-1921). Le ministre de l'Éducation de l'époque Şükrü Bey désigne par la suite Mihri Müşfik pour le poste. Au départ de celle-ci vers Italie en 1919, Ömer Âdil devient le troisième directeur. En raison de l'absence d'artistes ottomanes, mis à part Müfide Kadri qui meurt à vingt-deux ans et un nombre limité de Levantines qui participent à quelques expositions sans toutefois continuer une carrière dans les beaux-arts<sup>6</sup>, Müşfik est la seule femme qui enseigne à l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* dès sa fondation. À part Müşfik, les instructeurs de l'institution sont des hommes et plus précisément des plasticiens turcs de la Génération de 14<sup>7</sup> de retour à Istanbul après le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Notons que, contrairement de l'École des beaux-arts pour hommes où Osman Hamdi Bey a engagé des peintres européens, les cours à l'*Inas* sont donnés par des artistes locaux.

À gauche de *L'Atelier des filles*, la présence d'une sculpture de bras accrochée à côté d'une palette renvoie aux départements de l'école : celui de sculpture et celui de peinture qui abrite deux ateliers dirigés par Ali Sami Boyar (1880-1967) et Müşfik. Cette dernière laisse choisir à ses étudiantes

<sup>4</sup> Notamment, les auteurs Cavidan Göksoy Özen et Canan Beykal affirment que la maison de Zeyneb Hanım est le premier bâtiment de l'école.

<sup>5</sup> Cezar, Mustafa. "Kuruluşunun 100. Yılında Güzel Sanatlar Akademisi." *Milliyet Sanat Dergisi*, no. 67 (1 mars 1983) : 2-7, page 5.

<sup>6</sup> Nous n'avons malheureusement que très peu de documentations quant à ces artistes levantines. À part leurs noms et quelques fois leurs prénoms, nous ne savons rien d'autre.

<sup>7</sup> En raison du nom de famille d'un peintre du groupe, Ibrahim Çallı, cette formation s'appelle également « Génération Çallı ».

l'atelier qu'elles veulent fréquenter. Même si, au début, les filles optent pour celui de Boyar, rapidement elles reviennent vers Müşfik. Boyar se retrouvant sans élèves quitte l'école en 1915. Les étudiantes suivent les cours pratiques en matinée et les cours théoriques se déroulent l'après-midi dans les salles du *Darülfünun*. Les leçons de perspective, dites *fenn-i menazır*, sont données par Ahmet Ziya Akbulut (1869-1938) et Hoca Ali Rıza (1858-1939). Suite aux recommandations de Müşfik à Âdil, à partir du 2 décembre 1919 un autre peintre de la Génération de 14, Feyhaman Duran<sup>8</sup> (1866-1970), propose les leçons de perspective. Les classes d'histoire de l'art et d'esthétique sont offertes d'abord par le gendre d'Osman Hamdi Bey, le peintre Mehmed Vahid Bey (1873-1931) et subséquemment par le poète Ahmet Haşım (1885-1933). Quant à celles d'anatomie, elles sont données par le médecin Ali Nurettin Berkol à l'hôpital public de Haydarpaşa, dit *Haydarpaşa Numune Hastanesi*. Le deuxième département de l'école, celui de sculpture, est dirigé par Ihsan Özsoy (1867-1944). D'ailleurs, les élèves voulant suivre les ateliers de peinture à l'huile passent d'abord l'examen de sculpture.

À gauche de *L'Atelier des filles* d'Ömer Âdil, des toiles représentant des nus féminins sont visibles : l'une des femmes paraît de face et l'autre de dos. Ces nus sont complétés par deux autres tableaux qui sont accrochés au-dessus de la tête de la personne à droite de l'œuvre. Nous y voyons également un buste de femme sur un socle et une petite sculpture d'une figure masculine sur l'armoire à l'entrée de la salle de travail. Âdil nous indique que les filles de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* font des études de nu, ce qui est une mesure innovatrice et avant-gardiste de l'enseignement proposé par Mihri Müşfik à une époque où ce n'est pas une pratique courante.

En effet, Müşfik instaure des cours de nu et fait le nécessaire pour amener des modèles à l'école. Elle convainc des femmes moins conservatrices et issues des minorités religieuses qu'elle va chercher dans les hammams de poser pour les étudiantes. Après la révolution bolchevique de 1917 qui occasionne une immigration massive vers Istanbul, la situation est réglée par

---

<sup>8</sup> Feyhaman Duran épousera le 25 août 1922 une de ses étudiantes, Güzin Hamım.

les femmes russes qui acceptent de travailler aux ateliers. Pour ce qui est des modèles masculins, Müşfik résout le problème en faisant venir des torses grecs du Musée impérial d'archéologie. Les deux sculptures que nous remarquons dans *L'Atelier des filles* en font sûrement partie. Cependant, ces œuvres présentent un problème pour les milieux traditionalistes qui les accusent d'obscénité et un employé du musée se plaint au ministre de l'Éducation de l'époque. Müşfik, qui ne manque pas d'ingéniosité, obtient l'autorisation de continuer à utiliser les torses à condition d'enrouler une serviette sur leurs hanches. En d'autres termes, elle couvre ce que les jeunes femmes de l'*Inas* ne sont pas supposées de voir afin de rester dans la décence. À la suite de négociations, elle remporte également l'approbation du ministère d'employer des modèles vivants à condition qu'ils soient vieux et habillés. Zaro Ağa<sup>9</sup> ou encore le concierge de l'édifice Ali Efendi viennent poser un certain temps à l'école, mais face aux railleries des filles, cette pratique est rapidement abandonnée.

Signalons toutefois que *L'Atelier des filles* ne nous montre pas les peintres en train de réaliser des nus. Sur les deux toiles en cours de création qui font face au spectateur, le sujet apparaît comme étant des bustes de femmes, soit des portraits. Mademoiselle Joséphine Houssay, dans *Un Atelier de peinture* datant de 1891, met en scène une enseignante avec ses élèves qui ont comme modèle une femme déshabillée. Or dans le tableau de l'une des deux élèves de l'atelier, de la même façon que dans la toile d'Âdil, nous remarquons que la figure du nu n'est pas peinte au complet. L'étudiante se concentre uniquement sur le buste de la femme qui de surcroît semble être habillée. Bien que, dans l'œuvre d'Âdil, des études de nu soient signifiées par la présence des toiles accrochées sur les murs et, dans celle de Houssay, par la présence du modèle, les deux artistes ont préféré éviter « la juxtaposition potentiellement risquée du corps nu et de celui vêtu des femmes artistes »<sup>10</sup>.

Ces études de nu, introduites par Müşfik, ont une signification importante : désormais les femmes aspirant à une carrière dans les arts

<sup>9</sup> Zaro Ağa est un personnage légendaire de l'époque par le fait qu'il a vécu plus de 150 ans.

<sup>10</sup> Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1994, page 81.

plastiques peuvent recevoir une formation équivalente de celle dispensée dans les écoles des beaux-arts de l'Occident. Müşfik transgresse également les barrières érigées par la religion et la société qui empêchent le corps, plus particulièrement celui de la femme, d'être dévoilé. Ce faisant, elle attaque de front le tabou qui entoure la femme relevant du domaine privé, dit *mahrem*. Contrairement à l'établissement réservé aux filles qui, peu de temps après son ouverture, permet de dessiner à partir des figures nues, les élèves de l'École des beaux-arts pour hommes n'ont pas accès à l'étude de modèle, vêtu ou non. Hikmet Onat (1882-1977), peintre du groupe d'Ibrahim Çallı, raconte qu'avec ses collègues, ils ramènent à l'école une femme acceptant de poser habillée et que leur geste provoque un scandale amenant l'établissement au bord de la fermeture<sup>11</sup>.

Mihri Müşfik, renommée comme enseignante disciplinée, pousse l'éducation des femmes-peintres plus en avant. Elle exige non seulement des classes de nu, mais elle offre également des cours en plein air. Tandis que la visibilité des femmes est restreinte dans l'espace public, elle encourage ses élèves à observer la nature. Durant l'été, Müşfik les accompagne sous la surveillance de la police au Palais de Topkapı. Un autre enseignant de l'école, Hoca Ali Rıza, les emmène dans le jardin impérial de Gülhane et dans le quartier d'Üsküdar. Les filles défient ainsi les restrictions de leur présence physique dans un espace public afin d'apprendre un métier, en l'occurrence celui de peintre. Elles annoncent que leur présence n'est pas passagère.

Comme l'établissement réservé aux filles, celui pour les hommes changera plusieurs fois d'emplacement. À la suite de l'adoption de la loi de l'éducation mixte, les deux écoles emménagent durant l'année scolaire 1924-1925 dans le palais de Cemile Sultan connu également sous le nom de *Meclis-i Mebûsân*<sup>12</sup>. En 1926, l'institution est nommée « Académie des beaux-arts » par

<sup>11</sup> Arlı, Belgin Demirsar. *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*. Istanbul: Creative, 2000, page 258.

<sup>12</sup> Le Palais de Cemile Sultan a servi de premier parlement, d'où le nom *Meclis-i Mebûsân* qui signifie en ottoman « l'assemblée des députés ».

le gouvernement. Le 20 juillet 1982, elle prendra le nom de « l'Université Mimar Sinan ».

### *1. 2.2 Les élèves de l'Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*

En mettant en scène des femmes, en l'occurrence des femmes-peintres qui interagissent et discutent autour des tableaux dans un atelier d'arts plastiques, Ömer Âdil brise l'image orientaliste de la femme oisive et passive enfermée au harem. Toutefois, nous ne pouvons affirmer avec certitude qui Âdil a représenté sur sa toile : l'identité exacte des étudiantes reste à ce jour inconnu. Dès sa création, une quarantaine de filles s'inscrivent à l'école, dont les quatre premières sont respectivement : Müzdan Sait<sup>13</sup> (1897-1986), Maide Esad<sup>14</sup>, Belkıs Mustafa (1898-1925) et Nazire Osman<sup>15</sup>. Certaines, dont Osman, demeurent malheureusement inconnues à cause de l'absence de précisions sur leurs patronymes. Dans le peu de documents qui nous sont parvenus, plusieurs filles sont enregistrées uniquement avec leurs prénoms, telles que la cinquième étudiante de l'école Sıdıka Hanım, « Mademoiselle Sıdıka ». Ce n'est qu'à la suite de la loi du 21 juin 1934 instaurant l'obligation des noms de famille que nous sommes en mesure, pour les années suivantes, de retrouver leurs noms.

Par ailleurs, étant donné que plusieurs élèves sont décédées et que les archives de l'école ont disparu dans un incendie en 1948, les informations précises sur les premières étudiantes de l'École des beaux-arts pour filles sont très limitées. Mais, grâce à Asım Mutlu<sup>16</sup> qui a rendu publics les carnets de notes de sa tante Belkıs Mustafa ayant tenu une liste de ses collègues et de ses professeurs, ainsi que les cours enseignés, nous avons quelques renseignements. Les registres des expositions de Galatasaray, auxquelles les étudiantes participent dès 1916 et qui figurent dans le livre de l'historien de

<sup>13</sup> Müzdan Sait ou Müzdan Arel, du nom de son mari, est née selon Ahmet Kamil Gören en 1897 et selon Cavidan Göksoy Özen en 1904.

<sup>14</sup> Nous n'avons aucune donnée quant aux dates de naissance et de décès de Maide Esad.

<sup>15</sup> Il nous manque également les informations de naissance et de décès de Nazire Osman.

<sup>16</sup> Asım Mutlu est l'ancien directeur de l'Université des beaux-arts Mimar Sinan.

l'art turc Ömer Faruk Şerifoğlu, sont une autre source qui nous permet de connaître l'identité des femmes inscrites à l'école<sup>17</sup>. Parmi les premières diplômées du département de peinture, nous pouvons citer Güzin Hanım (1898-1981), Nazlı Ecevit (1900-1985) et la mère du poète Nazım Hikmet, Celile Hikmet (1883-1956). Melek Celal Sofu (1896-1976) suit des cours du peintre Nazmi Ziya Güran (1881-1937) et participe à l'école en tant qu'élève invitée. En ce qui concerne le département de sculpture, nous pouvons mentionner Nermin Farukî (1904-1991). Hale Asaf (1905-1938) et Fahrelnissa Zeid (1901-1991) restent assurément les étudiantes les plus marquantes de l'école<sup>18</sup>.

Les élèves de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* ont toutes deux choses en commun : elles proviennent de la capitale de l'Empire, Istanbul, et elles appartiennent à une classe sociale privilégiée. Par conséquent, la production et la diffusion artistique sont restreintes, voire réservées, à une élite centralisée. Entre autres, le père de Müzdan Sait, Sait Bey, est sous-secrétaire d'État au ministère des Relations extérieures. Nazlı Ecevit est la petite fille d'un haut gradé de l'armée, Ferik Zeki Paşa. Le père de Güzin Hanım, Naim Bey est conseiller à la cour militaire, son grand-père est le miniaturiste Hacı Yahya Hilmi Efendi et son oncle le musicien Rauf Yekta Bey. Le grand-père de Sabiha Rüştü Bozcalı (1903-1998) est l'amiral Rüştü Paşa. Le père de Müfide Kadri, Kadri Bey, est connu pour sa grande fortune. Le père de Fahrelnissa Zeid, Mehmed Şakir Paşa, est le frère du premier ministre Cevad Şakir Paşa. Ainsi, les premières étudiantes sont issues des familles de hauts fonctionnaires et de militaires très inspirés par l'Occident. Les efforts de modernisation de l'Empire et les tentatives de réformer la condition des Ottomans ne touchent qu'un cercle restreint d'aristocrate d'Istanbul et, ce faisant, un décalage est créé avec les autres villes.

<sup>17</sup> Şerifoğlu, Ömer Faruk, ed. *Resim Tarihimizden, Galatasaray Sergileri*. Istanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 2003.

<sup>18</sup> Pour une étude plus approfondie sur Hale Asaf et Fahrelnissa Zeid, voir le quatrième chapitre.

En 1924, le gouvernement instaure un concours et offre une bourse aux étudiants pour parachever leur formation en Europe. Tandis que Belkis Mustafa et Hale Asaf étudient à l'Académie des beaux-arts de Berlin grâce à cette subvention, d'autres femmes-peintres vont en Europe par leurs propres moyens. Melek Celâl Sofu, qui épouse un riche notable, poursuit son éducation à l'Académie Julian de Paris. Elle y rencontre également Louis Sue, André Planson et Pierre Poisson. Sabiha Rüştü Bozcalı voulant continuer son instruction artistique après l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, séjourne aussi en Europe à plusieurs reprises. Bozcalı travaille à l'atelier de Lovis Corinth à Berlin. Mais, en raison de la révolution spartakiste, elle se trouve obligée de revenir au pays. En 1931, elle fréquente l'atelier de Paul Signac et, entre les années 1947 et 1949, elle suit des cours de Giorgio de Chirico.

Les premières femmes plasticiennes participent activement à la modernisation de la société et de la culture de l'Empire ottoman et plus tard de la Turquie. Elles permettent d'avoir une présence féminine dans les institutions artistiques majeures à partir de 1914. Le 15 juillet 1929, Hale Asaf fonde avec des artistes turcs qu'elle a rencontrés dans la capitale française l'Association indépendante des peintres et sculpteurs, dite *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. Elle est ainsi la première femme à collaborer à la création d'un groupe artistique en Turquie. Nermin Farukî est également un des membres fondateurs de la Société des sculpteurs turcs.

## **2.2 La production artistique et les expositions**

### **2. 2.1 La production artistique**

La production des premières femmes-peintres turques reste difficile d'accès. Un bon nombre de leurs tableaux se trouvent dans des collections privées et nous n'avons malheureusement pas d'illustration de ceux-ci. De

plus, la plupart des établissements qui regroupent des œuvres de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle exposent majoritairement les artistes masculins. Le Musée d'art moderne conserve seulement sept tableaux de femmes-peintres de notre période d'étude : *Mon Enfer*, *La Femme à la robe de chambre*, *Autoportrait*, *L'Arène du soleil* et *Triton Octopus* de Fahrelnissa Zeid, *La Femme à l'assemblée* de Melek Celâl Sofu et *Le Portrait d'Ismail Hakkı Oygar* de Hale Asaf<sup>19</sup>. Cette difficulté d'accès nous empêche de porter une vue d'ensemble de leurs productions. Cependant à travers les œuvres à notre disposition, nous remarquons qu'au contraire des hommes de leur époque, les deux premières plasticiennes du pays Müfide Kadri et Mihri Müşfik produisent beaucoup de pastel. Kadri maîtrise mieux ce médium que la peinture à l'huile, elle semble s'exprimer plus aisément et ses toiles sont plus personnelles. Quant à Müşfik, elle réalise un bon nombre de portraits au pastel, dont celui de sa sœur Enise, celui du poète Tevfik Fikret (1867-1915) et plusieurs de la famille Turgut. D'ailleurs, le pastel intitulé *Portrait de vieille femme* reste une de ses œuvres les plus achevées<sup>20</sup>. Même si, pour Kadri et Müşfik, nous pouvons parler de la division selon les sexes de certaines techniques picturales, à partir de 1914 cette distinction disparaît. À la suite de la création de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, les femmes emploient majoritairement la peinture à l'huile et, de manière semblable aux hommes, elles se cantonnent dans les portraits, les paysages et les nature-mortes. Nous observons aussi que, malgré la promotion des femmes ottomanes comme de bonnes mères et de bonnes épouses, les artistes représentent peu le lien maternel. Les artistes n'évoquent que rarement le thème des relations homme-femme et la figure féminine est souvent reproduite seule. Par ailleurs, mis à part Müfide Kadri qui vers la fin de sa vie réalise une toile s'intitulant *Le Forestier et son épouse* (fig. 2), les premières femmes-peintres ne reproduisent pas la vie rurale. Descendantes des familles de l'élite urbaine, celles-ci ne connaissent pas la vie à l'extérieur de la ville et ne l'évoquent pas.

<sup>19</sup> Ces deux dernières toiles sont des prêts du Musée de peintures et de sculptures d'Istanbul qui est fermé au public pour cause de rénovations.

<sup>20</sup> Nous allons étudier la production artistique de Müfide Kadri et de Mihri Müşfik de plus près dans notre dernier chapitre.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 2.** Müfide Kadri, *Le Forestier et son épouse*, date inconnue.

La production artistique reproduit les efforts de modernisation que fournit le pays. Les peintres installent leurs modèles dans des scènes intérieures qui mettent en relief les nouveaux modes de vie. Même si le portrait est rapidement devenu le style prépondérant, comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre, au départ l'emploi de grand format pour la figure humaine reste timide. D'après Selda Alp, enseignante au département d'histoire de l'art à l'Université de l'Anatolie à Eskişehir, les portraits du début du vingtième siècle décrivent les changements qui s'opèrent dans la société<sup>21</sup>. Autrement dit, ils sont pour l'auteure l'illustration d'une époque. Comme dans *Goethe au harem* d'Abdülmeccid Efendi, *La Femme allongée* de Halil Paşa et celle de Namık İsmail, ou encore dans les portraits de Mevsume Yalçın et de Naile Hanım par Mihri Müşfik, la mode, la décoration des pièces et surtout les transformations de l'image des femmes sont visibles. Or, ces peintres ne mettent en scène que leurs proches ou les membres des familles issues de l'élite : ils ne reflètent que la bourgeoisie. Les portraits ne représentent donc

<sup>21</sup> Alp, Selda. "II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri." *Anadolu Sanat*, no. 10 (décembre 1999): 14- 29, page 17.

qu'une seule classe sociale. Ces œuvres, à l'encontre de ce qu'Alp affirme, ne peuvent être considérées comme une reproduction stricte de la société de l'époque.

Plus qu'une simple illustration, ces œuvres sont également motivées par la construction de la femme turque moderne. Dans *La Femme aux yeux bleus* (**fig. 3**), *La Femme debout*, tous les portraits de son épouse Mediha Hanım et celui de Fahrünissa Venç (**fig. 4**), les modèles d'Ismail présentent effectivement de fortes ressemblances quant à leur apparence physique. Une dizaine d'années plus tard, Hale Asaf contribuera aussi à cette mise en scène avec ses autoportraits et *La Femme à la robe bleue* (**fig. 5**). Plusieurs peintres, dont Ismail et Asaf, représentent un seul type de femme : celle créée par les idées modernistes et qui en règle générale porte les cheveux courts selon la mode de l'époque. En favorisant par l'entremise des revues la coupe « carrée » qui est en vogue en Occident, les dirigeants tentent de démontrer que les femmes ottomanes suivent la même mode que leurs congénères européennes, sans pour autant reconnaître le sens qui y est relié. Alors que la coupe à la garçonne est associée à l'effervescence « des années folles », l'adoption de ce style par les femmes turques concrétise l'image de modernité que souhaite projeter le pays.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée /  
image withdrawn]

**Figure 3.** Namık Ismail, *La Femme aux yeux bleus*, date. Inconnue

**Figure 4.** Namık Ismail, *Portrait de Fahrünissa Venç*, 1922.

**Figure 5.** Hale Asaf, *La Femme à la robe bleue*, 1931.

Le gouvernement tente d'interférer non seulement dans l'apparence physique des femmes qui est remodelée aux goûts du jour, mais également dans la représentation de celle-ci. Nous remarquons également que, dans les tableaux d'Ismail et d'Asaf ci-présents, les femmes ont toutes un regard austère et déterminé. Elles représentent une rationalité familiale, une figure de la mère pilier de la famille, austère et stricte.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 6.** Namık İsmail, *Nu*, 1922.

**Figure 7.** « En regardant la toile de Namık İsmail Bey :  
- Ils auraient également dû donner son adresse!... »

C'est à la même période que la construction de la femme dépouillée de sa sexualité est appuyée : elle est avant tout une mère, une éducatrice qui participe au progrès national par l'entremise de sa famille. Mais simultanément à cette symbolisation idéalisée et asexuée des femmes, en 1922 Namık İsmail présente le premier nu féminin à l'exposition de Galatasaray (**fig. 6**). Bien qu'İsmail défie le portrait conventionnel de la femme, il le fait avec réserve. Le nu d'İsmail relève le progrès politique et social, plutôt que l'avancement de la condition féminine. Son modèle n'adresse pas son regard au public : elle est de dos et son visage est imperceptible. Elle n'a pas une identité individuelle. Toutefois, cette œuvre attire les foudres des traditionalistes. Haydar Şevket s'en prend à la toile en écrivant dans la légende de sa caricature publiée dans le

numéro 52 du 16 août 1922 de la revue *Ayine* : « (...) Ils auraient également dû donner son adresse!... » (**fig. 7**)<sup>22</sup>. Cette réaction nous révèle que la représentation du corps de la femme est encore un tabou à cette époque. La plupart des femmes, à part Melek Celâl Sofu et Belkis Mustafa, ne représentent pas de figures dénudées. Cette situation est certainement causée par la résistance de la société conservatrice envers ce type d'œuvres. Même des années après, le nu féminin restera un sujet délicat et sera souvent absent de la production des premières plasticiennes turques. Or, grâce à *L'Atelier des filles* d'Ömer Adil qui tient lieu de témoignage visuel, nous savons qu'en réponse aux efforts de Mihri Müşfik, les femmes de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* font des études de nu à compter de 1917.

Dans leur tableau du même nom, *La Femme qui coud*, Melek Celâl Sofu (**fig. 8**) en 1923 et Ibrahim Çallı quatre ans plus tard mettent en scène la « nouvelle femme » qui prend part de manière active à la gestion du ménage<sup>23</sup>. Tandis que seulement quelques années auparavant les espaces des deux sexes sont mis en image séparés, les femmes sont désormais représentées assises à la même table que les hommes pour prendre part aux discussions (**fig. 9**).

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 8.** Melek Celâl Sofu, *La Femme qui coud*, 1923.

**Figure 9.** Omer Adil, *L'Appel à la mission*, 1924.

<sup>22</sup> Şerifoğlu, page 32.

<sup>23</sup> Yaman, Zeynep Yasa. "Ötekinin Varlığı: Her Ressim Bir Öykü Anlatır - Existence of the Other: Every Painting Tells a Story." In *Kadınlar, Resimler, Öyküler. Modernleşme Sürecinde Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü: Women, Paintings, Stories: Transformation of the Image of 'Woman' in Turkish Painting in the Modernization Era*, édité par Begüm Akkoyunlu, 9-85. Istanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2006, page 63.

Par ailleurs, à l'opposé de l'image de l'Ottomane bourgeoise allongée dans *Goethe au Harem* d'Abdülmeçid Efendi, en 1927 Namık İsmail redresse son modèle. L'étude comparative de deux œuvres d'İsmail, soit *La Femme allongée* et *La Femme debout* (**fig. 10**), démontre la volonté de l'artiste de moderniser l'image de la femme turque. Dans *La Femme allongée* de 1917, Mediha Hanım est allongée passivement sur le canapé et des livres sont rangés dans la bibliothèque derrière elle. Mediha Hanım est figée dans un espace. Or, dans *La Femme debout*, la femme semble être en train de rentrer ou de sortir. Le doigt de sa main gauche est coincé dans le livre déposé sur la table. Elle ne prend qu'une pause momentanée de sa lecture. La calligraphie, accrochée sur le mur dans *La Femme allongée*, est remplacée ici par une peinture. Enfin, contrairement à son épouse qui a la bouche close, son modèle l'a, ici, entrouverte.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 10.** Namık İsmail, *La Femme debout*, 1927.

## 2. 2.2 Les expositions

Grâce aux fondations des écoles de beaux-arts, d'abord en 1883 puis en 1914, la scène artistique turque se développe rapidement. On instaure des

expositions annuelles qui attirent un grand nombre de spectateurs. Par ailleurs, les hommes peintres turcs, qui entrent au pays après leurs séjours dans les capitales européennes, ouvrent des ateliers privés où les femmes sont admises. Le 6 décembre 1921, l'Association des peintres turcs<sup>24</sup> inaugure un des premiers cours privés de peinture : *Resim Okulu*, « l'École de dessin ». L'année suivante, les artistes Mehmed Ruhi Arel (1880-1931) et Ihsan Bey<sup>25</sup> instituent le *Serbest Resim Atölyesi*, « l'Atelier de peinture libre ». Les membres de la Génération de 14, tels qu'Ibrahim Çallı, Hikmet Onat et Ali Sami Boyar y enseignent la peinture à l'huile, la gouache, le fusain et le pastel. Sous le parrainage du gouverneur d'Istanbul Ali Haydar Bey et afin de mieux se faire connaître, l'Atelier de peinture libre organise des bals où sont conviés des membres de l'élite culturelle et de l'aristocratie, dont la sultane Refia, les princesses Kadriye et Iffet.

Deux ans après le déclenchement de la Première Guerre mondiale, la Société des peintres ottomans<sup>26</sup> instaure un rythme annuel à leurs expositions entre 1916 et 1952, avec une année d'interruption en 1918. Notons que contrairement à la plupart des documents que nous avons consultés, Berke et Burçak Inel affirment que les expositions de Galatasaray débutent en août 1909<sup>27</sup>. Grâce au livre d'Ömer Faruk Şerifoğlu que nous avons mentionné plus haut, nous remarquons que les noms des artistes sont suivis de la désignation de « peintre » à partir de 1925<sup>28</sup>. Ces expositions, dont l'entrée est payante dès 1922, ont lieu au grand salon du lycée de Galatasaray<sup>29</sup> durant le mois d'août qui coïncide avec les vacances d'été de l'établissement. Les expositions de

<sup>24</sup> Anciennement l'Association des peintres ottomans.

<sup>25</sup> Le mot *Bey* est l'équivalent de « monsieur ». Ainsi, il est possible qu'Ihsan Bey soit Ihsan Özsoy, mais étant donné que son nom de famille nous est inconnu, nous ne pouvons pas affirmer cela avec certitude.

<sup>26</sup> À compter de 1919 la Société des peintres ottomans change de nom pour celui de la Société des peintres turcs.

<sup>27</sup> Inel, Berke et Burçak. "Discovering the Missing Heroines: The Role of Women Painters in Early Modernist Art in Turkey." *Middle Eastern Studies* 38, no. 2 (April 2002): 205-12, page 209.

<sup>28</sup> Şerifoğlu, page 50.

<sup>29</sup> Le lycée de Galatasaray, soit de son nom initial le Lycée impérial ottoman de Galata Sérail, est fondé sous Abdülaziz en 1868 en collaboration avec des délégués du ministère de l'Éducation de la France. Le français continue d'être la langue principale d'éducation de l'école.

Galatasaray tiennent une place primordiale dans les arts plastiques turcs : elles sont l'unique moyen à la disposition des artistes pour rentrer en contact avec le public. En effet, à cette période, les galeries d'art n'existent pas encore et le seul musée existant, fondé par Hamdi Bey, se consacre à l'archéologie plutôt qu'à la peinture émergente.

Les étudiantes de l'École des beaux-arts pour filles, ainsi que d'autres femmes ayant reçu une formation artistique, y prennent part dès 1916. Mais, en comparaison au nombre d'hommes qui y a participé, nous remarquons que le pourcentage de femmes reste toujours inférieur malgré les années qui s'écoulent. Dans les registres de 1916, où cent quatre-vingt-dix œuvres de cinquante artistes sont exposées au total, les noms de Maide Esad, Müzdan Sait et Celile Hikmet apparaissent<sup>30</sup>. Esad participe avec une toile s'intitulant *Un paysage*, Sait avec une étude au fusain et Hikmet avec un portrait de femme<sup>31</sup>. En 1917, les peintres de l'Atelier de Şişli<sup>32</sup>, ainsi que Ruşen Zamir Hanım et l'épouse du peintre Hüseyin Avni Lifij, Harika Sirel Lifij (1890-1991), soumettent des œuvres sous la bannière de « peinture de guerre »<sup>33</sup>. Les femmes-peintres représentent des aspects de la vie turque auxquelles elles ne participent pas. Même si les femmes prennent activement part aux efforts de la Guerre d'Indépendance (1918-1923), elles ne sont pas admises à l'armée durant la Première Guerre mondiale qui est, cependant, une réalité pour l'ensemble de la population. Malheureusement, nous n'avons pas de renseignements supplémentaires quant à l'identité de Ruşen Zamir Hanım qui est également citée par Canan Beykal<sup>34</sup>. Ces toiles, dont *L'Arc-en-ciel* de Zamir Hanım, *Allégorie – Les Dieux s'amuse* et *L'Harmonie* de Sirel Lifij<sup>35</sup>,

<sup>30</sup> Şerifoğlu, page 25.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Le chef du parti Comité Union et Progrès, Enver Paşa, crée en 1917 l'Atelier de Şişli afin de produire des tableaux mettant en avant les mérites de l'armée sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale. Ce sont en grande partie les artistes de la Génération de 14, c'est-à-dire İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Mehmet Ruhi Arel et Hikmet Onat qui reproduisent des scènes de guerre à partir de photographies, des armes prêtées par l'État et des soldats qui viennent poser. Ces toiles, sont exposées à Vienne en 1918.

<sup>33</sup> Şerifoğlu, page 29.

<sup>34</sup> Beykal, Canan. "Yeni Kadın ve İnanç Sanayi-i Nefise Mektebi." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 6-13, page 11.

<sup>35</sup> Au total, Harika Sirel Lifij prend part à l'exposition avec huit tableaux.

font l'année suivante l'objet d'une exposition à Vienne<sup>36</sup>. À cet effet, cent quarante-deux tableaux sont envoyés d'Istanbul, mais en raison de la défaite de la Triple Alliance au conflit mondial, la grande majorité des œuvres a disparu. Seulement cinquante-six tableaux sont rapportés au pays et achetés par l'État pour la collection nationale. Notons que les rencontres de Galatasaray de 1919 à 1922 se réalisent grâce au soutien financier du prince Abdülmecid Efendi. En 1919, seul le nom d'une femme-peintre, Nevzad Hanım, figure sur le catalogue<sup>37</sup> et l'année suivante, un comité de sélection où aucune femme n'assiste est mis en place par la Société des peintres turcs.

Les sources premières datent de la période précédant la réforme de l'alphabet de 1928 et ne sont pas transcrites en turc moderne. De ce fait, la connaissance de la réception des œuvres des premières femmes-peintres reste à ce jour limitée. Toutefois, les auteurs Berke et Burçak Inek, qui disposent de la traduction de quelques revues, dont *Süs* et *Yeni Mecmua*, observent que les journalistes font des remarques quelque peu paternalistes et des descriptions superficielles des toiles exposées :

“ (...) Efraz Hanım is encouraged to produce 'more masterly pieces... as she did in the academy exhibitions', Bedia Hanım is urged to 'take still life as seriously as figure painting', Celile Hanım to 'make her paintings more like her drafts, which are more daring', and Hatice Hanım to be 'less microscopic'. ”<sup>38</sup>

La revue hebdomadaire *Süs* consacre son numéro du 11 août 1923 à l'exposition et plus particulièrement aux artistes de l'École des beaux-arts pour filles<sup>39</sup>. Selon Berke et Burçak Inel, le périodique accorde pour la première fois le titre de « peintre » aux femmes qui participent à l'événement et effectue un compte-rendu de leurs œuvres<sup>40</sup>. Les femmes-peintres, désormais socialement

<sup>36</sup> Şerifoğlu, page 28.

<sup>37</sup> Şerifoğlu, page 31.

<sup>38</sup> Inel, Berke et Burçak, page 210.

<sup>39</sup> Inel, Berke et Burçak, page 209.

<sup>40</sup> Ibid.

approuvées, sont considérées comme ayant beaucoup de potentiel, mais encore avec des efforts à fournir pour combler certaines lacunes. Malgré ces observations, elles sont perçues comme des artistes à part entière et non comme des amateurs. En fait plus qu'une simple critique d'art, l'accent est mis sur des paroles d'encouragement et des souhaits de réussite, avec des précisions pour les lecteurs quant aux carrières des artistes à suivre à l'avenir. Soulignons que la critique d'art turque n'étant pas très développée au début du vingtième siècle, ces écrits constituent une des premières tentatives de la part des auteurs d'élaborer une analyse. De plus, ces publications d'ordre général qui ne relèvent pas exclusivement du monde artistique et qui sont vouées à un public féminin, nous permettent aussi de constater l'intérêt que les lectrices portent aux femmes-peintres.

Ömer Faruk Şerifoğlu rapporte que le peintre Nazmi Ziya Güran écrit en 1917, dans dans *Yeni Mecmua*, que les artistes doivent mettre plus d'insistance sur l'état d'esprit de la société afin de trouver une expression nationale<sup>41</sup>. Trois ans après, en 1920, Ahmet Haşim déclare dans le journal *Ileri* que les œuvres manquent de cohérence et d'homogénéité<sup>42</sup>. Ainsi, à l'encontre d'une volonté d'expression individuelle de la part des artistes, les auteurs cherchent à discerner une unité spécifique au pays, une cohésion globale. Şerifoğlu ajoute que cette inclination à trouver le caractère turc dans les œuvres est également exprimée en 1925 par un journaliste du *Frankfurter Zeitung*, Dr Bouch, en voyage à Istanbul. L'auteur allemand se plaint que les tableaux des plasticiens turcs sont empreints d'influences occidentales qui effacent leur caractère national<sup>43</sup>. Sans préciser le motif, Şerifoğlu signale que ce point de vue est fortement réfuté par Güran dans le journal *İkdam*<sup>44</sup>.

La centralisation artistique va être défaire par la République qui va transférer la capitale à Ankara et se concentrer sur l'amélioration des villes et des institutions artistiques anatoliennes. À partir de 1923, l'État encourage

---

<sup>41</sup> Şerifoğlu, page 26.

<sup>42</sup> Şerifoğlu, page 32.

<sup>43</sup> Şerifoğlu, page 50.

<sup>44</sup> Ibid.

fortement les artistes à aborder la vie à l'extérieur des grandes villes. L'administration républicaine soutient l'art conformément à sa politique et encourage aussi les peintres à aller vers une production mettant en avant les valeurs nationales. Le ministre de l'Éducation Hamdullah Suphi Bey (1885-1966), qui participe aux inaugurations de l'exposition de Galatasaray au nom du gouvernement, ne tarde pas à inviter les peintres à mettre en scène les efforts de la Guerre d'indépendance. L'évolution de la notion d'unité nationale, qui éclôt tandis que l'Empire ottoman dépérit, atteint son point culminant dans les années 30. La République allègue l'identité turque et tente d'effacer toutes traces de son passé ottoman islamiste. Les cendres de l'Empire sont balayées dans le but de reconstruire le pays : tout lien avec l'Empire et l'image que ce dernier projette sont écartés. En d'autres termes, la spécificité de la modernité du gouvernement républicain est dépeinte à l'opposé des valeurs ottomanes.

De plus, comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre, un retour aux valeurs ancestrales s'opère. Désormais, l'ancienne capitale et ses habitants sont perçus comme les fidèles d'un système révolu. La bourgeoisie ottomane istanbulite est sévèrement critiquée et l'État se concentre sur le développement de l'Anatolie estimée comme étant le fondement de la culture et de l'entité turque<sup>45</sup>. La production artistique et la culture, qui étaient uniquement réservées à l'élite, veulent désormais être propagées à toute la population. À cet égard, conformément au vote du conseil des ministres du 12 septembre 1926, les expositions de Galatasaray sont transférées à Ankara et prennent le nom d'Expositions des beaux-arts. Les œuvres sont d'abord présentées au public de la nouvelle capitale, ensuite à celui d'Istanbul. Une partie de la production sélectionnée pour l'événement annuel est également achetée par le gouvernement en vue de contribuer à la formation de musées nationaux de peintures et de sculptures. Au dixième anniversaire de la République, le 29 octobre 1933, Les Expositions de la révolution, dites *Inkılâp Sergileri*, sont instaurées et réunissent un grand nombre d'artistes sans tenir compte de leurs styles. Ces expositions, qui ont pour but d'illustrer les

---

<sup>45</sup> Yasa Yaman, page 20.

réformes républicaines ainsi que les efforts de guerre, sont contestées par les artistes jugeant l'événement monothématique. En 1937, l'administration modifie et diversifie la structure de l'événement qui devient dès lors Les Expositions unies.

Avec la République, un « retour à l'ordre » s'opère. Bien qu'en Turquie cette expression ne signifie pas un retour à la représentation traditionnelle qui renoue avec la figure humaine après l'abandon de celle-ci par l'avant-garde artistique, comme c'est le cas pour l'art européen, les notions prônées sont similaires. En Allemagne, la Nouvelle Objectivité dite *Neue Sachlichkeit*, qui est un mouvement composite, réunit des artistes s'en prenant à l'expressionnisme. Notons que c'est surtout l'aile de Munich qui produit des œuvres illustrant les valeurs de la nation dans un langage classique. À Milan en 1922, le groupe du *Novecento* se forme et essaye de remettre sur pied un art empreint de la tradition italienne afin de participer à la construction du pays après le conflit mondial. L'État turc prend aussi part à cette vague de nationalisme et exhorte les plasticiens vers une production qui souligne les mérites du pays. La famille, la nation et le patriotisme sont désormais mis en avant. Dans ce contexte, la représentation de la femme anatolienne, qui participe activement au bien-être de la société par l'entremise de la famille, est opposée à l'image de la femme bourgeoise ottomane.

À cet effet, en vue de participer au développement du pays, les femmes-peintres récemment diplômées de L'École des beaux-arts sont envoyées dans les lycées des villes anatoliennes pour enseigner. Sabiha Bozcalı est affectée à Zonguldak, Melahat Ekinci (1913) à Aydın. Un changement dans la perception de la femme en tant qu'artiste s'opère. Dorénavant, elle est vue en train de s'impliquer au même titre que ses collègues masculins. Cela dit, même si la République annonce une coupure avec l'Empire ottoman, elle lui reprend des idées pour renforcer ses réformes. Elle exalte les femmes comme pierre angulaire de la famille, de la société moderne et surtout de la culture<sup>46</sup>. La femme urbaine de la Seconde Constitution est graduellement remplacée par la villageoise républicaine active. La « nouvelle femme » n'est plus représentée

---

<sup>46</sup>Yasa Yaman, page 48.

en train de lire Goethe dans le harem, à présent nous la voyons travailler dans le champ, prononcer des discours au Parlement. Elle participe à la vie sociale à l'encontre de la femme ottomane dépeinte en train de la contempler.

**Chapitre 3.**  
**L'image orientaliste des femmes**

Dans les deux premiers chapitres, nous avons tenté d'exposer le contexte sociohistorique et les progrès relatifs aux femmes, qui à partir de 1914 ont accès à la même formation artistique que les hommes. Avec notre troisième chapitre, nous allons voir que l'évolution de la condition de la femme ottomane/ turque ne s'impose pas sur la scène internationale. Parallèlement à l'amélioration de leur statut, celles-ci sont encore pensées à travers la lentille orientaliste. Reina Lewis affirme que ces progrès sont une menace à l'ordre établi occidental. Ces derniers, selon l'auteure, tentent de conserver le statu quo en dénigrant les Orientales moyennant la caractérisation d'odalisque dépravée dans les peintures<sup>1</sup>. De cette façon, moralement répréhensibles, elles servent d'exemple de ce qu'il ne faut pas être. Elles sont dépeintes soit comme des dévergondées, soit comme des prisonnières apathiques, mais jamais comme des femmes en pleine possession de leur raison et pouvant exercer une certaine autorité. Dans notre troisième chapitre, nous aborderons cette vision erronée.

### 3.1 L'orientalisme par les femmes

Le nombre de femmes qui voyagent vers l'Orient croît avec le développement du tourisme, aidé par l'expansion du colonialisme et l'implantation des expatriés. Cependant, contrairement au cas de Grace Ellison, les Européennes se déplacent rarement seules et accompagnent plutôt leurs maris. La littérature du harem devient un style courant monopolisé par les femmes<sup>2</sup>. Écrire sur le harem et sur le statut des Orientales permet aux écrivaines européennes de mettre en relief leurs propres conditions. Elles s'en servent pour réclamer des améliorations dans leurs sociétés. Au même titre que ce type de littérature, très en vogue vers la *fin de siècle*, les toiles décrivant le harem produites par des femmes-peintres occidentales sont considérées comme

---

<sup>1</sup>Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge, 1996, page 153.

<sup>2</sup>Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi*. Traduit par Şeyda Başlı Beyhan Uygun-Aytemiz. Istanbul : Kapı Yayınları, juillet 2006, page 21.

des comptes-rendus visuels de leurs expériences qu'elles seules peuvent vivre. La désignation du regard féminin d'authentique résulte de l'acceptation par le public et les critiques que juste une femme est en mesure de comprendre un espace exclusivement féminin. Leur empathie est admise comme un critère de la véracité de leur point de vue. Ces œuvres sont donc interprétées comme des sources d'informations permettant d'observer la vie locale. Elles sont reçues par le public comme des témoignages dégageant un aspect documentaire, presque sociologique, voire ethnographique.

### 3. 1.1 *L'orientalisme au féminin*

En novembre 1869, l'artiste d'origine danoise et polonaise Anna Maria Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) arrive à Istanbul avec la ferme intention de peindre des portraits de femmes du harem. Pour ce faire, Jerichau-Baumann est munie des lettres d'introduction de la princesse de Galles Alexandra qui lors de sa visite dans la capitale ottomane, quelques années auparavant, noue des liens avec des familles de l'aristocratie locale. Ainsi, l'artiste est admise chez Mustafa Fazıl Paşa. Mais, obtenir la permission de rentrer dans un harem de l'élite n'accorde pas d'office le droit d'y peindre des portraits. La représentation figurative, surtout celle des femmes, par les étrangers est rarement permise. Pour se procurer cette autorisation tant désirée, Jerichau-Baumann emmène plusieurs de ses œuvres, dont une représentant la princesse galloise. L'artiste doit donc faire ses preuves et convaincre la famille, notamment l'aînée, Bukana Hanım, par qui passent toutes les grandes décisions, afin de peindre le portrait de leur fille Nazlı (1853-1913). En effet, les femmes les plus âgées détiennent un pouvoir important au sein du ménage et prononcent le dernier mot quant à la permission d'accorder ou de refuser de telles demandes de la part des peintres occidentaux. Malgré la réticence de Bukana Hanım et grâce à l'appui de Nazlı, la plasticienne danoise obtient le droit d'avoir des séances de pose à partir desquelles elle produit trois tableaux sur place : un offert à la princesse de Galles, un à la famille de Mustafa Fazıl

Paşa et un dernier que le peintre est autorisé à garder. Dans la toile que Jerichau-Baumann conserve, Nazlı est mise en scène avec des habits que l'artiste qualifie d'authentiquement orientaux<sup>3</sup>. Cette œuvre s'oppose à la carte de visite offerte par la princesse ottomane au peintre dans laquelle Nazlı apparaît sans le *peçe* et habillée d'une robe parisienne. Elle s'inscrit cependant dans la perception orientaliste de Jerichau-Baumann.

De retour en Europe, en 1871, Jerichau-Baumann expose au Bond Street Gallery de Londres les deux portraits qu'elle ramène avec elle<sup>4</sup>. Bien que nous ne sachions pas précisément si Nazlı est au courant de cette exposition, nous pouvons affirmer qu'en exposant ces portraits, l'artiste trahit la confiance de la famille et donne raison à la méfiance de Bukana Hanım. Les peintures, présentées en cadeaux à la princesse de Galles et à Jerichau-Baumann, ne sont pas destinées au public<sup>5</sup>. Les dévoiler publiquement enfreint les codes rigides de la visibilité publique des Ottomans. Même dans les ménages occidentalisés, tel que celui de Mustafa Fazıl Paşa, la représentation figurative des femmes nécessite de strictes dispositions. À cet égard, Zeynep Inankur cite Mary Adélaïde Walker. La Britannique écrit en 1886 que le portrait qu'elle réalise de la fille d'Abdülmeçid, Fatma Sultan, est recouvert par un rideau dans le but de l'empêcher d'être vu par les employés de la maison<sup>6</sup>. De plus, l'hésitation de Bukana Hanım d'accorder sa permission à faire portraiturer sa fille démontre qu'à l'intérieur d'un même foyer, le niveau d'ouverture à l'Occident n'est pas équivalent pour tous les membres de la famille, en particulier entre la mère et la fille. Ce décalage crée un déchirement et une incompatibilité entre les générations que l'artiste danoise observe, mais interprète mal.

En tant que femme, effectivement Jerichau-Baumann jouit du droit exclusif de pénétrer dans le harem. Ses œuvres, notamment celle représentant

<sup>3</sup> Roberts, Mary. "Harem Portraiture: Elizabeth Jerichau-Baumann and the Egyptian Princess Nâzlı Hanım." In *Local / Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, édité par Deborah Cherry et Janice Helland, 77-98. Burlington, VT: Ashgate, 2005, page 83.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Roberts, page 85.

<sup>6</sup> Inankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies* IV, no. 23 (2001): 1-21, page 4.

Nazlı dans son habit constitué d'un mélange de robe parisienne et de pantalon ottoman, détiennent la possibilité de défier les stéréotypes fantaisistes de l'odalisque. Toutefois, lors de son exposition à la galerie londonienne, les représentations de Nazlı, loin d'être des « portraits honorifiques mettant en évidence le caractère individuel du modèle »<sup>7</sup>, apparaissent comme des études ethnographiques : "In this instance the portraits' shift in context entails a loss of connection to the individual subject, a wrenching of signifiers from honorific portraiture (with its implications about the sitter's subjectivity) to an anonymous racial type."<sup>8</sup>. En raison de la présence de l'artiste qui lui permet d'observer sur place le « vrai » harem, l'interprétation des reproductions de Nazlı gagne un nouveau sens et devient la figuration d'un mode de vie inconnu en Europe. Nazlı, princesse ottomane et nièce du khédive, perd son identité et elle est perçue comme un échantillon de l'autre. Après son retour d'Istanbul, Jerichau-Baumann produit également des œuvres qui transgressent la barrière de l'art convenant aux femmes.

La majorité des peintures orientalistes de femmes sont des tableaux moralement acceptables : ce sont des tranches de vie. Elles peignent très peu, ou presque pas, d'œuvre déployant des scènes érotiques. Mais quand elles le font, comme c'est le cas pour l'artiste danoise, elles sont rangées sous la bannière de l'ethnographie. Dans *Une Odalisque* et dans son quatrième portrait de la princesse Nazlı, Jerichau-Baumann met en scène des odalisques sensuelles. Elle se risque ainsi dans le domaine de l'orientalisme réservé aux hommes. Le courant dominant de la peinture orientaliste du harem s'organise autour de deux grandes lignes afin de répondre aux fantaisies sexuelles du spectateur occidental : dévoiler la femme cachée et projeter le désir de possession par un seul homme, en l'occurrence le sultan, de plusieurs femmes dont il semble disposer à son aise. Pour ce faire, les éléments scénographiques sont capitaux. Les odalisques sont installées dans un environnement exotique saturé de détails qui situent la scène dans un autre monde, loin de l'artiste. Ces objets permettent ainsi au plasticien de s'effacer en situant l'œuvre à l'extérieur de la société occidentale et permettent par le même biais de légitimer la

<sup>7</sup> Roberts, page 83.

<sup>8</sup> Roberts, page 85.

satisfaction voyeuse du spectateur<sup>9</sup>. Cependant, les œuvres de Jerichau-Baumann ne sont pas comprises comme l'expression du désir féminin. Elles sont définies comme des toiles décrivant « l'autre » de façon authentique, car produites par une femme qui seule peut connaître la face cachée du harem. Tout en soutenant le discours orientaliste, son point de vue est légitimé. Elle est distanciée de son sujet qui se voit figé dans le temps.

Dans son carnet de voyage, publié une dizaine d'années après son retour en Europe, Jerichau-Baumann s'annonce comme étant l'intermédiaire permettant à l'Occident d'observer l'intérieur du harem et particulièrement les femmes, les « transformant ainsi en un spectacle exotique »<sup>10</sup>. L'artiste se définit comme faisant l'illustration de la vie du harem. Jerichau-Baumann remarque sur place les transformations sociales et culturelles qui s'y opèrent. Mais elle se positionne derrière la lentille orientaliste et omet de transmettre ces changements. Le peintre comprend les différends qui opposent Bukana Hanım et sa fille Nazlı Hanım comme l'expression de l'éducation européenne de cette dernière. Elle décrit la mère en tant que femme appartenant à une culture primitive et « superstitieuse »<sup>11</sup>. Jerichau-Baumann note que celle-ci, face au portrait de sa fille, s'exclame en disant que « l'étranger a volé les yeux et l'âme »<sup>12</sup> de Nazlı. La princesse ottomane devient donc l'expression de la supériorité de la culture occidentale lui permettant de s'intéresser à l'art, en l'occurrence à celui de Jerichau-Baumann, et de voir au-delà de la vie de harem dans laquelle elle est tenue prisonnière.

L'artiste ne distingue pas les profondes mutations sociales qui créent un écart générationnel. Elle perçoit cette différence plutôt comme l'hégémonie d'une culture sur une autre. Sa rencontre avec la princesse nourrit ses

---

<sup>9</sup> Ceci est encore plus vrai en ce qui concerne certaines photographies anonymes prises vers la fin du dix-neuvième siècle. En effet les décors, où des tissus déposés aléatoirement afin de créer un environnement oriental, servent de cadre pour des photographies érotiques, destinées à pallier l'appétit sexuel de l'occidental. En déplaçant la scène vers l'Orient, en employant des accessoires exotiques, une distance est créée entre l'autre aux mœurs légères et l'artiste, ou le public, qui consomme ses images sans entacher sa décence. Le spectateur et l'artiste s'exemptent de la salacité de la scène déployée et gardent ainsi leur moralité intacte.

<sup>10</sup> Roberts, page 78.

<sup>11</sup> Roberts, page 80.

<sup>12</sup> Roberts, page 83.

fantasmes orientalistes dans lesquels Nazlı apparaît comme un heureux mélange de l'Occident et de l'Orient : élégante, cultivée, mais enfermée dans un harem. Jerichau-Baumann décrit également sur un ton léger et quelque peu méprisant la réaction des femmes du harem aux œuvres qu'elle expose afin de faire ses preuves en tant que peintre à la famille de Mustafa Fazıl Paşa. Elle raconte que les femmes du harem n'ayant auparavant jamais vu des peintures occidentales, les touchent, les palpent et les embrassent. À travers le récit de cette réception, Jerichau-Baumann souligne l'image de l'Orientale ignorante à l'égard de la culture occidentale. Quelques dizaines d'années plus tard, les peintres comme Mihri Müşfik, Müfide Kadri et par la suite les étudiantes de l'École des beaux-arts pour filles, déferont cette construction de femme orientale ignorante et naïve.

### 3. 1.2 *L'orientalisme féminisé*

En inondant la toile d'ornements, les orientalistes réduisent la femme en un élément du décor et lui enlèvent son caractère humain. Reina Lewis écrit à ce sujet : "The detailed luxury of that strand of Orientalism is an important part of the discursive construction of the Orient as other and inferior to the West."<sup>13</sup>. La surcharge de détails, non seulement permet à l'artiste de se distancier de la scène réelle, mais également d'indiquer la position subalterne de l'autre. Réduite à un objet quelconque, déshumanisée, la femme peinte est inévitablement infériorisée.

---

<sup>13</sup> Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London : Routledge, 1996, page 113.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 1.** Henriette Browne, *La Visite*, 1861.

Contrairement aux œuvres de Jerichau-Baumann qui suivent ce courant orientaliste, Henriette Browne (1829-1901) décrit avec simplicité les scènes qu'elle reproduit dans *La Visite* (**fig. 1**) ainsi que dans *Une Leçon de flûte*. Ce faisant, elle redonne de l'humanité à ses modèles. Browne, de son vrai nom Henriette Sophie de Bouteiller, grâce aux fonctions de son mari, visite Istanbul en 1860 où elle réalise deux tableaux reflétant l'intérieur du harem. Exposées l'année suivante au Salon et en 1862 à la galerie d'Ernest Gambart<sup>14</sup> à Londres, les toiles de Browne dévoilent une vision qui va à contre-pied de l'approche orientaliste commune telle que diffusée par Ingres, Gérôme, de Noüy et autres<sup>15</sup>.

En effet, Browne utilise avec parcimonie les détails, ce qui, au lieu d'encombrer la scène dans le but d'effacer la main de l'artiste, souligne sa présence sur les lieux et rapproche le spectateur de la femme orientale regardée. Toutefois, Browne n'efface pas la distance. Elle décrit leurs différences sans les présenter comme des signes d'infériorité. Même si pour

---

<sup>14</sup> Ernest Gambart est un marchand d'art belge du dix-neuvième siècle établi à Londres.

<sup>15</sup> Lewis, page 130.

l'artiste le harem est un espace féminin domestique semblable à l'espace occidental, elle montre également les différences qui les séparent et qui résident dans les spécificités locales. Dans *La Visite*, le *yaşmak* et le *peçe* des femmes, l'architecture et les accessoires décoratifs, à savoir la cafetière déposée sur un plateau au pied de la femme qui fume un *çubuk*<sup>16</sup>, sont des éléments qui permettent de situer la scène dans un endroit lointain. Browne montre en produisant ses toiles, comme témoin de la scène, que la vie en Orient n'est pas si différente et surtout pas inférieure à celle en Occident.

Lewis souligne qu'Henriette Browne expose une image « féminisée »<sup>17</sup> de l'Orient. Par ses préférences de sujet et par son traitement, la plasticienne reproduit le pendant oriental des scènes domestiques occidentales<sup>18</sup>. Le harem devient ainsi un espace social où les femmes interagissent : elles ne sont plus des éléments décoratifs disposés çà et là, en attente de l'homme qui va décider de leurs sorts. Le point de vue artistique de Browne est celui d'une femme occidentale. Toutefois même si elle met en évidence les dissemblances entre l'Orient et l'Occident, elle défie les présomptions chroniques de l'orientalisme qui soutiennent l'altérité immuable de l'autre. L'artiste, en employant des scènes de la vie quotidienne du harem, telle qu'une visite ou une partie de musique, expose les points de parenté entre les deux sociétés. De ce fait, elle enlève le caractère excessivement sexuel du harem. La possibilité de la présence d'une femme occidentale et celle de l'enfant que nous voyons dans *La Visite* appuie cette décharge d'érotisme<sup>19</sup>. La relation d'initié de Browne, femme occidentale, déconstruit le discours orientaliste qui lui accorde la supériorité vis-à-vis de ses congénères du harem, présumées dépravées.

Les tableaux des plasticiennes, comme ceux d'Henriette Browne, ébranlent doublement le fantasme orientaliste. Browne, en représentant les femmes interagissant dans le harem, un espace social et non une salle d'attente pour odalisques, démontre que les Orientales mènent une vie similaire aux

<sup>16</sup> Le *çubuk* est une longue pipe qui remplace le narguilé.

<sup>17</sup> Lewis, page 127.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid.

Occidentales. Leur socialisation indique qu'elles vivent de façon autonome dans un espace féminin. L'absence masculine minimalisée, le pouvoir et le contrôle de l'homme sont affaiblis. Ainsi, l'illusion d'un Orient mystérieux et fantaisiste est contestée<sup>20</sup>.

Si en effet le harem était un lieu de fourvoiement, la présence d'un enfant innocent ou d'une femme-peintre occidentale moralement digne n'aurait pas été convenable. Or, les deux sont présents. Au centre de *La Visite*, en arrière des protagonistes qui s'échangent des mots de courtoisie et de bienvenue, nous voyons un enfant qui tient fermement la main de sa mère. Malgré l'absence physique de Browne dans l'œuvre, le spectateur sait pertinemment qu'elle est là : "Rather than hide the presence of the Westerner at the scene, the construction of the paintings as testimony foregrounds the presence of the artiste (...)." <sup>21</sup>. Le public est conscient que l'artiste est sur les lieux, car il est informé que seule une femme peut pénétrer à l'intérieur du harem. Browne est présente lors de la scène et produit la toile comme l'attestation de sa présence. La position d'observateur de l'artiste et du spectateur qui se trouve ainsi mêlée, la satisfaction de voyeurisme du dernier est démantelée<sup>22</sup>. Le spectateur ne peut plus observer secrètement les femmes orientales érotisées, son existence est signifiée : il est à découvert. Cependant, en définissant les œuvres des femmes comme des témoignages, le rôle de créatrice des femmes est amoindri. Contrairement aux hommes qui font un choix délibéré de représentation, elles sont considérées comme reproduisant ce qu'elles voient<sup>23</sup>. Néanmoins, dans *La Visite*, l'artiste choisit de ne pas révéler l'objet d'attention qui se trouve à gauche du tableau et qui est regardé par la servante noire portant les coussins aux invités, ainsi que par la femme habillée en bleue. Malgré la transparence de son rapport visuel, Browne garde un secret qu'elle décide de ne pas partager avec son public et qu'uniquement les femmes sur les lieux ont le pouvoir de le connaître.

---

<sup>20</sup> Lewis, page 138.

<sup>21</sup> Lewis, page 130.

<sup>22</sup> Lewis, page 127.

<sup>23</sup> Lewis, page 170.

Il existe, malgré tout, des écarts dans les intérieurs de Browne. Dans *Une Joueuse de flûte*, trois femmes assises sur des coussins disposés à même le sol écoutent celle qui joue de la flûte. Les deux autres musiciennes s’amusent avec une tortue, tandis qu’une autre se tient debout derrière celles qui sont installées par terre. Une calligraphie où nous pouvons lire “*ya mukallibu’l-kulup*”, « à Celui qui embellit les cœurs », est accrochée au mur gauche de la pièce<sup>24</sup>. À l’intérieur du harem les femmes ne gardent pas leurs voiles, or Browne représente deux femmes qui portent le *yaşmak*. L’emploi inutile du voile dans un endroit ne le requérant pas démontre que le travail de l’artiste est moins authentique que ne le croit le public occidental.

Les deux intérieurs de harem d’Henriette Browne se rapprochent de l’orientalisme anglo-saxon, dont un de ces représentants est John Frederick Lewis<sup>25</sup>. En 1857, Lewis déploie une scène d’intérieur dans *La Vie de harem à Constantinople*. Les deux femmes, dont une debout et une autre assise sur un canapé en train de jouer avec un chat, sont habillées de l’*üç etek* traditionnel et sont loin d’être érotiques. Il existe en effet une divergence entre l’orientalisme britannique qui met l’accent sur l’aspect ethnographique de la différence avec l’autre, et les orientalistes français qui s’appuient sur une vision plus sexuelle de l’Orient. Tableau érotique ou étude ethnographique, ces œuvres réitèrent la distinction entre l’Europe et l’Empire ottoman, tandis que ce dernier, au moyen d’une intervention directe dans l’apparence de ses femmes, tente à la même époque de prouver son appartenance au monde occidental. Les peintures de harem des femmes-peintres sont reçues par un public avide d’en savoir plus sur cet endroit méconnu, mais qui peine à défaire les préjugés ancrés. Malgré leur description, considérée comme étant fidèle à la réalité, la vision orientaliste du harem se perpétue<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Inankur, Zeynep. “Batı Resminde Doğu Haremi – The Harem in Western Painting.” In *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu - Bildiriler / International Interactions in Art Symposium – Proceedings*, édité par Zeynep Yasa Yaman, 142-47. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2000, page 146.

<sup>25</sup> Inankur, page 144. Lewis, page 111.

<sup>26</sup> Lewis, page 138.

### 3. 2.2 Déconstruire un mythe

#### 3. 2.2 *Le harem*

Zeynep Inankur note que de toutes les institutions orientales, il n'y en a pas une qui suscite autant d'intérêt que le harem et qui est en même temps si mal connu des Occidentaux<sup>27</sup>. Effectivement, bien que l'imagerie orientaliste soit constituée d'éléments composites appuyant les disparités entre l'Orient et l'Occident, le harem et l'odalisque restent les thèmes prédominants. Le harem est également l'emblème de la plus grande barrière sociale que les Ottomanes doivent vaincre afin d'avoir droit à une éducation des arts plastiques et exercer par la suite le métier de peintre. En effet, jusqu'en 1923, il existe une division des univers féminins et masculins, dit le *selamlık*. En dépit des *a priori* diffusés par les orientalistes, cet endroit défendu n'est pas un lieu de débauche charnelle où règnent la jalousie et la mesquinerie. Nous proposons par conséquent une brève description de ce que le harem fut en réalité afin de souligner la fausseté de la représentation occidentale. Loin d'être le « bordel personnel » du souverain, il existe deux types de harem : privé et impérial<sup>28</sup>. Le harem du sultan est un lieu extrêmement organisé, où les odalisques<sup>29</sup> servent exclusivement les femmes en supériorité hiérarchique et ne rentrent jamais en contact avec le sultan. En ce qui concerne les harems de manoir dit *konak*, cette sévère structure laisse place à une simple division des espaces des deux sexes. Les appartements des femmes sont réservés à toute la famille qui habite sous le même toit. C'est l'espace privé de la maison, là où la vie courante se déroule, tandis que le *selamlık* constitue l'espace public ouvert aux visiteurs. Les filles peuvent y rentrer jusqu'à ce qu'elles doivent porter le *peçe*, c'est-à-dire jusqu'à leur adolescence. Halide Edib mentionne que durant son enfance, elle rencontre plusieurs hommes d'État au *selamlık* de son père. De plus, vers la fin du dix-

---

<sup>27</sup> Inankur, page 142.

<sup>28</sup> Pour une description du harem impérial consulter : Davis, Fanny. *The Ottoman Lady: A Social History from 1718-1918*. New York: Greenwood Press, 1986.

<sup>29</sup> Le terme « odalisque » vient du turc *odalık*, composé du mot *oda*, « chambre ». Ainsi, *odalık* signifie littéralement « femme de chambre ».

neuvième siècle, les ménages à plusieurs concubines se raréfient et uniquement les familles nanties se permettent cette pratique onéreuse.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, les visites des harems sont un des attraits, une des activités culturelles du circuit oriental des femmes européennes en voyage qui désirent être témoins des scènes de la vie privée locale<sup>30</sup>. Nourries d'images orientalistes, certaines ont déjà une idée de ce qu'elles vont observer avant même de faire face à la réalité et ne tiennent pas compte du rang social des familles. Pourtant, ce sont en grande partie les harems de l'aristocratie qui les accueillent. Elles froissent ainsi les Ottomanes à qui l'ont demandé de donner en spectacle leurs vies privées. Espérant retrouver l'odalisque dans son habitat naturel, elles s'étonnent de constater que leurs congénères disposent de mêmes produits ménagers, s'habillent de mêmes robes parisiennes et parlent les mêmes langues occidentales. Les femmes fortunées d'Istanbul, élevées majoritairement par des gouvernantes européennes, maîtrisent plusieurs langues et connaissent les us et les coutumes de leurs invitées, dont la plupart sont incapables de leur rendre la pareille.

Ainsi, les Ottomanes sont au courant de l'image orientaliste qui leur est attribuée, car elles le vivent quotidiennement chez elles à travers la conduite et les remarques incongrues lors de ces visites. La sociologue turque Nilüfer Göle relève que la princesse Seniha se plaint de la perception occidentale des femmes ottomanes<sup>31</sup>. Ces dernières s'efforcent, par conséquent, de corriger ce portrait erroné. Cependant, l'appartenance à l'élite est *conditio sine qua non* pour être en mesure d'intervenir à leurs propres représentations dans les termes occidentaux. Ce ne sont que les descendantes des familles aisées qui ont accès aux moyens, à savoir à l'éducation et à l'apprentissage de plusieurs langues européennes, pour déconstruire cette image. Fatma Aliye Hanım, qui est la première romancière turque, entreprend de contrecarrer et de rectifier ces a

<sup>30</sup> Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi*. Traduit par Şeyda Başlı Beyhan-Uygun-Aytemiz. Istanbul : Kapı Yayınları, juillet 2006, page 22.

<sup>31</sup> Göle, Nilüfer. *Musulmanes et modernes*. Paris: La Découverte, 1993, page 5.

*priori*<sup>32</sup>. Elle publie en France en 1894 *Les Musulmanes contemporaines* où elle discute les vêtements des femmes ottomanes ainsi que les présomptions occidentales sur la polygamie et l'esclavage. Cette volonté de corriger l'image orientaliste s'inscrit aussi dans les discussions du statut et de la condition féminine qui ont lieu au pays<sup>33</sup>. Sous l'instigation de Fatma Aliye Hanım, les écrivaines ou les femmes-peintres essayent de défaire la mise en scène orientaliste en même temps qu'elles attirent l'attention à leur condition de vie. De son côté, Mihri Müşfik en introduisant la mode, qui par définition est un engouement passager, sort les Ottomanes d'un espace-temps fixe. Dans le portrait de Letta Asım ou celui de Mevsume Yalçın, elle les dépeint avec des robes européennes et affirme qu'elles sont loin d'être l'odalisque intemporelle imaginée par l'Occident.

### 3. 2.1 La princesse Nazlı

Dès 1880, le Club des Artistes du Bosphore et de Constantinople, soit le Club ABC, organise une série d'expositions. Ces organisations artistiques, appelées également les Salons d'Istanbul, ont lieu à *Zappeion* dans le quartier de Tarabya et occupent une place importante dans l'histoire de l'art turque du point de vue des femmes-peintres. C'est à une exposition du Club ABC que la première Ottomane d'origine musulmane prend part en tant qu'artiste. Malgré la participation d'une trentaine d'artistes européens et locaux, dont Osman Hamdi Bey, la réception de cette organisation fut contradictoire à Istanbul et en Europe. Mary Roberts affirme que le journal danois *Dagbladet* se concentre uniquement sur le fait qu'une femme du harem, la princesse Nazlı, participe à l'exposition. Alors qu'un quotidien istanbuliote, *Osmanlı*, souligne la communication entre l'Empire et l'Occident qui permet de produire des œuvres d'art mises en valeur par l'événement<sup>34</sup>. La divergence quant à la réception de

---

<sup>32</sup> Fatma Aliye Hanım écrit cinq romans où les protagonistes sont des femmes autonomes et active dans le domaine public.

<sup>33</sup> Lewis, page 26.

<sup>34</sup> Roberts, page 89.

la culture ottomane est exprimée de façon claire par les approches opposées des deux journaux. Tandis que le premier attire l'attention de son public occidental sur l'exotisme de la participation d'une femme à une organisation publique d'art et appuie par ce fait les préjugés orientalistes, la publication ottomane se dit être fière de la relation artistique qui a lieu avec l'Europe démontrant l'ouverture de son pays à la modernité. Ainsi, la perception de l'Occident de l'Empire diffère fortement de la propre conception de ce dernier.

La princesse Nazlı, qui se trouve malgré elle au milieu de cette controverse, produit dans les mêmes années que l'inauguration de l'exposition des autoportraits photographiques qui ridiculisent les préconceptions orientalistes dont elle est consciente. Nazlı réalise une série de deux photographies où, dans le même décor théâtral, elle orchestre des portraits dissemblables dans leurs significations. Dans une des photographies, elle se fait représenter telle qu'elle est, comme une femme de l'élite. Cette image, qui rappelle la carte de visite offerte par Nazlı à Elisabeth Jerichau-Baumann et qui la montre habillée d'une robe européenne dernier cri, va à contre-courant de la construction orientaliste. La deuxième photographie, prise devant cette même toile de fond de pyramide et de palmier, la met en vedette revêtue de fez et de manteau d'homme. Sa suivante, assise à ses pieds, pose comme une vendeuse de poterie appartenant au harem fictif de la princesse. Même si la tradition islamique interdit toute reproduction figurative d'une personne et plus particulièrement des femmes, il est fréquent dans la classe fortunée de se faire photographier dans des studios dont un des plus connus est celui d'Abdullah Frères à Istanbul. Ces ateliers réalisent conjointement des portraits des membres de la bourgeoisie ottomane et des mises en scène théâtrales orientalistes vendues sur place sous forme de carte.

Bien que nous ne connaissions pas avec certitude le contexte de la réalisation des clichés de la princesse, il est fort probable qu'elle soit allée se faire photographier et qu'elle décida de se travestir avec les accessoires disponibles dans le studio. Ce jeu, loin d'être innocent, permet à Nazlı au courant des stéréotypes que véhiculent les cartes postales de les parodier avec leurs propres termes. Prises dans le même décor scénique, ces deux images

démontrent l'écart entre la réalité des femmes ottomanes et le caractère artificiel, inexact des projections orientalistes. La mise en scène de la princesse tourne au ridicule les reproductions en vente exposant des odalisques dans des poses érotiques qui, achetées, procurent l'impression de posséder la femme orientale cachée derrière son voile. Néanmoins, comme Roberts souligne : "This time the harem women plays her role as harem master against the painted backdrop while the theatricality of these two figures burlesques the stagginess of the orientalist photograph."<sup>35</sup>. En s'habillant et en posant comme un homme, Nazlı démontre la facticité des conventions de l'orientalisme. Par ailleurs, contrairement aux maintes peintures de marchande, notamment à celle de Jerichau-Baumann que la princesse rencontre quelques années plus tôt, la suivante de Nazlı est habillée de façon à ne laisser voir que son pied gauche nu et ses avant-bras. Assise les jambes fermées, elle tient une pose discrète. La vendeuse de poterie apparaît non pas en train de montrer sa disponibilité sexuelle au public, mais se manifeste comme la propriété exclusive de la princesse/ maîtresse du harem.

### 3. 2.2 Comparaison avec l'École des beaux-arts de Paris

Afin de mettre en évidence que la condition des femmes de l'Empire n'est pas un cas d'exception, nous tenterons d'exposer le cheminement des femmes en France vers l'obtention du droit d'entrée à l'Académie qui est, sur certains aspects, analogues à celui des Ottomanes. De plus, de façon similaire à l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, l'École des beaux-arts de Paris occupe un rôle centralisateur pour la scène artistique.

La revendication des Françaises, visant à obtenir l'accès à l'éducation des arts plastiques au sein de l'établissement parisien, est soulevée pour la première fois en 1889 au Congrès international des œuvres et institutions féminines. La demande, exposée par madame Léon Bertaux (1825-1909)

---

<sup>35</sup> Roberts, page 92.

l'année de l'Exposition universelle ainsi que du centième anniversaire de la Révolution, touche à une corde sensible. Si la France est un modèle d'égalité et de justice, les femmes doivent avoir la possibilité d'être admises à une formation en arts plastiques dans un établissement qui dépend de l'État à l'égal des hommes. Madame Bertaux, née Hélène Pilate Alletit Hébert, ne réclame pas cependant des cours mixtes. Elle propose plutôt la création de classes pour les femmes à l'École des beaux-arts de Paris. Les leçons seront donc séparées, mais elles suivront le même programme. Avec la même instruction artistique, les femmes peuvent concourir pour le prix de Rome<sup>36</sup>.

À la même époque, le contexte pour les Ottomanes est semblable. Même si elles sont présentées comme l'image de la modernité de la nation, elles n'ont pas accès au *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* fondé depuis 1883 et réservé exclusivement aux hommes. Comme madame Bertaux qui exige l'entrée des femmes à l'académie au nom de l'égalité sociale, que la France proclame être le garant et le modèle universel, Mihri Müşfik réclame du ministre de l'Éducation de l'époque la création d'une école des beaux-arts pour les femmes. Car si les Ottomanes sont le symbole de la modernité, tel qu'affirmé par le gouvernement, elles doivent aussi avoir le droit à la formation en art.

Par ailleurs de façon similaire à Istanbul, où la discussion sur la fondation d'une académie pour femmes est précédée par des demandes de mise en place et d'amélioration de leur éducation, le débat sur l'entrée des Françaises à l'École des beaux-arts de Paris n'est pas un cas isolé. La question de l'enseignement est favorisée par la loi Camille Sée instaurant des lycées pour filles en décembre 1880<sup>37</sup>. Ces améliorations, qui sont perçues par les conservateurs comme un affaiblissement de la moralité de la société, sont loin de satisfaire les féministes françaises. Ces dernières affirment que les réformes préparent la femme idéale républicaine incarnée par la bonne épouse et la bonne mère au lieu de leur procurer un savoir permettant d'exercer un métier<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1994, page 70.

<sup>37</sup> Garb, page 74.

<sup>38</sup> Garb, page 75.

À cet égard, à l'ouverture du congrès de 1889 où il est le président, Jules Simon (1814-1896) prononce un discours qui rappelle le ton de celui de Mahmud Esad Saffet Paşa (1814-1883) à l'occasion de l'inauguration du *Darülmüallimat* où des cours de dessin sont offerts. Selon Simon, l'éducation des Françaises doit se situer dans un contexte où l'on valorise la formation des générations futures. Il affirme que « les discussions sur les droits politiques ou les réformes trop ambitieuses »<sup>39</sup> concernant les femmes, « au nom de l'harmonie, la dignité et même la santé de la nation, doivent être évitées »<sup>40</sup>. Dix-neuf ans plus tôt, en 1870, le ministre de l'Éducation de l'époque Saffet Paşa déclare, dans la même veine, que les femmes instruites sont de meilleures épouses et de meilleures mères. L'instruction des Ottomanes et des Françaises s'inscrit dans le cadre du bien-être de la société. Le but premier n'est donc pas l'amélioration de la condition féminine, mais la stabilité, l'harmonie et l'avancement du pays.

C'est dans ce contexte que madame Bertaux livre une longue campagne pour l'accès des femmes à l'éducation officielle des arts plastiques. Utilisant son ingéniosité, dans son discours au Congrès international des œuvres et institutions féminines, elle transforme en une cause nationale la nécessité de l'admission des femmes à l'école des beaux-arts. Elle met en jeu « l'héritage national »<sup>41</sup> français de « l'ornementation et de la décoration »<sup>42</sup>. Elle avance que les femmes vont occuper une place de plus en plus importante dans ces industries et ont besoin du tutorat de l'État pour maintenir la tradition<sup>43</sup>. Toutefois contrairement au cas français, où la campagne pour l'entrée des femmes à l'académie est documentée, les circonstances d'Istanbul manquent de sources. Mises à part les revendications des Ottomanes à travers les revues, les associations et les conférences pour l'instruction des femmes qui jettent les fondements de l'inauguration de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, nous ne possédons pas de documents qui mettent sur papier les différentes étapes qui mènent à l'ouverture de l'école. Tout ce que nous avons comme informations

---

<sup>39</sup> Garb, page 71.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Garb, page 72.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

c'est que Mihri Müşfik sollicite un établissement des beaux-arts pour filles lors d'une discussion avec le ministre de l'Éducation<sup>44</sup>. Malgré les réformes concernant la formation des femmes, il paraît invraisemblable que seulement après avoir débattu avec Müşfik, du jour au lendemain, le ministre accepte de lui accorder son souhait. Notons que cet entretien de Müşfik rappelle celui de la seconde présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, Virginie Demont-Breton (1859-1935), avec Jules Ferry (1832-1893), où en 1884, Demont-Breton soulève la question de l'entrée à l'école des femmes<sup>45</sup>.

Il existe cependant un décalage entre la place que les Françaises souhaitent occuper dans le milieu artistique et la place que le gouvernement leur accorde. Elles sont plutôt dirigées vers les arts décoratifs et non l'art académique. Celles qui désirent devenir peintres doivent suivre des cours des ateliers privés qui sont très onéreux, ce qui crée une sélection à la faveur des femmes des milieux les plus aisés. La situation est comparable à celle observée à Istanbul : les premières femmes peintres ottomanes descendent des familles nanties. En effet Müfide Kadri et Mihri Müşfik, qui sont les deux seules femmes artistes qui œuvrent avant la création de l'*Inas*, appartiennent à l'élite et ont pu de ce fait suivre des leçons privées des peintres de sérail. Même après la fondation de l'École des beaux-arts pour filles, la situation ne change pas : les étudiantes viennent toutes des foyers fortunés. Ainsi, comme nous l'avons souligné précédemment, à Istanbul les réformes de l'éducation des femmes ne touchent qu'un milieu restreint et aisé.

---

<sup>44</sup> Göksoy, Cavidan Özen. "Inas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız." Istanbul : Université de Mimar Sinan, mémoire de maîtrise, 1985, page 6.

<sup>45</sup> Garb, page 74.

**Chapitre 4.**  
**Quatre femmes-peintres**

Notre dernier chapitre s'articule autour de l'instauration de l'École des beaux-arts pour femmes et se divise en deux sous-parties. Dans un premier temps, nous étudierons deux exemples de femmes-peintres œuvrant avant la création de l'établissement, Müfide Kadri et Mihri Müşfik. Ces deux artistes enseignent également la peinture : Kadri à l'école secondaire et Müşfik à l'académie. Elles jettent les fondations de l'apprentissage des arts plastiques pour les Ottomanes et, ce faisant, proposent une nouvelle façon de vivre à celles-ci. Les femmes peuvent désormais envisager les beaux-arts comme métier.

Les femmes-peintres participent à la modernisation du statut des Ottomanes, qui dès lors s'expriment dans un milieu masculin. En effet, comme nous l'avons souligné, la sphère des arts plastiques est dominée par les hommes. Les femmes sortent du harem pour s'engager dans un autre environnement clos et régi par les hommes, celui de la scène artistique. Cette transition marque l'élargissement de leur champ d'action et elles deviennent socialement plus visibles. Kadri et Müşfik incarnent la libéralisation modérée de la société qui débute avec la Seconde Constitution. Elles ont une profession et pour l'exercer, elles quittent le foyer familial.

De plus, Müşfik amène un pas plus loin l'amélioration de la condition féminine. Elle demande au gouvernement la création d'une école des beaux-arts pour les femmes. À cet égard, dans une entrevue accordée en 1983 à Canan Beykal, Nazlı Ecevit raconte que l'inauguration de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* suscite l'effervescence parmi les familles de l'élite occidentalisée d'Istanbul. Selon Ecevit, ces dernières incitent leurs filles à s'y rendre dès qu'ils apprennent qu'une école des beaux-arts est ouverte aux filles<sup>1</sup>. Elle explique également qu'elle ressentait de la joie mélangée au sentiment de fierté lorsqu'elle montait les escaliers du *konak* de Zeyneb Hanım, sachant qu'elle allait faire partie, en tant que future plasticienne, d'une nouvelle génération de femmes. Trente-cinq étudiantes s'inscrivent dès la première année, ce qui est plus que le nombre d'étudiants venus pour l'inauguration du *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* trente et un ans auparavant. Par ailleurs, plusieurs étudiantes vont

<sup>1</sup> Beykal, Canan. "Nazlı Ecevit ile Görüşme." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983) : 14-15, page 14.

vivre dans les capitales artistiques européennes afin de poursuivre leur formation.

Dans la seconde moitié du chapitre, nous examinerons deux noms faisant partie de la seconde génération de femmes-peintres turques et qui sont des élèves de l'académie. Hale Asaf et Fahrelnissa Zeid profitent de l'installation, par leurs prédécesseurs, des structures de beaux-arts où les femmes ont dorénavant une place. Asaf et Zeid passeront la majeure partie de leurs vies à l'extérieur de la Turquie. Elles ne rentrent donc pas en contact avec l'art occidental par le biais de son entrée en au pays : c'est plutôt la situation inverse qui se produit. À compter du milieu du dix-neuvième siècle, les peintres ottomans sont les précurseurs d'un nouveau savoir-faire artistique et pour affirmer leur présence dans le développement de l'art mondial, ils produisent des emprunts stylistiques à l'Occident. Ainsi, leur mimétisme de l'expression picturale européenne tente de démontrer une évolution des arts plastiques turcs et en même temps dévoile une société ouverte sur l'Occident. Notons que l'influence occidentale est universelle à l'époque, notamment à Paris, capitale de l'avant-garde artistique. De plus, ces calques s'inscrivent dans le cadre d'une logique de double rajustement. Les artistes masculins, dont la plupart sont formés en Europe, se conforment aux démarches occidentales pour indiquer que la peinture turque est au même niveau que celle de l'Europe. De leurs côtés, les femmes-peintres s'insèrent dans ce raisonnement, probablement, afin de faire valoir qu'elles aussi prennent part au progrès des beaux-arts nationaux.

Contrairement à Asaf qui reste encore quelque peu sous l'influence occidentale, notamment de la démarche cubiste, Zeid évolue vers un style qui lui est propre. Cette évolution lui vaut non seulement un isolement dans l'art turc, mais elle se voit également à l'écart de l'art occidental qui cherche un caractère national dans ses œuvres<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Yaman, Zeynep Yasa. "Fahrünissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgin Sanatçısı" In *Fahrelnissa & Nejad: Gökkuşağında İki Kuşak – Two Generations of the Rainbow*, 16-52, édité par Cem İleri. İstanbul : İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2002, page 36.

#### 4.1 Kadri et Müşfik : peintres avant la création de l'École des beaux-arts pour filles

##### 4. 1.1 Müfide Kadri

Müfide Kadri est adoptée par Kadri Bey<sup>3</sup> à la suite du décès de sa mère alors qu'elle n'a que deux mois. L'École des beaux-arts pour filles n'existe pas à l'époque où Kadri travaille en tant que peintre. Elle fait ainsi partie de la toute première génération de femmes-peintres turques de souche musulmane. Notons que même si nous connaissons l'existence des plasticiennes ottomanes de la minorité chrétienne grâce à leur participation à des expositions, nous ne pouvons préciser leur identité et leur investissement sur la scène artistique, faute de sources.

Entre 1907 et 1910 Osman Hamdi Bey, qui est un ami de la famille Kadri, offre à la jeune femme des leçons privées. Hamdi Bey demande également à Salvatore Valeri, enseignant à l'École des beaux-arts pour hommes, de donner à Kadri des cours d'aquarelle et de fusain<sup>4</sup>. Elle meurt en 1912 alors qu'elle a vingt-deux ans. Par conséquent, elle est active durant une période très brève de six ans. Müfide Kadri enseigne au *Darülmüallimat*, où les femmes peuvent suivre les seuls cours de dessin qui leur sont disponibles. Avant 1914, en dehors de l'École d'institutrices, les Ottomanes engagent des peintres locaux ou européens afin d'avoir une formation artistique. Pour encourager les familles à inscrire leurs filles au *Darülmüallimat* et par la suite à l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, certaines revues de l'époque publient des articles soulignant que l'instruction des femmes fait d'elles de meilleures épouses et de meilleures mères. Comme nous l'avons expliqué auparavant, le but premier du développement du système d'enseignement des filles n'est pas l'amélioration de leur condition en les préparant à exercer un métier, mais l'amélioration de la société. En dépit de son jeune âge et du peu d'expérience qu'elle a en tant qu'éducatrice, Kadri essaye d'innover. Selon Harika Sirel

<sup>3</sup> Avant la loi instaurant l'obligation des noms de famille, les femmes portent le prénom de leur père jusqu'à leur mariage, où elles adoptent celui de leur mari.

<sup>4</sup> Toros, Taha. *İlk Kadın Ressamlarımız*. Istanbul: Ak Sanat Yayınları, 1988, page 20.

Lifij, qui est son étudiante, Kadri leur apprend à travailler en faisant appel à leur sens de l'observation. Pour ce faire, elle leur arrange des compositions de nature-morte que les élèves reproduisent.

Elle s'implique dans le milieu artistique principalement en tant qu'enseignante, mais aussi en tant que créatrice. Même si elle ne prend pas activement part à sa formation, elle est membre de la Société des peintres ottomans. En 1911, elle participe avec trois huiles sur toile et un pastel à la cinquième exposition du groupe ayant lieu au *Societe Operaia Italiana di Mutuo Soccorso*. Encore une fois à défaut de documents, nous ne pouvons indiquer lesquelles de ses œuvres ont été présentées.

Aujourd'hui, seulement seize œuvres de Kadri sont accessibles au grand public à travers l'exposition du Musée Virtuel d'Eczacıbaşı<sup>5</sup>. Or selon l'écrivain turc Taha Toros, elle en aurait réalisé une quarantaine<sup>6</sup>. Cette situation est symptomatique de l'accès aux productions des premières femmes-peintres. De manière générale, nous connaissons un nombre limité de leurs œuvres, car elles se trouvent majoritairement dans des collections privées et ne sont pas nécessairement répertoriées. Seulement deux toiles de Kadri, *Portrait de Güzin Duran* et *L'amour sur la plage*, figurent parmi la collection du Musée de peintures et de sculptures d'Istanbul. *Le Pique-nique* est au musée d'Ankara et *Nature morte à la tour de Léandre* à celui d'Izmir. Ces institutions, fondées sous la République dans toutes les grandes villes, regroupent les œuvres des artistes turcs. Celui d'Istanbul, logé depuis 1937 dans les appartements du prince-héritier au Palais de Dolmabahçe, est fermé depuis la fin 2007 pour rénovations et restaurations jusqu'en 2010<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> <http://www.sanalmuze.org/retrospektifeng/contentxy.php?sergi=760&ic=30&pg=1>

<sup>6</sup> Toros, page 20.

<sup>7</sup> Information obtenue lors d'une conversation avec un employé du musée. En attendant la réouverture de l'établissement, les œuvres sont disposées dans des dépôts et ne sont disponibles ni au public, ni aux chercheurs.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 1.** Müfide Kadri, *Nature morte à la Tour de Léandre*, 1906-1907.

Nous avons un corpus restreint et la plupart des toiles de Kadri ne sont pas datées, ce qui rend difficile de tirer des conclusions quant à la globalité de sa carrière artistique. Nous proposons cependant de regrouper ses tableaux sous trois catégories : les œuvres du début de sa carrière, ses portraits ainsi que ses autoportraits et, enfin, les paysages qu'elle exécute dans les deux dernières années de sa vie.

Si nous nous référons à la datation du Musée virtuel<sup>8</sup>, Kadri réalise vers 1906-1907 une première œuvre qui montre un bon emploi des proportions et un examen attentif des détails. La plasticienne y expose une adresse technique et une finesse. Avec *Nature morte à la tour de Léandre* (**fig. 1**), l'artiste de seize ans décrit un paysage typiquement istanbuliote apparaissant derrière un rideau transparent qui se trouve à gauche de l'œuvre. Nous y voyons un caïque qui avance devant la tour et au loin nous devinons le rivage du Palais de Topkapı. Au premier plan, des fruits et un vase chinois contenant des fleurs sont disposés sur un guéridon. La profondeur est donnée par la diagonale du rebord de la fenêtre et par celle du couteau, posé sur la table circulaire. Comparées à *Nature morte à la tour de Léandre*, est-ce que *Les Femmes à la campagne* – *Le*

<sup>8</sup> Malheureusement, le Musée virtuel d'Eczacıbaşı ne donne pas d'indiction quant à l'identité de la personne qui propose la datation des œuvres de Müfide Kadri.

*Pique-nique* (**fig. 2**) et *L'Amour sur la plage* (**fig. 3**), qui sont produites quelques années plus tard, démontrent l'évolution stylistique de Kadri ?  
 Pouvons-nous dire que Kadri essaye de s'inscrire dans le cadre du développement stylistique de la peinture moderne occidentale ? En effet d'une approche naturaliste qui se veut objective, elle passe à un rendu plus flou avec un dessin moins précis rappelant la subjectivité impressionniste.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 2.** Müfide Kadri, *Les Femmes à la campagne – Le Pique-nique*, 1910.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 3.** Müfide Kadri, *L'amour sur la plage*, vers 1907-1908.

Exécuté vers 1907-1908, *L'Amour sur la plage* est un de ses tableaux les plus connus. Elle y représente un couple en train d'observer un coucher de soleil sur la grève. La figure masculine, qui a sa main déposée sur sa ceinture et qui dégage une attitude confiante, retient le bras de sa compagne qui rêve en regardant vers l'horizon. Les femmes-peintres, qui ne peuvent pas travailler à l'extérieur avant l'instauration des études en plein air par Mihri Müşfik, se servent de cartes postales afin de réaliser le décor de leurs œuvres. Par conséquent, il est fort probable que Kadri réalise *L'Amour sur la plage* à partir d'une d'entre elles. De plus, avant la fondation de l'École des beaux-arts pour filles, l'emploi de modèle n'est pas une pratique courante et Kadri adapte sûrement les figures masculines de celle des femmes. Le tableau s'intitulant *L'Amour sur la plage*, datant du début de la carrière de l'artiste et empreint de candeur enfantine romantique, évoque l'univers onirique d'une jeune femme de dix-sept ans. Toutefois, c'est après avoir vu cette toile que Hamdi Bey décide de lui offrir ses premiers cours de peinture.

Kadri peint en 1910 *Le Pique-nique*, où elle met en scène cinq femmes dans un jardin. Pour cette œuvre, l'artiste se sert du jardin du sérail impérial. La vie quotidienne des femmes de la cour sert de sujet afin d'illustrer sa toile. En effet, à l'aide des recommandations de Hamdi Bey, elle est la tutrice de l'une des filles d'Abdülhamid II. Canan Beykal affirme qu'elle est la gouvernante d'Adile Sultan<sup>9</sup>. Seulement cette dernière (1825-1898), sœur des sultans Abdülmecid I et Abdülaziz, est la fille de Mahmud II. Quoi qu'il en soit, grâce à Kadri le type de femme-peintre devient visible dans les hautes sphères du pouvoir politique.

Dans *Le Pique-nique*, le peintre expose un emploi inexact des proportions des figures. La joueuse de luth, à droite de l'œuvre, est disproportionnée grande par rapport à celle qui est debout à gauche et celle allongée. D'ailleurs, cette dernière par sa petite taille suggère qu'elle se situe au loin du groupe central. Le point de fuite, qui se trouve au bout du chemin sinueux, est décalé vers la droite et déséquilibre la composition de l'œuvre. *L'Amour à la plage* et *Le Pique-nique* peuvent néanmoins être considérées

<sup>9</sup> Beykal, Canan. "Yeni Kadın ve Inas Sanayi-i Nefise Mektebi." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 6-13, page 7.

comme des exemples lyriques du passage de l'imagerie adolescente à une maîtrise professionnelle.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 4.** Müfide Kadri, *Portrait de Güzin Duran*, 1910.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 5.** Müfide Kadri, *Autoportrait numéro un*, date inconnue.

**Figure 6.** Müfide Kadri, *Autoportrait numéro deux*, date inconnue.

La même année que *Le Pique-nique*, elle effectue le portrait de Güzin Duran (**fig. 4**) qui reste une de ses œuvres les plus accomplies. Réalisée au pastel sur papier, elle maîtrise la lumière, la forme et les couleurs. Ses deux

autoportraits, comparés à la représentation académique de la jeune Güzin, ont une démarche plus naïve, mais plus personnelle. Kadri n'a pas daté la majorité de ses œuvres. Il nous est donc difficile de préciser à partir de quand elle développe sa technique. En considérant qu'elle gagne en aisance avec l'expérience accumulée au fil des années, qui la sépare de sa première toile, nous pouvons supposer que ces deux représentations intimes sont produites plus tôt. Notons que nous adhérons à cette méthode de datation en raison d'absence de sources. Nous devons ainsi considérer les limites de sa fiabilité, puisque ce procédé se repose sur une évolution constante et régulière de l'artiste. Plastiquement très différent l'un de l'autre, dans l'un des autoportraits Kadri se dépeint de trois quarts avec le *yaşmak* (fig. 5). Alors que pour son *Autoportrait numéro deux* (fig. 6), elle se met en scène sans le voile et les cheveux attachés en chignon. On la voit les traits affinés et les yeux verts. Par ailleurs, si nous comparons les faciès du couple de *L'Amour à la plage* et ceux des femmes du *Pique-nique* à l'*Autoportrait numéro un* de Kadri, nous constatons qu'ils ont des traits similaires, ce qui nous porte à penser que l'artiste peint son propre visage.

À partir de 1910, elle réalise une série d'œuvres que nous proposons de regrouper. À cause de son décès prématuré de la tuberculose, cette dernière période dure seulement deux ans. L'artiste s'éloigne du romantisme de ses premières toiles pour acquérir une approche plus mature annoncée avec *Paysage* (fig. 7) et *Paysage avec un cygne* (fig. 8) qu'elle effectue vers 1911. Vu la similarité du thème abordé, c'est-à-dire des cygnes voguant sur un cours d'eau bordé par des haies, nous pouvons croire que ces deux œuvres ont été produites à la même époque. Dans ces deux paysages, la facture est plus précise comparée à ses compositions précédentes. Elle accorde une importance à l'observation de la nature, ainsi que de la lumière, et travaille par touches apparentes.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 7.** Müfide Kadri, *Paysage*, date inconnue.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 8.** Müfide Kadri, *Paysage avec  
un cygne*, vers 1909-1911.

**Figure 9.** Müfide Kadri, *Forestier et  
et son épouse*, date inconnue.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 10.** Müfide Kadri, *Les Filles sur un caique*, date inconnue.

Ses coups de pinceau deviennent plus visibles, notamment dans la végétation de *Paysage*. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Kadri évolue en effet vers un style influencé des impressionnistes dont elle prend connaissance avec les œuvres des peintres turcs de retour au pays. Nous le remarquons particulièrement dans *Le Forestier et son épouse* (fig. 9) et *Les Filles sur un caïque* (fig. 10). Les formes ne sont plus délimitées par une ligne de contour : elles sont suggérées par de petits aplats de couleurs. Même si nous ne pouvons expliquer dans quel contexte Müfide Kadri peint *Le Forestier et son épouse*, rappelons que par sa description d'une scène rurale celui-ci reste atypique dans la production artistique des femmes de l'époque.

À la mort de l'artiste, son père brûle quelques-unes de ses peintures et vend les autres. *Les Filles sur un caïque*, conservée actuellement dans une collection privée, est endommagée. Mais, il nous est impossible de définir avec certitude quand celle-ci fut abîmée. Ces œuvres achetées par des particuliers ne sont pas toujours répertoriées. Il est donc difficile de retrouver l'histoire matérielle de la production de l'artiste.

L'activité de Müfide Kadri en tant que peintre dure six ans et à compter de 1910 elle évolue rapidement. Dans l'ensemble, Kadri ne démontre pas un style plastique bien défini, propre à elle, et comparée à Mihri Müşfik ses œuvres sont moins abouties. Toutefois, elle s'implique, autant qu'il lui est possible, dans le développement de la scène artistique. Elle s'associe à la Société des peintres ottomans, expose et enseigne la peinture à l'école secondaire pour filles. Kadri personnifie les balbutiements de l'entrée des Ottomanes dans un domaine réservé aux hommes et produit les premiers exemples d'œuvres des femmes-peintres.

#### 4. 1.2 Mihri Müşfik

Mihri Müşfik<sup>10</sup>, ou Mihri Besim du nom de son père, reçoit ses premiers cours du peintre du sérail Fausto Zonaro dans l'atelier de l'avenue d'*Akaretler*<sup>11</sup>. Les auteurs Beykal et Toros écrivent qu'elle étudiera par la suite au sein de divers académies et ateliers dans les capitales artistiques européennes, sans pour autant préciser lesquels<sup>12</sup>. Son père, ministre de la Santé, a deux épouses : une Grecque qui est sa mère et une Circassienne qui est la grand-mère d'Hale Asaf<sup>13</sup>. Müşfik appartient ainsi à un des rares ménages de *fin de siècle*, où plus d'une seule épouse vit conjointement sous le même toit. Effectivement, la pratique d'avoir plusieurs concubines, courant parmi les familles riches et urbaines de l'élite, tend à disparaître à compter du milieu du dix-neuvième siècle. Grâce à son père qui est proche du groupe littéraire *Edebiyat-ı Cedide*<sup>14</sup>, Müşfik fait plusieurs portraits des membres du groupe. Elle est particulièrement proche du poète Tevfik Fikret et après son décès le 19 août 1915, elle fait son masque mortuaire bien que ce soit inusité dans la société ottomane.

Mihri Müşfik est avant tout un portraitiste et réalise également plusieurs autoportraits. Nazlı Ecevit raconte que Müşfik a comme modèle des gens hauts placés au gouvernement des Jeunes Turcs<sup>15</sup> et des femmes de l'aristocratie dont Letta Asım, épouse d'Asım Paşa qui est le ministre des Affaires extérieures. Dans ses œuvres, l'artiste se concentre davantage sur les visages et les expressions. Elle n'installe pas ses modèles dans un cadre figé. L'arrière-plan

<sup>10</sup> Mihri Müşfik n'emploie plus le nom de son mari, Müşfik Selami Bey, suite à leur divorce en 1923 et signe certaines de ses toiles avec le nom de son père, Besim. Cependant, dans la plupart des documents que nous avons sur l'artiste, les auteurs ont choisi de conserver le nom Müşfik. Ainsi, pour éviter toute confusion et pour simplifier la lecture, nous adopterons une seule appellation, celle de Mihri Müşfik.

<sup>11</sup> Toros, page 10.

<sup>12</sup> Beykal, page 8. Toros, page 11.

<sup>13</sup> Toros, page 10.

<sup>14</sup> *Edebiyat-ı Cedide* ou *Servet-i Fünun Edebiyatı*, est un groupe littéraire très influencé de l'Europe. Formé en 1896 sous le règne d'Abdülhamid II, les membres du groupe se réunissent autour de la revue littéraire *Servet-i Fünun*.

<sup>15</sup> Beykal, Canan. "Nazlı Ecevit ile Görüşme." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 14-15, page 14.

est réduit à quelques touches rapides, ou encore, le support sur lequel le peintre travaille reste intact. Cela procure à ses œuvres un rendu inachevé, similaire à une esquisse. Elle ne s'applique pas sur les détails de ses œuvres. Entre autres, dans le portrait de sa sœur Enise Hanım (**fig. 11**), mère d'Hale Asaf, la main gauche de son modèle se résume à quelques traits de pastel. Elle effectue aussi des natures-mortes, où elle emploie des hachures exécutées avec des gestes concis.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 11.** Mihri Müşfik, *Enise Hanım*, date inconnue.

**Figure 12.** Mihri Müşfik, *La Jeune femme au çarşaf*, date inconnue.

Dans *La Jeune femme au çarşaf* (**fig. 12**), où elle dépeint une femme assise sur une chaise, Müşfik met en scène une vision se rapprochant de l'expressionnisme qu'elle connaît en raison de ses voyages en Europe. Les coups de pinceau saccadés forment un mouvement circulaire autour de la figure qui semble y être aspirée. Ce tableau sort du cadre de sa production : bien que de façon générale elle porte une attention sur le faciès de ses modèles, celui-ci, peint de profil, est simplifié. Cette œuvre n'est pas datée, mais nous pouvons supposer qu'elle est exécutée avant 1917. Car, selon Beykal, Nazlı Ecevit achète une copie photographique lors de l'exposition que Müşfik

organise chez elle vers 1917<sup>16</sup>. En effet, Müşfik crée en 1917 l'Association de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, soit une organisation pour les femmes peintres. Pour y ramasser des fonds, elle monte chez elle une exposition de ses œuvres et elle vend leurs reproductions photographiques pour la somme de deux liras<sup>17</sup>. Toutefois, elle ne réussit pas à accumuler assez d'argent et l'association disparaît.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 13.** Osman Hamdi Bey,  
*Portrait de la femme aux mimosas*,  
1906.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 14.** Mihri Müşfik, *Autoportrait*,  
date inconnue.

**Figure 15.** Mihri Müşfik, *Autoportrait*,  
date inconnue.

<sup>16</sup> Beykal, Canan. "Yeni Kadın ve Inas Sanayi-i Nefise Mektebi." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 6-13, page 11.

<sup>17</sup> Beykal, page 13.

À l'exemple du *Portrait de la femme aux mimosas* (**fig. 13**) de Hamdi Bey exécuté en 1906, Müşfik défie la vision orientaliste. Hamdi Bey met en scène son épouse Naile Hanım qu'il représente avec un *çarşaf* noir entrouvert nous laissant distinguer la robe de style européenne qu'elle porte. Il déclare ainsi que le voile ne cache pas une créature lubrique et exotique, mais une femme similaire à ses consœurs européennes. Dans la grande majorité de ses autoportraits, que Müşfik réalise une dizaine d'années après le *Portrait de la femme aux mimosas*, l'artiste se représente aussi avec le voile. En s'affichant avec le *peçe*, descendu ou relevé, elle affirme à son tour que les Ottomanes dissimulées derrière leur voile sont loin d'être concupiscentes et apathiques (**fig. 14 et 15**). De plus, en effectuant son propre portrait, elle représente une femme, en l'occurrence une artiste, dont la présence devient de plus en plus visible dans la société ottomane au début du vingtième siècle.

Avec les représentations de Mevsume Yalçın (**fig. 16**) et de la mère d'Ahmet Rıza bey (**fig. 17**), qui est le chef de l'assemblée législative, Müşfik déploie les transformations sociales qui teintent la vie quotidienne. Les figures sont installées dans des cadres richement décorés, l'un très différent de l'autre. La mère d'Ali Rıza Bey, Naile Hanım se trouve dans une pièce qui porte des accents classiques et les accessoires qui l'entourent sont traditionnels, telles la tasse de *şerbet*<sup>18</sup> en porcelaine à sa gauche, ou la carafe de café sur le rebord du divan. Naile Hanım est assise sur un sofa typique des maisons ottomanes. Elle porte une robe de style conventionnel et tient un chapelet dans ses mains. La fenêtre, que nous distinguons à gauche de la toile derrière le rideau, est fermée par un grillage comme il était coutume de le faire aux harems. Naile Hanım représente le pendant conservateur de la société ottomane, tandis que Mevsume Yalçın est située dans une pièce décorée dans un style européen et qui semble être le salon de sa maison. Cette dernière met en scène la nouvelle société, tournée vers l'Occident.

---

<sup>18</sup> Le *şerbet* est une boisson très sucrée à base de fruit qui, selon la saison, se boit chaud ou froid.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 16.** Mihri Müşfik, *Portrait de Naile Hanım*, date inconnue.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 17.** Mihri Müşfik, *Portrait de Mevsume Yalçın*, date inconnue.

Mihri Müşfik est une artiste prolifique : d'après Taha Toros, trente-deux tableaux de l'artiste se trouvent en Turquie, dont trente accessibles au grand public. Toros ajoute que trente-six toiles de l'artiste sont en Italie, vingt-

trois en France et soixante aux États-Unis<sup>19</sup>. Cependant, l'auteur ne procure pas d'autres informations. En raison des va-et-vient de Müşfik entre la Turquie et l'Europe, ses œuvres sont perdues et éparpillées dans le monde.

Müşfik voyage beaucoup et habite longtemps à l'extérieur du pays. Alors qu'à l'époque ottomane n'est pas permise à voyager seule, en 1912, elle quitte abruptement le foyer paternel vers Rome. D'après la version romancée de cette fugue<sup>20</sup>, elle fuit la colère de son père qui apprend qu'elle est tombée amoureuse d'un musicien italien. Quoi qu'il en soit, ce premier départ est aidé par l'épouse de l'ambassadeur français au Vatican. Madame Barrer, durant sa visite à sa famille d'origine arménienne à Istanbul, lui procure un faux passeport français afin que Müşfik puisse quitter la ville. De Rome, elle va à Paris et emménage au 52 boulevard Montparnasse dans un appartement qui lui sert d'atelier et de maison. C'est à cette époque qu'elle suit des cours d'un peintre turc Galip Bey<sup>21</sup> et gagne sa vie en peignant des portraits. Elle loue également une chambre à un étudiant en sciences politiques à la Sorbonne, Müşfik Selami Bey qu'elle épouse<sup>22</sup>. Nous ne possédons malheureusement aucune œuvre correspondante à cette première période européenne de la vie du peintre.

En 1913 lors d'une soirée parisienne, elle croise le ministre des Finances turc, Hüseyin Cavit Bey (1875-1926), venu signer un accord d'emprunt avec le gouvernement français. À la suite de leur rencontre, dans un télégraphe au gouvernement du Comité Union et Progrès Cavit Bey la recommande comme enseignante au *Darülmüallimat*<sup>23</sup>. Ainsi, après le décès de Kadri en 1912, Müşfik occupe le poste d'enseignante d'arts plastiques à l'école d'institutrice jusqu'à la fondation de l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*, c'est-à-dire de 1913 à 1914<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Toros, page 10.

<sup>20</sup> Toros, page 11.

<sup>21</sup> Galip Bey qui après avoir été diplômé de l'École des beaux arts pour hommes, est envoyé vers 1890 par le gouvernement à Paris, où il resta jusqu'à la fin de sa vie.

<sup>22</sup> Gören, Ahmet Kamil. "Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999) : 24-25, page 25.

<sup>23</sup> Gören, page 25.

<sup>24</sup> Durant l'année qui sépare l'occupation du poste par Müşfik et la mort de Kadri, madame Rafael, enseigne à l'école. Nous ne pouvons établir l'identité de madame Rafael. Il est, néanmoins, fort probable qu'elle soit une femme-peintre levantine istanbuliote. Madame Rafael

Le nom de Mihri Müşfik, comme nous l'avons signalé plus tôt, est indissociablement lié à l'École des beaux-arts pour filles. Pendant qu'elle enseigne à l'École d'institutrices, elle insiste auprès du ministre de l'Éducation de l'époque pour avoir un établissement d'arts plastiques pour les femmes. Grâce à l'exemple des sculptures grecques du musée d'archéologie qui servent de modèle à ses étudiantes, comme révélé plus haut, nous savons que Müşfik est astucieuse et innovatrice. Elle donne des cours en plein air sous la supervision de la police, malgré les restrictions concernant la présence des femmes dans la sphère publique. Les plasticiennes ne travaillent pas à l'extérieur. Lorsqu'elles veulent représenter la nature, elles utilisent des photographies ou reproduisent les jardins de leurs demeures. L'ouverture d'une académie pour les femmes à Istanbul, grâce à la persévérance de Müşfik, est la concrétisation de l'indépendance sociale et des libertés personnelles qu'elles commencent à obtenir. Elles acquièrent officiellement le droit de s'exprimer dans un milieu qui est traditionnellement réservé aux hommes et qui est en train de se développer. Leur aire vitale n'est plus circonscrite à l'espace privé et s'étend désormais à l'espace public.

À cause de ses relations avec les membres du Comité Union et Progrès, en 1919 Mihri Müşfik quitte de nouveau la capitale ottomane. En effet, sa visite à Hüseyin Cavit Bey, qui est en prison, est fortement critiquée par la presse. Nazlı Ecevit affirme qu'elle revient vers les années 20 à Istanbul enseigner encore deux ans à l'académie<sup>25</sup>. Après son divorce en 1923, Müşfik quitte définitivement le pays<sup>26</sup>. Elle repart à Rome, où elle se lie avec Gabriele D'Annunzio (1863-1938). De la capitale italienne, elle passe à Paris. Enfin, après le décès de sa nièce Hale Asaf en 1938, elle quitte le vieux continent pour le Nouveau Monde, où elle meurt en 1954. À cet égard, Canan Beykal affirme

---

amène ses étudiantes voir l'exposition annuelle de l'École des beaux-arts pour hommes. Un des premiers architectes turcs Sedad Çetintaş (1889-1965), diplômé du *Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* en 1918, explique qu'alors qu'il est encore étudiant, les filles arrivent vêtues de *çarşaf* bleus foncés et qu'elles essaient de voir à travers leur *peçe* les toiles. Mais, Çetintaş insiste pour que celles-ci ôtent leurs voiles. Avec la permission à madame Rafael, les filles les enlèvent pour observer les tableaux.

<sup>25</sup> Beykal, Canan. "Nazlı Ecevit ile Görüşme." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 14-15, page 14.

<sup>26</sup> Ibid.

que vers 1938-1939, elle travaille comme hôtesse d'accueil à une foire de Long Island et qu'en 1943, elle exécute le portrait de Rezzan Yalman épouse d'un journaliste turc<sup>27</sup>.

## 4.2 Asaf et Zeid : peintres au sein d'une structure

### 4. 2.1 Hale Asaf

Asaf a quatorze ans lorsque ses parents l'envoient en Italie pour vivre avec sa tante Mihri Müşfik qui lui offre ses premières leçons de dessin. De Rome, en 1920, elle passe à Paris et suit les cours de Namık İsmail. De nos jours, il n'existe qu'une photographie d'une œuvre qu'elle réalise à cette période-ci (fig. 18). Ce portrait, dont nous ignorons la taille et les matériaux utilisés et qui semble être celui de sa tante, rappelle d'ailleurs *La Jeune femme avec un çarşaf* de Müşfik. En 1921, Asaf va à l'Académie des beaux-arts de Berlin dite *Akademie der Bildenden Künste*, où elle étudie sous Arthur Kampf (1864-1950)<sup>28</sup>. Quatre ans après, elle retourne à Istanbul où elle fréquente comme peintre, et non comme étudiante, l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*. Asaf s'inscrit aux ateliers de Feyhaman Duran et d'Ibrahim Çallı qui à Paris sont les étudiants de Fernand Cormon (1845-1924), peintre académique français. Cependant, la peinture d'Asaf diffère de celle de ses enseignants à l'École des beaux-arts pour filles.

<sup>27</sup> Beykal, Canan. "Yeni Kadın ve Inas Sanayi-i Nefise Mektebi." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 6-13, page 9.

<sup>28</sup> Arthur Kampf enseigne à l'Académie des beaux-arts de Berlin à partir de 1899.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 18.** Hale Asaf, *Portrait*, vers 1919-1920.

En effet, dès 1925, l'artiste de vingt ans commence à rechercher une expression individuelle avec un autoportrait qu'elle exécute cette même année et un portrait de son père qu'elle produit dans l'atelier de Duran. Pour *Autoportrait à la palette (fig. 19)*, qui est le premier autoportrait où une femme turque se dépeint en tant qu'artiste, Asaf emploie de larges touches saccadées donnant des aplats de couleur. Contrastée par un fond alternant les teintes de gris ainsi que par le tricot noir qu'elle porte, la chemise blanche attire tout de suite le regard du spectateur et rehausse la présence de la palette qu'elle tient dans sa main droite. Avec sa blouse de peintre dont les manches sont retroussées et sa palette sur laquelle nous voyons de petits amas de couleurs, elle signifie qu'elle est en train de réaliser une œuvre, en l'occurrence sa propre représentation. Elle appuie ainsi sa volonté de marquer son identité de femme-peintre. Cette toile rappelle celle de Şeker Ahmed Paşa (**fig. 20**), où, de façon similaire, il s'expose avec une palette afin d'affirmer sa place en tant qu'artiste dans la société alors que le métier était en train d'en devenir un. Asaf réclame à son tour sa place et elle y rajoute d'autres paramètres : elle s'affiche comme femme et créatrice. Quant au portrait de son père (**fig. 21**), Asaf utilise des empâtements et des couleurs très sombres créant ainsi une surface compacte impénétrable. La lumière est dirigée vers le visage du vieil homme qui se détache du fond noir et accentue son expression. Cette œuvre coïncide à la

période où, en raison d'une dispute violente, elle abandonne le nom de famille de son père, Salih, pour adopter celui de son grand-père, c'est-à-dire Asaf. Entre 1927 et 1928, elle retourne à la capitale parisienne. Elle étudie à l'Académie de la Grande Chaumière sous André Lhote (1885-1962). Elle s'intéresse à Cézanne et aux cubistes.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 19.** Hale Asaf, *Autoportrait à la palette*, 1925.

**Figure 20.** Şeker Ahmed Paşa, *Autoportrait*, 1880.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 21.** Hale Asaf, *Portrait de son père*, 1920-1925.

De retour au pays après leur séjour en Europe, les artistes sont envoyés dans des villes provinciales dans le but d'enseigner comme compensation à la bourse offerte par le gouvernement pour étudier en Europe. Dans ce cadre, Asaf donne des cours de peinture et de français à une école de filles à Bursa. Cependant, son expérience se déroule mal et se reflète dans ses œuvres. Dans *Paysage de Bursa* (fig. 22), elle met en scène un pâté de maisons et une mosquée. Les bâtiments, qui sont des exemples de l'architecture vernaculaire ottomane, sont géométrisés et sont entassés les uns sur les autres le long d'une rue étroite, où une femme vêtue d'un *çarşaf* noir avance. Les fenêtres fermées, jumelées au paysage bordé de montagnes, décrivent l'imperméabilité de la ville au monde extérieur et reflètent le sentiment d'isolation, les difficultés de l'artiste à pénétrer dans la vie de Bursa. Récemment rentrée de Paris, elle n'arrive pas à s'adapter à un Bursa conservateur, où elle se fait agresser pendant qu'elle peint dans un marché. En effet, les réformes de modernisation ne touchent pas de la même intensité les villes de province et les grandes métropoles, soit Istanbul, Ankara et Izmir.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 22.** Hale Asaf, *Paysage de Bursa*, 1929.

Depuis son séjour à Bursa, elle aborde ses œuvres non pas de façon naturaliste, mais avec des formes géométriques. Elle supprime les empâtements, réduit jusqu'à schématiser les formes et fluidifie sa peinture en éclaircissant sa palette. Dans le portrait de son mari, Ismail Hakkı Oygar (**fig. 23**) ainsi que dans son autoportrait (**fig. 24**), les figures apparaissent comprimées dans l'espace qu'elle leur accorde. Asaf divise également le fond arrière en deux aplats de couleurs, l'un plus foncé par rapport à l'autre. Les contours ne délimitent pas de façon nette les objets et les silhouettes : ils apparaissent en dessous des couches de peinture. Exécutées vers 1928-1929, ces deux œuvres s'inscrivent dans la recherche de renouvellement de la peinture turque, jusque-là coincée entre l'académisme et les influences impressionnistes.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 23.** Hale Asaf, *Portrait d'Ismail Hakkı Oygar*, 1928-1929.

**Figure 24.** Hale Asaf, *Autoportrait*, 1928.

Hale Asaf est la première et seule femme peintre de l'époque qui participe à la formation d'un groupe artistique aspirant à moderniser les arts plastiques du pays. Lors d'une rencontre en 1928 à Paris avec des peintres turcs à La Coupole, l'idée de former le premier groupe artistique indépendant de l'école des beaux-arts est lancée. L'année suivante, avec Refik Epikman (1902-

1974), Ali Avni Çelebi (1904-1993) et Ahmet Zeki Kocamemi (1901-1959), Asaf fonde à Istanbul l'Association des peintres indépendants dite *Müstakil Ressamlar Birliği*. À l'instar de la Société des artistes indépendants créée le 18 juillet 1884 qui soumet au public parisien des œuvres refusées par le Salon de l'Académie, l'Association des peintres indépendants veut offrir aux artistes un autre endroit que celui des expositions de Galatasaray pour exposer. Les peintres de la Génération de 14, associés à l'École des beaux-arts et à l'organisation du Lycée de Galatasaray, sont considérés comme dépassés, peu innovateurs et incapables de changement. Les artistes de l'Association des peintres indépendants se réunissent autour de la même démarche esthétique qui vise à renouveler la peinture turque dans sa globalité : la forme, la couleur, la lumière et la construction des tableaux<sup>29</sup>. Ils tentent également de multiplier les expositions et de divertir les œuvres qui sont présentées dans le but de mettre en contact les spectateurs avec de nouvelles approches. Ils essayent de créer une nouvelle scène compétitive afin de permettre au public de les comparer.

C'est lors du premier événement du groupe qui a lieu au musée d'ethnographie d'Ankara, le 15 avril 1929, qu'Asaf expose ses toiles réalisées à Bursa. Trois de ces paysages sont achetés par le gouvernement et sont actuellement au Musée de peintures et de sculptures d'Istanbul. Cependant, le désir de changement du groupe se heurte à un public réticent et des critiques d'art qui ont de la difficulté à comprendre les œuvres exposées<sup>30</sup>. Seulement douze ans après la première exposition d'art plastique à Istanbul, où étaient présentées des œuvres académiques, il est fort probable que la société n'arrive pas à s'adapter à cette tentative de renouveau de la peinture turque représentée par ces quelques peintres. Soulignons que les différents courants européens, de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, rentrent simultanément sur la scène artistique turque par le biais des artistes turcs qui se réclament de la tradition picturale européenne. Le public ne témoigne donc pas d'une évolution plastique progressive comme en Occident. De ce fait, il est possible

<sup>29</sup> Hasbora, Hatice. "Başlangıcından Günümüze Türk Kadın Ressamları." Istanbul : Université de Mimar Sinan, mémoire de maîtrise, 1994, page 16.

<sup>30</sup> Pelvanoglu, Burcu. "Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği." In <http://www.sanalmuze.org/sanalgaleri/Mustakiller/metin.htm>. (consulté le 24 mars 2007).

que la tentative de modernisation proposée par les indépendants paraisse trop brutale.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 25.** Hale Asaf, *La Femme à la robe bleue*, 1931.

**Figure 26.** Hale Asaf, *La Femme au studio*, 1935.

Dès 1931, la peinture d'Asaf s'allège, devient plus fluide. Exposée avec le *Müstakil Ressamlar Birliđi* le 15 octobre 1931 à Istanbul, *La Femme à la robe bleue* (**fig. 25**) a une facture vaporeuse. Les traits du visage de la figure sont simplifiés, ses lèvres sont closes et ses yeux cernés, fatigués. Sa robe mauve et ses cheveux se détachent de l'arrière-plan et encadrent le buste de la femme qui a un regard distant. Même si les membres du groupe souhaitent une expression indépendante d'une logique de rattrapage vis-à-vis de l'Occident, nous remarquons qu'Asaf continue de s'influencer de la peinture européenne. Avec *La Femme au studio* (**fig. 26**) de 1935, elle abolit le point de vue unique et s'inspire de la multiplicité des angles du cubisme analytique. La profondeur est donnée par la diagonale qui passe en dessous de l'échelle et du cadre vide et qui forme un point de fuite, se trouvant derrière le transat au centre de l'œuvre. La chaise longue, sur laquelle la figure principale est assise, penche vers l'avant. La boîte avec le petit aquarium contenant un poisson rouge nous offre également un autre point d'observation. Les formes du tableau sont

géométrisées, sa palette réduite et l'expression du visage de la femme, qui est délimité par le col blanc de sa robe, est terne.

À partir de *La Femme à la robe bleue*, nous remarquons que le visage de ses modèles et ses autoportraits dégagent une expression de fatigue, de lassitude. Dans son premier tableau où Asaf se met en scène, elle nous regarde de bas de façon un peu timide avec un léger sourire espiègle. Or trois ans après, l'ardeur de la fille de vingt ans laisse place à une raideur qui se lit sur son visage. Comment la jeune Asaf, vive et déterminée, qui cherche à s'établir dans le milieu artistique en 1925 en vient-elle, dix années plus tard, à se peindre en femme épuisée ? L'explication se trouve probablement dans l'histoire personnelle du peintre. Elle produit ces deux autoportraits à Paris, où elle va pour se faire opérer les yeux. En effet la santé de la jeune Asaf, à qui on enlève des tumeurs à plusieurs reprises, est fragile. En 1928, elle se représente les lèvres fermement closes. L'éclat de ses yeux, désormais peint comme deux trous noirs, a disparu et nous adresse un regard direct, glacial. La chemise de travailleur est remplacée par un haut de tailleur assorti avec un collier de perles. La ligne noire horizontale attire notre regard vers son visage délimité par ce qui semble être un mur au côté gauche, le col blanc jumelé à son collier de perles et son chapeau. Sa peinture est plus fluide et sa palette dominée par des couleurs froides est beaucoup plus claire, tandis qu'en 1935 (fig. 27), elle retourne à un chromatisme plus sombre.

Dans ce dernier autoportrait, réalisé trois ans avant sa mort par une Asaf malade<sup>31</sup>, elle se représente éteinte et les traits tirés. La même année, elle expose au salon d'automne de la Société des artistes indépendants à Paris et réalise une série de deux œuvres, dont *La femme assise numéro deux* (fig. 28), retrouvée des années après sa mort. Contrairement à ses autres figures féminines, Asaf dépeint ici une femme érotisée : assise sur un lit et adossée contre un mur, elle ne porte qu'une blouse violette et des bas marrons. Le compagnon d'Asaf, l'écrivain Antonio Aniante (1900-1983) laisse certaines toiles de l'artiste à un marchand d'art italien lorsqu'il fuit la capitale française en raison de la Seconde Guerre mondiale. À ce moment-là, *La femme assise*

<sup>31</sup> Hale Asaf se fait enlever des tumeurs à plusieurs reprises. Elle se fait opérer à Paris une dernière fois de ses yeux et meurt du cancer.

*numéro deux* fut sévèrement endommagée par l'eau. De plus, nous pouvons remarquer qu'en bas à droite de la toile, à l'endroit où elle a signé, que seulement les deux dernières lettres de son prénom sont perceptibles. Ce qui nous suggère que la toile, dont la surface est sévèrement craquée et gondolée, a été coupée.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 27.** Hale Asaf, *Autoportrait*, 1935.

**Figure 28.** Hale Asaf, *La Femme assise numéro deux*, date inconnue.

#### 4. 2.2 *Fahrelnissa Zeid*

Fahrelnissa Zeid<sup>32</sup> est la première femme peintre turque qui se détache de l'art figuratif. Comme toutes les premières femmes peintres, elle est la descendante d'une famille de l'élite urbaine istanbuliote. Née en 1901, Zeid témoigne du déclin de l'Empire ottoman qui devient la République. L'artiste connaît une longue carrière productive jusqu'à la fin de sa vie en 1991. Toutefois, dans le cadre de notre analyse, nous nous arrêterons au début de sa production abstraite vers les années 50.

<sup>32</sup> En raison de la transcription de l'ottoman en turc moderne, le prénom de l'artiste s'écrit de plusieurs manières, Fahr el Nissa, Fahrünissa ou Fahrelnissa. Nous garderons cette dernière version.

À quatorze ans, Zeid peint une première œuvre qui est le portrait de sa grand-mère et qu'elle signe « Fahrelnissa Şakir ». En 1919, cinq ans avant Hale Asaf, elle s'inscrit à l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* où elle fait des moulages en plâtre, étudie l'art grec et l'esthétique. L'année suivante, en 1920, elle épouse Izzet Devrim, un écrivain du groupe *Edebiyat-ı Cedide*. Mais leur mariage ne durera que peu de temps. Elle quitte en 1928 Istanbul pour continuer sa formation artistique à Paris. Elle suit à l'Académie Ranson l'atelier de Roger Bissière qui encourage Zeid à rompre avec sa formation de l'École des beaux-arts pour filles. Bissière incite celle-ci à être plus à l'écoute d'elle-même afin de trouver une démarche personnelle. De retour à Istanbul, entre 1929 et 1930 elle prend des cours du peintre académique Namık İsmail. Elle rencontre à cette période le prince Zeid el-Husseïn qui est l'ambassadeur de l'Irak à Ankara et l'épouse en novembre 1934.

Zeid participe au *D Grubu*, fondé en 1933<sup>33</sup>. Au départ, les cinq artistes du groupe, soit Nurullah Berk (1906-1982), Zeki Faik İzer (1905-1988), Cemal Tollu (1899-1968), Abidin Dino (1913-1993) et Elif Naci (1898-1987), essayent d'introduire aux arts plastiques turcs le style cubiste et constructiviste. Pour ce faire, ils s'inspirent d'André Lhote et de Fernand Léger. Comme leurs prédécesseurs de l'Association des peintres indépendants, les membres du *D Grubu* sont en opposition avec l'École des beaux-arts et essayent de donner un nouvel élan aux expositions qui attirent de moins en moins de visiteurs. Ils suppriment ainsi les frais d'entrée de leurs événements afin de rendre l'art plus accessible au grand public. C'est dans le cadre de cette volonté de sortir la peinture de sa tour d'ivoire que Fahrelnissa Zeid participe au groupe en 1942. Cependant, elle s'en éloigne rapidement lorsque la formation s'oriente vers la fin de la Seconde Guerre mondiale dans une quête d'expression artistique nationale et trop patriotique à son goût. Berk, qui commence à enseigner à l'académie malgré ses a priori initiaux, essaye de développer une fusion des approches artistiques occidentales et des thèmes turcs. Cette démarche rejoint

---

<sup>33</sup> Étant donné que le groupe est la quatrième formation artistique turque, après La Société des peintres ottomans, l'Association du l'École des beaux-arts pour hommes et l'Association des peintres indépendants, suite à la proposition de Nurullah Berk les artistes prennent la quatrième lettre de l'alphabet latin, le « d », comme nom.

également la politique de la République qui prône un retour vers les sources anatoliennes ancestrales. Nommé « cubisme anatolien », ce style devient l'expression plastique officielle diffusée par la seule institution artistique de la Turquie : l'École des beaux-arts.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

**Figure 29.** Fahrelnissa Zeid, *Ma  
Maison d'été à Büyükdere*, vers 1943.

En 1944, Zeid organise chez elle une première exposition individuelle. Elle y présente des œuvres qui se détachent des genres en vigueur et qui abordent les thèmes de la campagne et du paysan d'une manière réaliste, non idéalisée. Elle dévoile ainsi ses premières œuvres qui annoncent l'abstraction vers laquelle elle se dirige. Ces toiles sont également ses premières dont nous avons connaissance. En fait, les sources ne révèlent rien sur sa production entre 1920 et 1940. Ces premiers tableaux de Zeid, représentant la maison de l'artiste à Büyükdere, rappellent les scènes intérieures de Pierre Bonnard (1867-1947). La palette de l'artiste est vive : elle emploie les tons chauds. *Ma Chambre à Büyükdere* et *Ma Maison d'été à Büyükdere* (**fig. 29**) sont surchargées : elle attaque l'espace jusqu'à tout remplir. Les détails minutieux rendent l'œuvre dense et un contour noir délimite les formes des objets qui sont entassés les uns sur l'autre. Dans ses tableaux, les objets occupent une place très importante

comme si la plasticienne prenait des notes visuelles pour ne rien oublier. Zeid élabore cette facture saturée dans ses œuvres suivantes.

Dans *Trois façons de vivre*, elle propose un paysage d'Istanbul. Elle réalise l'œuvre en 1944 après avoir pris pour la première fois un avion, ce qui peut expliquer en partie la vue plongeante de l'œuvre, inspirée par une vue du ciel. Son pinceau devient l'agent de liaison qui lui permet d'exprimer le monde tel qu'elle interprète. Les formes sont simplifiées et les courbes dominent la toile. Les arbres qui cement le plan d'eau, soit le Bosphore où nous voyons la Tour de Léandre, et les oiseaux sont réduits à des traits noirs. L'œuvre, comme son titre l'indique, semble faire allusion aux trois façons de vivre qui, respectivement de gauche à droite de la toile, sont : au ciel comme les oiseaux, sur la terre symbolisée par les figures dansant sur le mont et sur la mer. Dans *Loch Lomond* (**fig. 30**) qu'elle exécute quatre ans plus tard, elle superpose des plans en conservant une échelle proportionnelle pour les objets. Contrairement à *Trois façons de vivre*, ce tableau offre un paysage plus escarpé. Elle emploie de petits aplats de couleur cloisonnée et quadrillée par une ligne qui, comme un fil conducteur, s'étale à toute la surface de l'œuvre et la maîtrise. Cette utilisation du contour noir procure également une impression de mouvement. Zeid morcèle la surface de la toile en petit segment coloré qui rappelle également des tesselles de mosaïque.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 30.** Fahrelnissa Zeid, *Loch Lomond*, 1948.

Ces deux tableaux signalent l'abstraction qu'elle atteindra avec *Mon Enfer* (fig. 31), œuvre de dimension colossale exposée au Musée d'art moderne. À la fin des années 40, de retour en Europe après un bref passage en Turquie, et plus exactement entre 1950 et 1970 sa peinture se développe pour aboutir à l'abstraction. Son sujet devient l'espace pictural. Elle y divise le plan minutieusement. Elle fait de grands aplats avec la spatule, strie avec le couteau et ainsi forme une texture dense et abstraite. Sa surface foisonne de couleurs et de motifs géométriques : plus son aire de travail est grand, plus elle le scinde à la manière d'une broderie. Ce qui ressort également de ses peintures est la monumentalité, effet qu'elle réussit assez aisément grâce à la dimension de ses œuvres et à sa technique. Elle organise ses peintures abstraites avec un fil rythmé et contrôlé qui rappelle l'écriture calligraphique ou encore la mosaïque byzantine. Dans *Mon Enfer*, la ligne crée l'espace et la délimite avec un mouvement circulaire. Le résultat est semblable à une image produite par un kaléidoscope. Zeid ramène également la matière à la surface aplatie : nous ne passons pas à travers, nous nous arrêtons devant la toile. Les couleurs et l'intensité des formes construisent un espace architectural similaire à un mur. Plus que le sujet, l'artiste met en avant la texture et le matériel qu'elle utilise.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 31.** Fahrelnissa Zeid, *Mon Enfer*, 1951.

Fahrelnissa Zeid essaye de développer un style personnel, individuel et indépendant et, vers les années 40, elle s'éloigne progressivement de la représentation figurative. Mais, cette recherche plastique place Zeid en marge

des arts plastiques turcs. À cette période plusieurs peintres, dont Nurullah Berk, recherchent l'authenticité à l'intérieur de la tradition artistique et de la culture nationale. Pour ce faire, ils réinterprètent les motifs traditionnels avec des styles picturaux européens. Ils tentent ainsi de fonder un nouveau langage en réunissant les motifs turcs à une expression occidentale.

La production abstraite de Zeid apparait comme une rupture dans la création artistique féminine ottomane du début du vingtième siècle. En effet, les premières femmes-peintres réalisent surtout des portraits, des paysages et des natures-mortes. Elles s'affirment en tant que femme et plasticienne en s'inscrivant dans une société en pleine mutation.

## **Conclusion**

La peinture de chevalet est imposée par les dirigeants ottomans dans le cadre des amendements de modernisation que connaît le pays. Le renouvellement artistique turc ne s'inscrit pas dans une longue tradition comme en Europe. Les premiers peintres importent d'abord le savoir-faire et empruntent des styles picturaux européens. Les sujets abordés ne changent pas. Pour ce faire, il faut attendre d'assimiler les réformes sociopolitiques et culturelles afin d'être en mesure d'adopter une nouvelle vision, une nouvelle approche du monde. L'art turc, de la fin du dix-neuvième et début du vingtième siècle, ne peut donc pas être comparé à l'art occidental. Nous devons plutôt le considérer dans le cadre d'une quête de reconnaissance d'un métier à part entière. Grâce aux expositions annuelles et à la fondation des académies, la professionnalisation de l'art est facilitée.

Les écoles de beaux-arts sont les seuls établissements qui offrent une formation aux arts plastiques. Ces institutions artistiques sont instaurées en 1883 pour les hommes et en 1914 pour les femmes. Si nous comparons cet intervalle de trente et un ans à celui séparant la pleine admission à l'École des beaux-arts de Paris des Françaises, qui attendent près de deux siècles et demi, l'attente des Ottomanes ne paraît plus excessive. Cependant paradoxalement, l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi* est aussi un emblème de l'institutionnalisation de la condition de la femme ottomane. La création à Istanbul d'un établissement distinct pour les femmes appuie la division de l'espace des deux sexes et, ce faisant, déroge à la volonté d'amélioration du statut féminin. Elles évoluent dans le respect des limites imposées aux femmes ; elles doivent se plier encore aux conditions qu'impose une société patriarcale. Elles portent le *peçe* en présence de leur enseignant et elles s'entraînent rarement à peindre en plein air. Ainsi, les premières plasticiennes tentent simultanément de faire accepter leur identité de femme et de peintre dans un environnement social qui, jusqu'à la fondation de la République, divise l'espace des deux genres.

L'émancipation des Ottomanes est donc trop souvent, et injustement, présentée comme unilatéralement offerte par le gouvernement de 1923. Les

kémalistes afin de mieux installer le nouvel État et la nouvelle identité turque, préfèrent méconnaître les mouvements antérieurs de libération menés par les femmes. Celles-ci sont présentées comme des victimes prisonnières des harems et sauvées par la République qui s'approprie ainsi des stéréotypes orientalistes. Or, contrairement à cette idée de la femme dépourvue et sans ressource, les Ottomans exigent l'équité et se mobilisent bien avant 1923.

Elles s'organisent de leur mieux pour réclamer et obtenir plus de droits. Grâce aux journaux, aux associations et aux conférences, les femmes discutent de leurs conditions. Elles suivent également de près la lutte des Occidentales, tout en sachant que la société ottomane impose des conditions différentes. Toutefois, ces efforts vers l'égalité sont centralisés à Istanbul. Urbaines et instruites au sein d'un système d'enseignement qui désormais les accueille, les femmes utilisent les opportunités disponibles afin de prendre parole et avancer dans leur lutte en vue de leur libération.

Avec l'avènement de la République, le dévoilement des femmes devient un enjeu permettant de défaire la structure nationale afin de la remanier. Contrairement au cas algérien, le débat sur le vêtement féminin est entamé de l'intérieur du pays. Comme le souligne Zehra Arat, au lieu d'admettre que le voile est employé en grande partie à cause des conventions et des contraintes sociales exercées par les hommes, celui-ci est associé au retard de la gent féminine qu'il faut éduquer et moderniser<sup>1</sup>. La question du voile est tranchée, en novembre 1925, avec l'adoption d'une loi concrétisant la coupure de la nouvelle administration avec son histoire ottomane et islamiste. Dès lors, le port du fez et du turban est aboli. Signalons qu'en dépit de la croyance générale, cette loi n'interdit pas officiellement le port du voile aux femmes à l'extérieur de l'espace public. Elles sont seulement encouragées à l'enlever. Celles qui y résistent sont associées au régime précédent et marginalisées. Depuis toujours dissimulées sous leurs *peçe*, les femmes font face à une pression inverse. Ce sont maintenant les femmes conservant leurs voiles qui

---

<sup>1</sup> Arat, Zehra F. "Introduction: Politics of Representation and Identity." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 1-33. New York: Palgrave, 1999, page 24.

s'exposent au mépris de la population. Dès le milieu du dix-neuvième siècle, le progrès de la condition des femmes ottomanes/ turques et le contrôle de leur image constituent des points essentiels pour les différents gouvernements qui se succèdent. Conservateur islamiste de l'ère hamidien, réformateur de la période de la révolution des Jeunes Turcs ou républicain, ils reprennent tous les mêmes idéaux, de la femme emblème de la nation, qu'ils adaptent selon leurs convictions<sup>2</sup>. Comme nous l'avons observé dans le présent travail, l'émergence des femmes artistes et leur visibilité renforcent le discours des autorités politiques.

De plus, une représentation idéalisée et asexuée de la femme est proposée comme l'élément capital du « projet de la construction de la nation »<sup>3</sup>. Les nus de Namık İsmail et d'Ibrahim Çallı vont à l'encontre de cette création (fig. 1). İsmail rend à ses modèles leur érotisme et défie l'interdit social qui entoure le corps féminin. Cependant, dans *Nu assis sur un divan*, nous remarquons que le peintre ne montre pas le visage de son modèle. En effet pour ses nus, İsmail représente les femmes de dos ou de trois quarts et leur enlève ainsi tout élément identitaire. Est-ce que l'acceptation par la société d'une œuvre montrant une femme nue indique l'évolution de l'opinion publique sur la nudité dans l'art ? À cet égard, souvenons-nous de la réception du premier nu présenté à l'Exposition de Galatasaray de 1922 et les foudres qu'il attire. Loin d'être des portraits féministes, des toiles décrivant l'évolution du statut de la femme, ces œuvres démontrent plutôt le progrès social et politique.

---

<sup>2</sup> Yaman, Zeynep Yasa. "Ötekinin Varlığı: Her Ressim Bir Öykü Anlatır - Existence of the Other: Every Painting Tells a Story." In Kadınlar, Resimler, Öyküler. Modernleşme Sürecinde Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü: Women, Paintings, Stories: Transformation of the Image of "Woman" in Turkish Painting in the Modernization Era, édité par Begüm Akkoyunlu, 9-85. İstanbul : Pera Müzesi Yayınları, 2006, page 12.

<sup>3</sup> Arat, page 2.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 1.** Namık İsmail, *Nu assis sur un divan*, date inconnue.

Lors de nos recherches, nous avons relevé la présence d'une incohérence historiographique. Hale Asaf est la cadette de deux ans de Fahrnissa Zeid, née en 1901. De plus, Asaf s'inscrit plus tardivement que Zeid à l'*Inas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi*. Or, Asaf est placée avant Zeid dans la chronologie des arts plastiques turcs. Cette situation est également valable pour les peintres-soldats dits les « Primitifs » qui sont considérés comme appartenant à la première génération d'artistes ayant adopté les techniques occidentales. En mettant en parallèle les dates de naissance des Primitifs, tels que Hüseyin Zekai Paşa (1860-1909), Salih Molla Aşki (1864- 1925) ou Fahri Kaptan (1857-1917) et celles des artistes dits de la deuxième génération, tels qu'Osman Hamdi Bey (1842-1910), Şeker Ahmed Paşa (1841-1907) ou Hüseyin Zekai Paşa (1860-1919), nous remarquons qu'ils sont nés dans les mêmes années. Les historiens de l'art turcs ont tenté d'établir une construction chronologique. Cet ordre chronologique permet ainsi d'inscrire les arts

plastiques nationaux dans une structure évolutive. Or, la peinture turque se développe simultanément et non consécutivement.

Par ailleurs, l'absence incontestable des productions des premières femmes-peintres des musées publics, ou privés, démontre la tension éminente entre le passé et le présent de l'histoire turque. Le premier musée national, consacré aux arts plastiques émergents, est instauré en 1937 et il est logé dans les appartements des princes-héritiers au palais de Dolmabahçe à Istanbul. Cet établissement est fondé de façon parallèle aux politiques culturelles du gouvernement à une époque où la femme est considérée comme l'emblème républicain par excellence. Or étonnamment, nous remarquons une carence quant à l'exposition des œuvres exécutées par les femmes, non seulement au Musée de peintures et de sculptures d'Istanbul, mais dans presque toutes les institutions artistiques du pays. Ce manque est-il dû au nombre inférieur des plasticiennes comparé à celui des hommes artistes ? Ou, est-il symptomatique d'une historiographie erronée ? Comme nous l'avons déjà souligné, la mise à l'écart des premières peintres de la littérature tient d'une volonté de consolider la construction du « cadeau kémaliste » offert aux femmes. Souvenons-nous de ce « don » affirmant que l'émancipation fut attribuée aux femmes par le régime de 1923 et que précédemment celles-ci n'avaient aucun droit, aucune liberté. Exclues de l'écriture de l'histoire de l'art, elles sont également isolées des structures garantes de la diffusion de l'histoire de l'art : les musées.

François Hartog dans *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps* réfléchit sur l'histoire et son écriture<sup>4</sup>. Il explique le rapport de l'homme avec le temps et montre que le présent agit sur notre perception du passé. Pour ce faire, Hartog se sert de différentes périodes de crise historiques. L'auteur s'attarde entre autres sur François-René de Chateaubriand (1768-1848) qui témoigne de la rupture de l'ancien avec nouveau régime. En effet, Chateaubriand est né sous la monarchie et a connu la nouvelle administration de la République française. Hartog expose les deux façons de vivre la fracture

<sup>4</sup> Hartog, François. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003.

de l'ancien et du nouveau régime. Alors que les royalistes appuient encore l'ancien pouvoir, les Jacobins soutiennent le changement. Chateaubriand, qui ne se range ni d'un côté ni de l'autre, essaye de se positionner dans un entre-deux.

À l'instar de Chateaubriand, les premières femmes-peintres ottomanes témoignent de l'effondrement du régime historique dans laquelle elles naissent. Elles évoluent dans une ère de crise. Ceci est d'autant plus vrai pour la période de la Seconde Constitution qui matérialise un entre-deux social et politique. L'administration de 1908 représente un épisode de tension dans l'histoire turque où deux systèmes opposés se chevauchent. En effet, les Jeunes Turcs préservent leur identité ottomane tout en embrassant des idées modernistes dans lesquelles nous pouvons, malgré tout, discerner quelques bases républicaines. Cette période marque un tournant : tandis que nous assistons au déclin, certain, de l'Empire ottoman, nous voyons l'émergence du nouveau régime. La République naît des cendres de l'Empire, mais point également des entrailles d'un peuple brisé par une Guerre d'Indépendance associée aux défaillances des dirigeants ottomans. Cette association aide le nouveau régime à poser le geste iconoclaste d'instaurer une rupture avec son passé ottoman.

L'écriture de l'histoire, en l'occurrence de l'histoire de l'art, occupe un rôle constitutif de la mémoire collective. En prenant la décision d'écarter les premières femmes-peintres de l'historiographie, en fermant les yeux délibérément sur leur participation à la scène artistique pour des motifs politiques, la construction de l'identité turque se forge à partir d'une mémoire sélective. En d'autres termes, une diversification des mémoires collectives s'opère et, selon le pouvoir en place, les unes deviennent plus importantes que les autres. Rappelons que dans les années 20 le nouvel État turc a préféré mettre en avant son passé ancestral antérieur à la fondation de l'Empire. Or de nos jours, le gouvernement islamiste tente à tout égard de souligner son appartenance à une longue tradition historique ottomane.

Cette sélection des épisodes historiques nous permet en partie d'expliquer la zone d'ombre qui entoure la contribution des femmes-peintres

dans l'histoire de l'art turc. Ce triste constat nous rappelle qu'il est nécessaire de s'assurer que la contribution de ces femmes ne tombe pas dans l'oubli. Il y a plus d'un siècle, elles ont amorcé un travail qui a marqué l'art et de ce fait, l'évolution de la société turque. Autrement dit, nous devons rester alertes et être conscients de notre dette envers notre passé. En tant qu'historien de l'art, notre responsabilité est d'intervenir dans notre présent, en rappelant le passé, pour ainsi participer à la formation de notre futur.

## Bibliographie

### Articles

“Sabiha Bozcalı Kendini Anlatıyor.” *Türkiyemiz*, no. 20 (Octobre 1976): 25-30.

Aldoğan, Aysen. “Mihri Müşfik'in Sanatı ve Yaşamı.” *Tombak*, no. 27 (1999): 40-46.

Alp, Selda. “II. Meşrutiyet Döneminde Kadın Sanatçılar ve Kadın Resimleri.” *Anadolu Sanat*, no. 10 (décembre 1999): 14-29.

Atagök, Tomur, “Kültür Bakanlığı, Kadın Ve Kadın Yaratıcılığını Belgeleyen Bir Dizi Sergiyi Cumhuriyetin 70. Yılında Sunuyor.” *Sanat Çevresi*, no. 182 (décembre 1993): 24-25.

Berke, Inel. “Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış Ve Resim Sanatının Öncüleri - 2.” *Türkiye'de Sanat*, no. 42 (janvier-février 2000): 12-19.

Berksoy, Funda. “Halil Paşa ve Namık İsmail'in Resminde: Uzanan Kadın.” *Antik ve Dekor*, no. 45 (1998): 80-84.

Beykal, Canan. “Yeni Kadın ve Inas Sanayi-i Nefise Mektebi.” *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 6-13.

Beykal, Canan. “Nazlı Ecevit Ile Görüşme.” *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 14-15.

Beykal, Canan. “Haremdeki Üç Resim Üç Kadın.” *Artist* 19, no. 5 (mai 2004): 28-33.

Brummett, Palmira. “Gender and Empire in Late Ottoman Istanbul: Caricature, Models of Empire, and the Case for Ottoman Exceptionalism.” *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, no. 2 (2007): 283-302.

Çelik, Zeynep. “Colonialism, Orientalism and the Canon: Rethinking the Canon.” *The Art Bulletin* 78, no. 2 (juin 1996): 198 - 217.

Çetintaş, Burak. “Galatasaray Resim Sergileri: Türkiye'de Açılan İlk Sergiler Ile Osmanlı ve Türk Resim Sanatını Burak Çetintaş Kaleme Aldı.” *Antik ve Dekor*, no. 85 (2004): 152-60.

Çetintaş, Burak. “Osmanlı'nın Son Döneminde Ressam - Politikacı Dostluğu.” *Antik ve Dekor*, no. 97 (2006): 86-93.

Cezar, Mustafa. “Kuruluşunun 100. Yılında Güzel Sanatlar Akademisi.” *Milliyet Sanat Dergisi*, no. 67 (1 mars 1983): 2-7.

Dostal, Halilhan. "Büyük Gemiler, Kısa Yolculuklara Çıkmaz." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999): 32-37.

Durakbasa, Ayşe et Aynur İlyasoğlu. "Formation of Gender Identities in Republican Turkey and Women's Narratives as Transmitters of 'Herstory' of Modernization." *Journal of Social History* 35, no. 1 (septembre 2001): 195-203.

Ersoy, Ayşegül Önsöz. "Osmanlı Kadınından Günümüz Kadınına Doğru ..." *rh sanat*, no. 27 (mars 2006): 32-33.

Ersoy, Orhan. "Ressam Belkıs Mustafa Hanım." *Sanat Çevresi*, no. 101 (mars 1987): 16.

Giray, Kıymet. "Hale Asaf'ın Yaşamı ve Sanatı Üzerine." *Yeni Boyut*, no. 2-16 (octobre 1983): 24-25.

Gören, Ahmet Kamil. "Mihri (Müşfik) Hanım (1886-1954)." *Türkiye'de Sanat*, no. 39 (mai-août 1999): 24-31.

Gören, Ahmet Kamil. "Güzel Sanatlar Eğitiminde Kadınlara Açılan İlk Resmi Mektep: İnas Sanayi-i Nefise." *Art & Dekor*, no. 43 (octobre 1996): 124-130.

Günyaz, Abdülkadir. "Kadın ... Kadın Sanatçı ..." *rh sanat*, no. 27 (mars 2006): 38.

Gürses, Nihal. "Dize Her Şeydir." *Sanat Çevresi*, no. 302 (décembre 2003): 78-81.

Güzel, Ayça. "Resim Kadına Hep Yakıştı: 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü..." *Milliyet Sanat*, no. 528 (1 mars 2003): 16 - 17.

İnankur, Zeynep. "Changing Image of Women in 19th Century Ottoman Painting." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 23 (2001): 1 - 21.

İnel, Berke. "Osmanlı'da Minyatür Sanatına Bir Bakış ve Resim Sanatının Öncüleri - 2." *Türkiye'de Sanat*, no. 42 (janvier-février 2000): 12 - 19.

İnel, Berke et Burçak. "Discovering the Missing Heroines: The Role of Women Painters in Early Modernist Art in Turkey." *Middle Eastern Studies* 38, no. 2 (April 2002): 205-12.

Köksal, Ahmet. "Türk Kadın Sanatçıları." *Milliyet Sanat*, no. 141 (18 juillet 1975): 21.

Köksal, Ahmet. "Arel'lerin Resimleri." *Milliyet Sanat*, no. 93 (1 avril 1984): 48.

Köksal, Ahmet. "Maide - Şemsi Arel, Örnek ve Kunt'un Eserleri." *Milliyet Sanat*, no. 78 (3 mai 1974): 19.

Köksal, Ahmet. "Bir Karma Sergi." *Milliyet Sanat*, no. 272 (10 avril 1978): 26.

Köksal, Ahmet. "Maide Arel, Orhan Ersoy, Müşerref Ergen, Ayşe Nur." *Milliyet Sanat*, no. 50 (15 juin 1982): 47-48.

Mümtaz, Sağlam. "Kimlik Sorunları Açısından Yeni Kadın ve Resim İlişkisi." *Sanat Dünyamız* 21, no. 63 (été 1996): 159-67.

Mutlu, Asim. "Ressam Belkıs Mustafa'nın Yaşamı ve Onun Desenleri ile Yakın Çevresinden Bir Kesit." *Sanat Çevresi*, no. 101 (mars 1987): 10-13.

Nader, Laura. "Orientalism, Occidentalism and the Control of Women." *Cultural Dynamics* 2:3 (1989): 323-55.

Öndin, Nilüfer. "Tuvallere Yansıyan Modern Kadın İmgesi." *rh sanat*, no. 9 (mars - avril 2004): 38-40.

Öner, Sema. "Osmanlı Sarayı ve Yaver Ressamlar." *Electronic Journal of Oriental Studies*, IV, no. 55 (2001): 1-30.

Özdoğan, Nüvit. "Tanrı'nın Sevdikleri." *Milliyet Sanat*, no. 16 (15 janvier 1981): 32-33.

Özsezgin, Kaya. "Kadın Sanatçılarımız, Yüzyılımızın Başından Beri Çeşitli Plastik Sanat Dallarında Varlık Gösteriyorlar." *Milliyet Sanat*, no. 133 (23 Mayıs 1975): 14-16.

Özsezgin, Kaya. "Kadın Gözü İle." *Milliyet Sanat*, no. 206 (19 novembre 1976): 17.

Özsezgin, Kaya. "Plastik Sanatlarda Kadın; Arşivden." *rh sanat*, no. 27 (mars 2006): 50-51.

Rüzgar, Necla. "Türk Resim Sanatında: Kadın Sanatçıların Etkinlikleri." *Türkiye'de Sanat*, no. 50 (septembre-octobre 2001): 40-45.

Tarcan, Ercüment. "Ressam Belkıs Mustafa Hanımefendi İle Nasıl Tanıştım." *Sanat Çevresi*, no. 101 (mars 1987): 14-15.

Toros, Taha. "Gurbette Ölen İlk Kadın Ressamlarımız." *Antik ve Dekor*, no. 50 (1999): 170-73.

Toros, Taha. "Kültür ve Sanat Dünyamızın Zirvesindeki Kadın: Melek Celâl." *Antik ve Dekor*, no. 47 (1998): 90-96.

Toros, Taha. "Gurbette Ölen Bir Kadın Sanatçımız: Melek Celâl." *Arkitekt*, 1, no. 377 (1980): 13.

Taha Toros. "Bebeklikleri - Çocuklukları Dönemlerinde Ressamlarımız." *Antik ve Dekor*, no. 52 (1999): 118-23.

### Catalogues

Samih Rifat, Barış Kıbrıs et Begüm Akkoyunlu ed. *İmparatorluktan Portreler : Suna ve İnan Kıraç Vakfı Koleksiyonu'ndan Seçilmiş Yapıtlarla 18. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Dünyası ve Osmanlılar*. İstanbul: Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi Yayınları, 2005.

Şerifoğlu, Ömer Faruk, ed. *Resim Tarihimizden, Galatasaray Sergileri*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş., 2003.

Yaman, Zeynep Yasa. "D Grubu 1933-1951 - D Group 1933-1951." In *D Grubu 1933-1951 - D Group 1933-1951*, édité par Nihal Elvan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Yaman, Zeynep Yasa. "Fahrünissa Zeid: Küreselleşen Dünyanın İdeolojiler Dışı Gezgın Sanatçısı" In *Fahrelnissa & Nejad: Gökkuşaağında İki Kuşak - Two Generations of the Rainbow*, 16-52, édité par Cem İleri. İstanbul: İstanbul Modern Sanat Müzesi, 2002.

Yaman, Zeynep Yasa. "Ötekinin Varlığı: Her Ressim Bir Öykü Anlatır - Existence of the Other: Every Painting Tells a Story." In *Kadınlar, Resimler, Öyküler. Modernleşme Sürecinde Türk Resminde 'Kadın' İmgesinin Dönüşümü: Women, Paintings, Stories: Transformation of the Image of 'Woman' in Turkish Painting in the Modernization Era*, édité par Begüm Akkoyunlu, 9-85. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları, 2006.

### Encyclopédie

Yaman, Zeynep Yasa. "İnas Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi." In *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 170-171. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.

### Livres

Abadan-Unat, Nermin, ed. *Women in Turkish Society*. Leiden: E. J. Brill, 1981.

Arasse, Daniel. *Le Sujet Dans Le Tableau*. Paris: Flammarion, 1997.

Arat, Zehra F. "Introduction: Politics of Representation and Identity." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 1-33. New York: Palgrave, 1999.

Arlı, Belgin Demirsar. *Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine*. İstanbul: Creative, 2000.S

Başçı, K. Pelin. "Shadows in the Missionary Garden of Roses: Women of Turkey in American Missionary Texts." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 101-123. New York: Palgrave, 1999.

Başkan, Seyfi. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti*. Ankara: Cardas Basım Ltd, 1994.

Berk, Nurullah. *La peinture turque*. Traduit par Münevver Berk. Ankara: La Direction générale de la presse et du tourisme, 1950.

Berk, Nurullah. "Galatasaray Sergileri." In *Çağdaş Türk Resim Sanatı*, Volume 2, 58. İstanbul, 1981.

Bohrer, Frederick N. *Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth - Century Europe*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Brumett, Palmira. "Dressing for Revolution: Mother, Nation, Citizen, and Subversive in the Ottoman Satirical Press, 1908-1911." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 37-63. New York: Palgrave, 1999.

Çelik, Zeynep. *Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Seattle: University of Washington Press, 1986.

Davis, Fanny. *The Ottoman Lady: A Social History from 1718-1918*. New York: Greenwood Press, 1986.

Demirdirek, Aynur. "In Pursuit of the Ottoman Women's Movement." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat. New York: Palgrave, 1999.

Déroche, François, Antoinette Harri et Allison Ohta ed. *Art turc: 10e congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995: actes - Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Geneva, 17-23 September 1995: Proceedings*. Genève: Fondation Max Van Berchem, 1998.

Dino, Abidin et Ara Güler. *Fikret Muallâ*. İstanbul: Cem, 1980.

Ellison, Grace. *An Englishwoman in a Turkish Harem - New Introduction by Teresa Heffernan and Reina Lewis*. Édité par Teresa Heffernan et Reina Lewis. Vol. 11, *Cultures in Dialogue*. New Jersey: Gorgias Press LLC, 2007.

Erol, Turan. « La peinture turque au XIXe et au début du XXe siècle. » In *Histoire de la peinture turque*, édité par Günsel Renda et Selman Pınar, 87-234. Genève: Palasar, 1988.

Fanon, Frantz. *L'an V de la révolution algérienne (1959)*. Paris: La Découverte, 2001.

Flemming, K. E. "Women as Preservers of the Past: Ziya Gökalp and Women's Reform." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 127-39. New York: Palgrave, 1999.

Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Germaner, Semra. « Le mécénat dans l'art turc : du sérail à la République. » In *Art turc: 10e congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995: actes - Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Geneva, 17-23 September 1995: Proceedings*, édité par Antoinette Harri et Allison Ohta François Déroche. Genève: Fondation Max Van Berchem, 1998.

Germaner, Semra. "XIX. Yüzyıl Sanatından İki Etkileşim Örneği: Oryantilizm ve Türk Resminde Batılılaşma - Orientalism and Westernization in Turkish Painting: Two 19th Century Examples." In *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu - Bildiriler / International Interactions in Art Symposium - Proceedings*, édité par Zeynep Yasa Yaman, 116-21. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2000.

Germaner, Semra et Zeynep İnankur. *Orientalism and Turkey*. Traduit par Nigâr Alemdar et Jeremy Salt. Istanbul: Turkish Cultural Service Foundation, 1989.

Germaner, Semra et Zeynep İnankur. *Oryantalistlerin İstanbulu*. Istanbul: İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2002.

Göçek, Fatma Müge. "Shifting the Boundaries of Literacy: Introduction of Western-Style Education in the Ottoman Empire." In *Literacy: Interdisciplinary Conversations*, édité par Deborah Keller-Cohen, 267-88. New Jersey: Hampton Press, 1994.

Göçek, Fatma Müge. *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire: Ottoman Westernization and Social Change*. New York: Oxford University Press, 1996.

Göle, Nilüfer. *Musulmanes et modernes*. Paris: La Découverte, 1993.

Gören, Ahmet Kamil. *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. Istanbul: Akbank, 1998

Hackforth-Jones, Jocelyn et Mary Roberts ed. *Edges of Empire: Orientalism and Visual Culture* Blackwell Publishing, 2005.

Hartog, François. *Régimes D'historicité : Présentisme Et Expériences Du Temps*. Paris: Seuil, 2003

Ilyasoğlu, Aynur. "Islamist Women in Turkey: Their Identity and Self-Image." In *Deconstructing Images of "The Turkish Women"*, édité par Zehra F. Arat, 241-63. New York: Palgrave, 1999.

Inankur, Zeynep. "Batı Resminde Doğu Haremi - The Harem in Western Painting." In *Uluslararası Sanatta Etkileşim Sempozyumu - Bildiriler / International Interactions in Art Symposium - Proceedings*, édité par Zeynep Yasa Yaman, 142-47. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 2000.

Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge, 1996.

Lewis, Reina. *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek: Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi*. Traduit par Şeyda Başlı Beyhan Uygun-Aytemiz. İstanbul: Kapı Yayınları, juillet 2006.

Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power: And Other Essays*. New York: Harper & Row, 1988.

Öner, Sema. *The Place of the Ottoman Palace in the Development of Turkish Painting and the Military Painters*. Édité par François Déroche, Antoinette Harri et Allison Ohta, *Art turc: 10e congrès international d'art turc, Genève, 17-23 septembre 1995: actes - Turkish Art: 10th International Congress of Turkish Art, Geneva, 17-23 September 1995: Proceedings*. Genève: Fondation Max Van Berchem, 1998.

Porterfield, Todd. "Western Views of Oriental Women in Modern Painting and Photography." In *Forces of Change: Artists of the Arab World*, édité par Salwa Mikdadi Nashashibi, 59-69. Washington, D.C: National Museum of Women in the Arts, 1994.

Porterfield, Todd. *The Allure of Empire. Art in the Service of French Imperialism, 1798-1836*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1998.

Renda, Günsel. *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

Renda, Günsel et Selman Pınar ed. *Histoire de la peinture turque*. Genève: Palasar, 1988.

Roberts, Mary. "Harem Portraiture: Elizabeth Jerichau-Baumann and the Egyptian Princess Nazlı Hanım." In *Local / Global: Women Artists in the Nineteenth Century*, édité par Deborah Cherry et Janice Helland, 77-98. Burlington, VT: Ashgate, 2005.

Saïd, Edward W. *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Préface de Tzvetan Todorov, traduit par Catherine Malamoud. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

Tansuğ, Sezer. *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi, 1999.

Thalasso, Adolphe. *L'art ottoman, les peintres de Turquie / Ottoman Art, Painters of Turkey, Paris (1910)*. Vol. 5, *Tıpkı Basımlar Dizisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1988.

Toros, Taha. *İlk Kadın Ressamlarımız*. İstanbul: Ak Sanat Yayınları, 1988.

Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

#### **Mémoires de maîtrise et thèse de doctorat**

Göksoy, Cavidan Özen. "İnas Sanayi-i Nefise Mektebinde Yetişen Kadın Ressamlarımız." İstanbul: Université de Mimar Sinan, mémoire de maîtrise, 1985.

Hasbora, Hatice. "Başlangıcından Günümüze Türk Kadın Ressamları." İstanbul: Université de Mimar Sinan, mémoire de maîtrise, 1994.

Micklewright, Nancy. "Women's Dress in 19th Century İstanbul: Mirror of a Changing Society." Philadelphie: Université de Pennsylvanie, thèse de doctorat, 1986.

#### **Sites internet**

Musée virtuel d'Eczacıbaşı. <<http://www.sanalmuze.org/>>

Pelvanoğlu, Burcu. "Cumhuriyet Döneminde Kültür ve Sanat Ortamı: Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği." In <http://www.sanalmuze.org/sanalgaleri/Mustakiller/metin.htm>. (Consulté le 24 mars 2007)