

Índex / Índice / Summary

L'Orient en la literatura

CASTELLS, Margarita

Orient-Occident : visions de la femme et de l'amour

CHEBEL, Malek

Les Orients de la peinture : culture et représentation

PELTRE, Christine

Orientalism and Cinema

SHOHAT, Ella

L'Orient en la literatura

Margarita Castells

Començaré una revisió de les imatges i del concepte que, des d'Occident, hem anomenat i anomenem Orient, en una convenient relació de contraposició fonamentalment d'algunes imatges i concepcions que han pres forma a través de l'art i, específicament en el meu cas, de la literatura, amb una citació literària de Jorge Luis Borges:

«Un acontecimiento capital de la historia de las naciones occidentales es el descubrimiento de Oriente. Descubrir cada tanto tiempo el Oriente es una tradición de Europa: Herodoto, la Sagrada Escritura, Marco Polo, Kipling, el libro de *Las mil y una noches...*»

Deixo aquí la citació i agafo el fil de *Les mil i una nits*. Procuraré enfocar aquest tema localitzat des de la península Ibèrica. Una vegada nosaltres aquí també vam ser l'Orient, una cosa que potser hem oblidat, però que podem no tant saber, o saber explicar, com sentir a casa nostra; quan passegem pel barri antic de Girona, el Call jueu, els banys àrabs, per no dir quan anem més lluny, quan visitem l'Alhambra de Granada, sentim allò que moltes vegades no sabem explicar prou bé, però que resumim dient alguna cosa que és Orient.

Quan l'Europa moderna redescobria una vegada més l'Orient als segles XVII i XVIII i ordia aquest entramat fabulós de l'anomenat orientalisme, tant el popular com l'acadèmic i el que influïa especialment en l'art, a la península Ibèrica, per les circumstàncies històriques específiques, ens en vam quedar a la cua, o a la perifèria. L'extraordinari fenomen europeu de l'orientalisme, sobretot de l'artístic i també del literari i l'acadèmic, ens va arribar, als ibèrics en general, del septentrió i no pas de llevant, com podria esperar-se; ens va arribar des d'Alemanya, França i Anglaterra, sobretot. No és estrany que els especialistes en el nostre Orient particular, com és l'Al-Andalus, fossin estudiosos francesos, per exemple. L'orientalisme modern, per tant, ens ha vingut d'Europa per etapes; ens ha anat arribant de l'Europa que va construir l'Orient que potser més li convenia, a l'època del colonialisme, del qual Espanya s'havia quedat despenjada, ja que havia viscut la seva pròpia època de febre colonial o imperial, aquella que, tot patrocinant l'empresa marítimomercantil de Colom per anar precisament a l'Orient, va acabar topant amb el «més Occident», per dir-ho d'alguna manera, amb Amèrica.

Més tard, a poc a poc, però, Espanya es va anar incorporant a tot aquest moviment. S'hi inicià tímidament al segle XIX, un segle més tard que a Europa, i hi va anar prenent força a partir de ben entrat el segle XX, seguint, això sí, els models procedents d'Europa, i sobretot també en el vessant acadèmic, no tant artístic sinó científic, a través d'aquesta ciència o saber que es coneix com a filologia, un dels pilars bàsics de l'orientalisme, juntament amb la literatura de viatges. A partir d'aquí, s'anirien formant, sobretot a les darreries del segle XX, una sèrie d'especialistes anomenats, segons l'especialitat; arabistes, hebraïstes, semitistes, africanistes, iranòlegs, indoeuropeïstes, sinòlegs, etc. Tot un grup d'especialistes formats per estudiar, desxifrar i comunicar a un públic mitjanament culte les claus d'aquest misteriós Orient.

La veritat és que ens ha arribat tard, ara que estem en un moment de crisi d'aquest concepte, format al llarg d'uns tres segles a Europa; en un moment que toca revisar determinades visions, analitzar l'orientalisme, posar-lo en solfa, criticar-lo. Cal estudiar no pas les claus de l'Orient sinó les d'aquest muntatge de l'Orient, és a dir, a partir de plantejaments com el del llibre *Orientalisme* del professor Edward Said.

Ara que som més conscients que moltes d'aquestes imatges són, d'alguna manera, tergiversades, que foren en el seu moment presentades com a exòtiques potser per domesticar-les i fer-nos-les a la nostra manera, sospitem que moltes són falses i el que més ens dol és que potser no hagin estat imatges innocents. Eren belles, certament, però foren utilitzades per interessos polítics i econòmics específics. De tota manera, reconeixem aquest Orient, així construït, reconeixem la bellesa de l'edifici que ens ha llegat la visió orientalista de l'Orient, en el vessant artístic especialment.

Un dels vehicles fonamentals a l'hora de transmetre aquest orientalisme modern europeu fou i ha estat la literatura de creació, d'assaig, antropològica, de viatges. En primer lloc, pel que fa al castellà i, força després, per raons òbvies, al català, foren les traduccions d'obres del francès, de l'alemany i de l'anglès les que ens han transmès la literatura orientalista, des dels assaigs més erudits i acadèmics sobre la història i la cultura de pobles orientals, fins a les traduccions de poesia com ara les quartetes del persa Omar Khayyam en la famosa versió anglesa d'Edward Fitzgerald. I més endavant també ens hem anat apropiant, amb més dificultat pel que fa al català, de les traduccions dels textos originals i fonamentals per a la construcció de l'edifici orientalista.

L'obra literària més paradigmàtica del que podem anomenar la fascinació de l'Orient és, evidentment, *Les mil i una nits*, una obra que es considera un clàssic de la literatura universal i que ha generat a Occident unes imatges populars determinades. Però quina és la imatge de *Les mil i una nits* que nosaltres tenim?, que potser les coneixem bé, *Les mil i una nits*?, la idea que en tenim, és la correcta o també és imaginada?

Cal reconèixer, en primer lloc, que el títol de l'obra és una d'aquelles troballes magnífiques que a qualsevol publicista li encantaria per com és de suggeridor. El títol transporta a un món de màgia, de fantasia, i dona una idea d'infinitud que lligaria amb aquell Orient que també ens transmet la música oriental. La música oriental té un ritme que suggereix infinitud, que remet a tota aquesta sèrie d'imatges de *Les mil i una nits*.

Pensem en un dels llibres més il·lustres que mai s'ha escrit, potser la quinta essència dels llibres de contes, o de la màgia, del misteri de l'Orient, etc. D'aquest títol, de fet, ja en tenim testimonis escrits en àrab des del segle IX. Sota aquest epígraf relacionem noms de geografies exòtiques que ens fan somiar: la Xina, l'Índia, Pèrsia, ciutats com Samarcanda, Bagdad, el Caire; i noms de personatges que han acabat formant part del fons universal de la literatura: Aladí, Simbad, Alí Babà, el califa Harun Ar-Rachid i naturalment Xahrazad, aquesta mena d'arquetip de la dona oriental, de la imatge que es té de la dona oriental, la narradora per excel·lència de contes, la que reuneix en si bellesa, astúcia, sapiència –una perla de l'harem. És una dona que de seguida agrada perquè té una sèrie de qualitats que es poden adaptar bé, però alhora és una dona dominada, tancada en un lloc en què totes aquestes virtuts, d'alguna manera, estan dominades per un ésser masculí, un home, un rei al qual ella explica els contes.

Entre les múltiples curiositats i milers d'anècdotes, algunes francament paradoxals i divertides, que han envoltat aquesta obra al llarg de la seva mil·lenària evolució històrica, hi ha la del seu origen ocult. D'on vénen *Les mil i una nits*? Tots aquests contes i diferents moments i llocs que s'han anat incorporant en aquesta col·lecció d'on vénen? Vénen de l'Orient; això és més o menys la idea general que podem tenir-ne nosaltres, la vaga resposta que sempre solem tenir al cap de la llengua. Molts especialistes han intentat esbrinar aquesta qüestió, però sempre hi ha un misteri de fons, una tradició oral al darrere de tot plegat, unes cultures que se suposa que estan situades a dintre d'aquest concepte d'Orient que creen aquests contes. A mesura

que el temps va avançant, l'obra va evolucionant; es va transmetent d'Orient a Occident i s'hi van afegint contes, etc.

La valoració del llibre també és una de les coses que ha anat canviant al llarg del temps i, en aquesta seva evolució, és molt curiós que aquesta obra, que aquí està francament sobrevalorada per tot el que és, en altres moments i en altres llocs geogràfics, d'allà on ha format part, d'altres cultures, no ha estat pas valorada d'aquesta manera sinó al revés. Em refereixo a la cultura àrab, que és un dels grans vehicles de *Les mil i una nits*, aquella que ens ha transmès per escrit l'obra com l'hem coneguda més o menys nosaltres. Dintre d'aquesta cultura, quant a obra literària –no pas quant a obra de narrativa popular–, en el moment que passa a ser escrita, no està pas gaire ben valorada, en el sentit que és vista com una amalgama de textos, certament, amb el seu interès com a contes, però no pas literàriament elaborats ni considerats de gran bellesa, més aviat al revés.

Al Bagdad del segle x, hi tenim les paraules d'un autor, d'un erudit, que ens ha donat referències d'aquesta obra, de tal com circulava a l'època, i la seva opinió és molt clara. Diu que és una obra que es divideix en mil nits i consta de moltes històries, perquè normalment una història és explicada al llarg d'un cert nombre de nits, i hi afegeix: «Jo he tingut a les mans diversos exemplars d'aquest llibre i val a dir que és força dolent i mal redactat.» Dolent? Mal redactat? Això no lliga amb la imatge del llibre il·lustre que tenim entre nosaltres. Que potser la nostra valoració de l'obra ha estat més nostra que no pas universal? Sobretot a l'hora de considerar-la un clàssic, d'on ve la imatge que en tenim actualment? No pas d'aquell esplendorós –sobretot culturalment parlant– món àrab medieval que ens ha llegat, que ens ha tramès l'obra en àrab.

D'aquell Orient també formaven part l'Al-Andalus i zones limítrofes, on van arribar, segons s'ha investigat, algunes de les històries d'aquesta col·lecció. Però la nostra imatge no ve del que es va transmetre a través de l'Al-Andalus, ni de l'època medieval, sinó que ve a través de la França del segle XVIII, de la traducció francesa d'un determinat text àrab de l'obra que va fer l'orientalista Antoine Galland.

Antoine Galland va morir el 1715, però va publicar el primer volum de la seva traducció de *Les mil i una nits* el 1704, fa tres-cents anys – també es podria incloure en les celebracions del Fòrum 2004, tenint en compte que representa un exemple de mestissatge cultural de milers d'anys molt interessant. Aquesta obra va ser rebuda oportunament –les

coses no han pas de ser bones per tenir èxit, sinó que han de ser oportunes—, va arribar en terreny abonat i va tenir un èxit fabulós. De fet, va proporcionar aquella imatge de l'Orient que ja s'anava construint, que s'anava buscant. Les claus d'aquest Orient on són? A l'Europa d'aleshores, que l'estava colonitzant, li interessava conèixer també per dominar. Aquesta obra va tenir un èxit tan gran que el mateix Galland va quedar-ne sorprès; va anar publicant volums i se li exigia continuïtat. Galland, que tenia un manuscrit en el qual es van basar els primers escrits de la seva obra, va acabar agafant fonts orals; tenia alguns amics que havia conegut quan vivia i visitava llocs del Pròxim Orient als quals va fer explicar contes orals. I després va escriure en francès aquests contes per afegir-los als últims volums de *Les mil i una nits*.

La forma que Galland va donar a la traducció francesa, els conceptes que ens va transmetre a través de la seva versió i després amb la traducció a d'altres llengües europees, també al castellà, són l'origen de la imatge que es va anar formant de *Les mil i una nits*. I aquesta obra a la llarga acabà essent la imatge de moltes coses de la cultura dita oriental. A partir de l'obra de Galland no només se'n van fer traduccions, sinó que es van començar a fer altres col·leccions de contes orientals, recollits o inventats si calia. Algunes d'aquestes obres són molt divertides; n'hi ha una, per exemple, que es diu *Els mil i un dies*, subtítulat *Contes perses*, fet a la França del XVIII; una altra que porta per títol *Els mil i un quarts d'hora*, subtítulat *Contes tàrtars*.

Amb tot, l'orientalisme va anar evolucionant i cada vegada va interessar més políticament i econòmicament —tot va junt. Va anar tant a més que els ecos de l'èxit de *Les mil i una nits* a Europa van arribar al món àrab, el qual el primer que va fer fou sorprendre's, perquè són contes populars, sense gaire entitat literària. Aleshores van decidir que, atès que els europeus n'estaven encantats i en volien més, que es dedicarien —ens situem ja al segle XIX— a recollir arreu del món àrab tots els manuscrits de temes similars: contes, llegendes, anècdotes, fins i tot acudits. Un cas típic, per exemple, és el del mateix *Simbad el marí*, que sembla que va ser inclòs a l'obra en aquesta època; era una novel·la que circulava independentment i, com que aleshores es tractava que tot el que hi hagués anés sota el títol de *Les mil i una nits*, que era el que tenia èxit, també l'hi van incloure. A partir d'aquí, hi ajunten tot el material escrit que troben, l'adapten a l'època, al llenguatge àrab estàndard de l'època, i el donen a la impremta. Així comença a sorgir la versió àrab moderna, estàndard, de *Les mil i una nits*, una mica a remolc de l'èxit que havia tingut a Europa.

Galland ja havia mort feia temps i, a partir d'aquesta versió àrab estàndard, comencen les traduccions de *Les mil i una nits* del segle xx, les versions gairebé mítiques en anglès, com la de Burton; en alemany, i altres en francès. L'obra és de tothom i no és de ningú, i per això de vegades els traductors acaben sent-ne una mica els autors: *Les mil i una nits* de Galland, de Burton, de Mardrus, un francès que en va fer una altra versió posterior. D'aquestes versions, en sortiran traduccions castellanques, com *Las mil y una noches* de Blasco Ibáñez, una de les traduccions que ha circulat més. A la segona meitat del segle xx, comencen a aparèixer traduccions castellanques a partir dels textos originals; la primera i més emblemàtica, dels anys cinquanta, és la de Rafael Cansinos Asens.

Quan vam decidir traduir al català *Les mil i una nits*, en començar, no ho teníem clar, però, a mesura que anàvem avançant la feina, i cop vam haver acabat, sí que ens vam adonar que el que fèiem realment era incorporar-nos a una tradició europea de traduccions. Estàvem agafant un text que era el text model de tota aquesta tradició europea. El mateix text àrab que estàvem traduint formava part d'aquesta tradició, havia estat recollit a remolc de l'èxit a Europa. Al principi, no sabíem gaire on ens ficàvem, però, mentre avançava la traducció, ens adonàvem d'una sèrie de coses: dels mateixos continguts, de qui en seria el destinatari i de quina imatge en tenim. I el problema és que totes aquestes imatges, les tenim a partir de dos o tres contes que s'han fet populars per a la literatura infantil, com Aladí i Alí Babà, contes que ni tan sols van entrar en aquesta versió estàndard de l'àrab de *Les mil i una nits*, que havien circulat a part. A més, tenim les imatges de l'art i del cinema, també relacionades amb la literatura, imatges estereotipades de Xahrazad, que s'han unit a la que havia corregut de la dona àrab en general i poca cosa més.

Quan ens vam posar a traduir, ens vam adonar que totes les idees que en teníem queien una rere l'altra; la societat que presenta és tan diversa, que resulta impossible que amb tres estereotips i quatre imatges es pugui presentar tota aquesta diversitat lògica d'una obra que ha corregut per moltes cultures i durant molts segles. Cada cultura hi ha posat coses seves i un fet fonamental és quan es va posar per escrit en àrab, i a més dintre d'un context de cultura islàmica, que té una gran diversitat i riquesa.

Fent l'esforç de llegir el que està recopilat en aquesta versió, ens hagi arribat com ens hagi arribat, podem tenir una idea bastant àmplia tant dels personatges com dels temes o les històries que hi surten. Per exemple, com surt l'harem a *Les mil i una nits*? Hi surten harems,

evidentment, per bé que no gaires. L'harem és una cosa que pot posseir un personatge molt poderós, un soldà i, sobretot, un califa. Quin és l'harem que per freqüència apareix més en totes les històries? L'harem del califa Harun Ar-Rachid de Bagdad, un personatge que es va poder permetre realment tenir un harem extens. Ara bé, en les històries de dins de l'harem, apareix un ambient molt diferent, que es va veient a través de cada història, en el conjunt de *Les mil i una nits*, però que és diferent de la idea d'harem que sempre hem tingut. S'hi veuen estereotips de dones, però molt diversos. Hi ha molta diversitat de dones i, si ens entremenim a anar llegint l'obra, a poc a poc, amb temps, trobarem moltes coses que desfan la mateixa imatge de *Les mil i una nits* i, de retruc, la imatge d'això que en diem Orient.

Un altre punt que s'ha destacat molt a Occident és la qüestió de l'erotisme. Una societat considerada des d'aquí totalment reprimida sembla que hi troba una via d'escapada. En aquest sentit, l'orientalisme aporta una sèrie de qüestions que a Occident no es poden plantejar i sí en canvi a l'Orient, on són ben acceptades socialment. *Les mil i una nits* ofereix un gran ventall de temes relatius a l'erotisme; tot el que apareix a la vida apareix a *Les mil i una nits* i l'erotisme, com en la vida, hi és variat: hi apareixen des d'escenes de contingut sexual realment fort, del que ara és cinema pornogràfic, fins a escenes d'un erotisme molt refinat. En tot cas, en aquest tema, hi predomina la naturalitat; es plantegen les coses tal com apareixen a la vida. Hi surten molts tipus d'erotisme, inclosos alguns que no ha convingut tant assenyalar, però que igualment hi apareixen; tota mena de relacions sexuals aberrants, desviades... Amb tot, no és pas una obra eròtica. Hi ha temes eròtics com n'hi ha d'altres.

Un tema que no s'ha destacat mai però que em sembla que és prou important en el ventall de temes que ofereix *Les mil i una nits*, i també relacionat amb el califa Harun Ar-Rachid, és el de la crítica social i la crítica al poder (no en va es tracta d'històries que han circulat pel poble). El narrador no ens ho diu però ens transmet imatges que deixen en ridícul no només el califa sinó tota una sèrie de personatges poderosos del seu voltant, jutges, imams, etc. En fi, tota la classe poderosa de l'època queda bastant retratada per les actuacions que fa. La crítica del estaments és un aspecte en què convindria aprofundir una mica més i en què mai no he vist que es posés l'accent.

La figura de la narradora d'aquestes històries, que és la figura central, Xahrazad, gairebé no està definida, cosa que potser no és un defecte sinó segurament una virtut, perquè Xahrazad, amb el paper que té a l'obra, pot ser adaptada, pot ser llegida des de molts punts de

vista; tothom la pot adaptar a la seva manera. No m'estranya que s'hagi agafat com a símbol de feminisme; pot tenir una lectura feminista, però el text és ambigu en aquest aspecte. Allà simplement és un personatge més de l'obra que té aquest paper, però la manera com se la presenta permet moltes lectures, la qual cosa és una virtut de l'obra. És un arquetip? Sí, de què? De la dona oriental. Però moltes lectures del personatge de Xahrazad no són les que ens transmet la tradició occidental de *Les mil i una nits*, que ens en dóna només dos o tres trets bàsics i prou: la dona oriental somniada, controlada, en un harem, però que és prou intel·ligent i culta, perquè és de classe noble, per entretenir un home, no un de qualsevol sinó un rei que necessita certs entreteniments de categoria.

De visions de l'Orient n'hi pot haver moltes. Potser és més plaent una imaginació, una visió que es té d'una cosa que una realitat, perquè, quan aquesta s'intenta conèixer, el que pot passar és que la visió, la imatge se'n vagi per terra en entrar en contacte amb la realitat, i sap greu que se'n vagin aquestes visions amb el contacte amb la realitat. És una llàstima, perquè això és art i és literatura i és bonic, però no ho confonguem amb la realitat, perquè resulta que la realitat és tant o més apassionant que la literatura mateixa. És impossible abastar aquesta realitat que s'ha anomenat Orient, de cultures de la Xina a cultures d'Indonèsia. Però almenys es pot fer l'esforç d'intentar separar les coses: les imatges, les visions, i el que és la realitat, i intentar acostar-s'hi de la manera que sigui per veure quina és la realitat múltiple i diversa.

Orient-Occident : visions de la femme et de l'amour

Malek Chebel

Qu'est-ce qu'une femme, et qu'est-ce qu'une femme orientale ? Est-ce que la femme est ce continent noir dont parle Freud ? Est-ce que la femme orientale est cette demi-partie de l'homme, l'homme inachevé ? Ainsi que le présentent d'ailleurs les misogynes arabes, très régulièrement, qui disent que la femme est un être inachevé. Une fois qu'on a réglé le problème de la définition de la femme – parce qu'évidemment, je ne vais pas donner de définition de la femme, parce que cela voudrait dire que la femme est finie, que la femme est un sujet connu, un sujet clos, alors que véritablement la femme est un sujet ouvert –, il est bon, dans le cadre de cet exposé, qui porte sur le lien de l'amour et de la sexualité dans le monde arabe, et sur le lien de la femme et de l'amour et de la sexualité, de remonter aux origines. Parce que, de toute façon, la femme nous parle des origines.

Sans aller jusqu'à la Bible, sans aller jusqu'aux origines de l'être humain, aux origines de la création de l'homme et de la femme, aux origines, donc, d'Ève, je vais situer les origines au niveau culturel. L'origine culturelle concernant le lien de la femme, en général, mais aussi de l'homme, avec l'amour, ou avec la sexualité, revient directement au prophète Mahomet, qui a dit : « Celui qui aime, celui qui aime quelqu'un et qui meurt d'amour, et qui meurt d'amour sans avoir consommé, donc qui meurt chaste, celui-là meurt martyr. » Ambiguïté extrême, ambiguïté complexe, parce que, quand quelqu'un aime, par définition, la première impulsion naturelle, aussi bien de l'homme que de la femme, c'est de pouvoir consommer. Non pas consommer au sens banal du terme, mais pouvoir rentrer en contact, en contact émotionnel, affectif, physique, avec la personne que ce quelqu'un aime. Le problème, c'est que celui qui aime et qui

consomme, celui qui aime et qui rentre en contact sexuellement avec son partenaire, n'est pas gratifié de l'identité de martyr. Donc, pour être martyr, il faut aimer, rester chaste et mourir, sans avoir touché la personne qui est le centre de la passion. C'est un hadith, un mot du prophète, un propos du prophète qui aurait été annoncé au VII^e siècle ; on ne sait pas s'il est vraiment authentique, s'il est apocryphe, quoi qu'il en soit, quelle que soit la valeur documentaire de ce hadith, de ce propos du prophète, on peut le tenir d'une manière épistémologique, méthodologique, comme le point initial de la réflexion sur l'amour en islam. Parce que l'amour est tellement énigmatique qu'il lui faut, de toute façon, un départ. Il faut se donner les moyens d'avoir un point de départ pour pouvoir en parler. Sans quoi, évidemment, il est tellement complexe et tellement ondoyant qu'il est souvent difficile de le définir et de le circonscrire à un sujet ou à une période. Donc, VII^e siècle.

Ensuite, au VIII^e siècle, est né un homme appelé Ibn Daoud, qui aurait créé, dit-on, le concept de l'amour courtois, fondé sur la distance qu'il faut avoir avec la personne aimée. C'est-à-dire que, non seulement il faut aimer la personne et rester chaste pour pouvoir mourir martyr, mais, en plus, il faut l'aimer à distance. Parce que, si vous rompez la distance avec la personne que vous allez aimer, vous allez la profaner quelque part, vous allez détruire chez elle la dimension mystérieuse, la dimension du mystère et la dimension sociale, puisque le monde arabe est fondé sur la distance. Pour encore donner une petite définition de la femme arabe, l'on peut dire que la femme arabe n'est pas liée par son anatomie ; ce n'est pas l'anatomie qui définit la femme dans le monde arabe, c'est la distance que la femme a avec son partenaire amoureux, souvent fantasmatique d'ailleurs, qui définit la femme, qui définit sa présence, son essence, ses préoccupations, son être. Donc, c'est la distance qui définit la femme. Mais la femme est une anatomie, aussi. Comme

l'homme : il a une anatomie, un corps palpitant, un corps vivant, un corps qui respire la joie, qui est dynamique, qui a besoin d'être nourri.

Alors comment va se régler l'équation complexe entre la distance et le corps ? Comment réduire la distance sans profaner la femme ? Comment la femme peut-elle nourrir son corps sans réduire la distance ? Ce sont des questions quand même capitales, parce qu'elles relèvent à la fois de la doctrine, de la sociologie, de la psychologie, de la sexologie et d'un sentiment précis qui s'appelle le bonheur individuel, qui n'est pas compté du tout dans les arguments, qui n'est pas listé parmi les conditions de sauvegarde, les conditions d'existence, existentielles, d'un être humain dans cette région du monde. La femme étant, encore une fois, plutôt l'alibi, peut-être la cause, peut-être l'incidence, peut-être la contingence, jamais le noyau central. Pour être noyau central, il faudrait que la femme puisse être le sujet de sa propre existence, de sa propre histoire. Or, nous constatons qu'elle n'est pas sujet de son histoire, et j'ai dû créer le concept de « l'esprit de sérail » pour expliquer que la femme n'existe pas pour elle-même, mais qu'elle existe toujours comme une évacuation de quelque chose d'autre, comme un alibi, comme une hypothèse de travail. L'esprit de sérail veut dire tout simplement que la hiérarchie masculine instaurée par les hommes est dupliquée au niveau des femmes, qui s'en emparent comme d'un bien qui leur est propre, bien qu'il soit donné par délégation. Le principe de l'esprit de sérail est que la femme se conduit à l'intérieur du harem exactement comme se conduit l'homme au sein du sérail, c'est-à-dire à l'extérieur du harem. Le fonctionnement masculin à l'extérieur de la société est dupliqué par la femme à l'intérieur du harem, et là nous avons les mêmes hiérarchies d'autorité, de prévalence, de prééminence de quelques femmes par rapport aux autres femmes. Cela s'appelle, au temps du communisme, au temps du marxisme, l'aliénation. La

femme aliénée par la situation, par le dispositif patriarcal et souvent phallogratique du monde arabe, va chercher des niches de liberté, des niches d'expression. Dans celles-ci elle va pouvoir exprimer son identité et vivre, en fait, par délégation, l'autorité qui lui est interdite, qui est supprimée, au sein du sérail, pour la dupliquer à sa manière. Mais, dans la mesure où elle délègue, où elle est déléguée, pour cette activité-là, elle le fait toujours plus ou moins mal, parce qu'elle copie l'homme, dans une autorité qui n'est pas la sienne. Si bien que nous voyons que le gynécée – j'utilise ce mot d'origine grecque, même s'il traduit une réalité sociologique grecque plutôt qu'arabe – est souvent conduit d'une manière autoritaire par les femmes, qui ont donc accaparé un pouvoir par délégation, presque parfois plus sévèrement encore que si c'étaient les hommes qui le géraient. Parce que, de toute façon, les hommes ont délégué le problème des harems aux femmes sous prétexte qu'ils ne savent rien des femmes. Et il y a des textes qui disent que la femme est méchante, mauvaise, qu'elle n'est pas sûre, qu'elle n'est pas fiable, qu'il ne faut pas lui donner un minimum d'autorité ni la laisser sortir, parce qu'on ne peut pas lui faire confiance.

Donc, la femme a toujours été perçue comme un danger. Un danger de l'ordre social, parce souvent on dit qu'introduire une dualité dans un système politique qui ne connaît pas la dualité, et qui est plutôt monolithique, plutôt autoritaire, change les données sociologiques ou politiques. Mais c'est même plus grave : la liberté féminine est un danger pour la virilité masculine. Parce que, dès l'instant où la femme émet un désir, qu'elle n'émet pas vis-à-vis d'elle-même, ou vis-à-vis d'une autre femme – bien que le lesbianisme ne soit pas encore très bien connu dans le monde arabe –, c'est un désir qu'elle émet par rapport à l'homme. C'est une demande expresse, et elle installe son cadre. Quelqu'un qui a un sujet qui a un désir, un sujet qui émet un choix, c'est un sujet qui installe le cadre politique dans lequel il va

s'exprimer. Il réinstalle, il recrée l'univers. Et l'homme n'a pas envie d'être mené par la femme. Il craint par-dessus tout le désir féminin et il combat la volonté politique de la femme, l'égalité sexuelle, la parité sexuelle, au niveau politique, sociologique et du travail.

Dès l'instant où il y a un mouvement autoritaire musulman islamiste qui émerge, il commence tout de suite par la femme, pour la réduire au silence et la renvoyer chez elle. Parce qu'évidemment la dualité est faite pour faire réfléchir et, par conséquent, les fondamentalistes commencent tout de suite par réduire la dualité.

Donc, globalement, dès l'instant où l'amour est un amour de privation, contrairement à ce que l'on dit souvent, le monde arabe passe pour être un monde très sensuel. Si on lit ce que, par exemple, les Pères de l'Église ont écrit sur Mahomet aux VIII^e, IX^e, X^e siècles, et même plus tard, on voit comment ils décrivent le prophète comme un être sensuel, avec un appétit débridé et une volonté de combler tous les désirs déçus qu'il a eus dans sa vie. L'image que nous avons aujourd'hui d'un islam sensuel très porté sur la sexualité est un peu dérivée de l'ensemble du clergé chrétien, qui a donné une très mauvaise image du prophète Mahomet, une façon peut-être de se distinguer de ce prophète trop humain, porté sur les femmes. Évidemment, en effet, le prophète s'est marié avec neuf femmes – certaines sources parlent d'ailleurs de onze femmes –, et l'on dit qu'à sa mort il en avait encore sept. Il avait épousé Khadija alors qu'il était encore un homme du commun, il n'était pas encore prophète. Khadija, en quelque sorte, en a fait un prophète – sans être désobligeant par rapport aux musulmans –, a donné la possibilité au prophète d'acquérir une maturité personnelle suffisante pour être crédible en tant que prophète. Elle était nettement plus âgée que le prophète et c'est elle qui a décidé de l'épouser. Tabari, un historien musulman du IX^e siècle, explique par le détail comment Khadija s'y

est prise, parce qu'elle est redoutable. Les gens pensent souvent à Aïcha, mais Khadija l'est encore plus.

Qu'est-ce qu'elle a fait, Khadija, pour épouser le prophète ? Elle a invité un jour son père et l'ensemble des parrains des tribus quraychites, de La Mecque, à un banquet qu'elle avait organisé soi-disant pour son anniversaire. Et elle avait invité Mahomet, qui n'était pas encore prophète, qui était juste son contremaître, c'est-à-dire qu'il travaillait chez elle. Khadija était une riche milliardaire, chez qui il travaillait, et, comme c'était un homme plutôt honnête, plutôt sûr, quelqu'un sur lequel on pouvait compter, sur le plan commercial d'abord, elle a considéré qu'elle était déjà veuve de deux maris, qu'elle avait quarante ans – il en avait vingt-cinq –, et elle a décidé de l'épouser. En plus, certaines chroniques disent que le prophète Mahomet était un bel homme. Donc, elle organise un banquet, et elle fait boire tous les gens qui sont à sa soirée. On n'est pas encore à l'ère de l'islam, on pouvait encore boire ; il y avait du vin, le nabîth, un vin de datte, une sorte de boisson alcoolisée, une sorte de lait caillé qui serait un peu alcoolisé. Elle a fait boire tout le monde et, lorsque son père était ivre, elle lui dit à une heure du matin : « Mon père, mon vénérable père, je viens avec ma demande, je veux épouser Mahomet, *Mohammed*, qui est mon contremaître. » Et son père lui a dit : « Ma fille, tu es ma fille chérie, je ne peux rien te refuser. » Il était ivre. Le lendemain matin, il se réveille et elle lui dit : « Mon père, voilà, je suis mariée, voilà mon mari, je te présente encore Mahomet », celui qui deviendra prophète par la suite. Mais il lui dit : « Comment ça ? Vous vous êtes déjà mariés ? » Elle lui répond : « Mais oui ! Je suis mariée ! Puisque vous étiez là, hier soir ! Vous avez donné votre bénédiction pour ce mariage, et j'ai même deux témoins... » Le problème, c'est qu'ils étaient tous ivres. C'est ainsi que Khadija, qui était d'une classe assez élevée, quraychite,

d'une certaine noblesse, a épousé Mahomet, qui était lui aussi Quraychite, mais d'une branche appauvrie.

On est à peu près sûr que Khadija est la première femme du prophète, même physique. Physiquement, il était vierge, et il est resté monogame jusqu'à la mort de celle-ci. C'est alors qu'il a commencé à épouser les autres femmes. Mais, après cette mort, il est devenu prophète. Entre-temps, son statut ayant changé, toutes les relations qu'il avait avec les femmes ont changé aussi. Parce qu'évidemment on n'épouse pas un homme de tous les jours comme on épouse un prophète. Il y a des tractations d'ordre politique, idéologique, etc., qui n'ont rien à voir avec l'amour. D'ailleurs, on estime que le prophète n'a aimé vraiment que deux femmes, dont Aïcha. On n'est pas sûr que Khadija soit une femme qu'il ait vraiment adorée. Mais en ce qui concerne Aïcha, il l'a beaucoup aimée. Parce qu'Aïcha, la fille d'Abu Bakar, jouait sur les genoux du prophète à l'âge de cinq ans lorsque le prophète avait demandé sa main à son père, qui était son plus proche compagnon. À l'époque cela se faisait, dans le monde arabe, entre les tribus ; on pouvait prendre une option sur la fille à la naissance.

On dit qu'à neuf ans elle est entrée dans son harem, et les historiens disent qu'à onze ans il y a eu une cohabitation sexuelle entre le prophète et Aïcha. Onze ans n'est pas un âge très précoce à l'époque. Les femmes étaient mûres très vite – turgescents, comme on dirait aujourd'hui –, surtout les Bédouines du désert. Mais, quand même, onze ans veut dire qu'il était assez pressé de l'épouser.

Le lien que le prophète va avoir avec Aïcha et avec les autres femmes va être le protocole d'ensemble dans lequel va s'inscrire toute relation sexuelle et amoureuse arabe postérieure. La relation avec Khadija symbolise la monogamie. La relation avec Aïcha symbolise la passion

amoureuse, l'attrait physique. On dit qu'Aïcha était une rouquine (elle avait les cheveux un peu roux), ce qui, dans le désert, était très rare. Aïcha était une rouquine et on dit aussi qu'elle était coquine, joueuse. Et on le voit dans ses interventions après dans le cadre de la doctrine musulmane.

Lorsque le prophète Mahomet a épousé d'autres femmes, c'est souvent pour répondre à un désir particulier de la personnalité complexe et puis de la situation. L'une des épouses du prophète s'appelle Zaineb. Un jour, le prophète va chez son fils adoptif qui s'appelle Zaïd et qui était d'ailleurs un esclave racheté, et enfin un cousin éloigné. Le prophète Mahomet l'a un peu adoubé et il est devenu son parrain. Zaïd épouse Zaineb et un jour le prophète va voir son fils adoptif. Il ouvre la porte – pour autant qu'il y avait des portes à l'époque, on peut dire la tente –, et il rentre dans la cour intérieure où se trouvait le domicile de Zaineb et de Zaïd. Et là, il voit Zaineb sans le voile, dans une chemise transparente, et il voit ses formes physiques et surtout ses cheveux qui descendaient en cascade. Il est très attiré, physiquement, par Zaineb. Troublé, le prophète revient sur ses pas et il dit qu'il reviendra voir Zaïd plus tard. Mais Zaineb, qui, évidemment, a vu que le prophète était troublé par ses formes physiques et par ses cheveux, dès que son mari est rentré, lui a dit : « Le prophète est venu et j'ai compris qu'il était très troublé par mes cheveux, il était troublé, très troublé de me voir. » Tout comme dans les royaumes, où c'était un honneur pour la famille de celle que le roi désignait comme pouvant devenir une concubine du roi, quand le prophète désirait quelqu'un, c'était évidemment une joie pour la famille de lui céder cette personne-là. Donc, Zaïd va voir le prophète et il lui dit : « Ô prophète d'Allah ! Tu as été troublé par ma femme, je divorce à l'instant même pour que tu puisses l'épouser. » Mais le prophète a dit : « Il n'est pas question

que mon fils adoptif puisse divorcer de sa femme pour que je puisse l'épouser. »

Quelque temps après, le Coran, qui est la parole de Dieu aux yeux des musulmans, annonce qu'il est permis aux prophètes d'épouser les femmes de leurs fils adoptifs. C'est un verset coranique et, à partir de là, l'interdit social qui empêchait le prophète d'épouser la femme de son fils adoptif est levé. Et c'est là que le prophète épouse Zaineb.

Un jour, alors que les femmes du prophète étaient ensemble (parmi elles il y avait des captives de guerre, une juive, une chrétienne, donc un panachage pour des raisons diplomatiques et politiques), une bagarre éclate entre la femme préférée du prophète, qui est Aïcha, et Zaineb, qui a été épousée après le divorce avec son mari. Dans la bagarre, Aïcha dit à Zaineb que, de toute façon, le prophète ne l'aimera jamais comme il l'aime elle, Aïcha. Et Zaineb dit à Aïcha : « Bien sûr ! Tu es peut-être la femme préférée du prophète, mais toi, tu as été épousée d'une manière humaine. Et moi, c'est Dieu lui-même qui m'a fait épouser le prophète », puisque le Coran est considéré comme la parole de Dieu. Cela illustre l'esprit dans lequel on pouvait exprimer le sentiment amoureux ou le désir.

Dans d'autres relations, on apprend que, par exemple, les femmes du prophète décidaient du jour où elles étaient le mieux préparées pour recevoir le prophète dans leur lit, et qu'il y avait une négociation à l'insu du prophète du jour qui arrangeait la femme, parce qu'il y avait un tour. L'homme polygame, sur les indications du Coran, doit honorer ses femmes d'une manière strictement équitable – c'est-à-dire, une nuit chez l'une, une nuit chez l'autre, une nuit chez la troisième, une nuit chez la quatrième. Les musulmans peuvent épouser jusqu'à quatre femmes depuis le moment où le prophète a dit évidemment qu'ils ne peuvent pas en épouser davantage.

Historiquement, on apprend que les femmes décident et négocient en disant à leurs co-épouses : « Je te donne cette nuit-là où je ne suis pas en forme, je n'ai pas envie de recevoir le prophète, mais tu me donnes ton jour de la semaine prochaine, comme ça j'aurai le prophète deux jours de suite. » Il y a des négociations étranges sur le dos du prophète et, du coup, lorsque le prophète arrive, la femme dit : « Non, aujourd'hui non, porte close parce que ce n'est pas chez moi que tu dors, tu dors chez ma co-épouse. » Il y a un nombre incalculable de situations de ce type, qui sont racontées par les théologiens musulmans. Très étrange, d'ailleurs, comme situation, parce que nous avons affaire véritablement à de la doctrine musulmane. Les théologiens le racontent pour que le comportement des musulmans se règle sur celui du prophète. Car le prophète est l'exemple inimitable que les musulmans doivent absolument imiter par proximité, c'est-à-dire qu'ils doivent se caler sur le prophète pour être le plus proche possible de lui. Évidemment, le prophète est au-dessus de tous. Donc, on se rend compte que, dans l'islam, il y a toute une théologie de l'amour. C'est ce que j'ai appelé « La théologie de l'amour » donnée par des théologiens au sein de la mosquée.

Après la prière, souvent, une classe, des jeunes et des moins jeunes restent avec l'imam, et il leur fait un cours de théorie amoureuse, de sexologie, de thérapie amoureuse ou d'éléments sur les aphrodisiaques ; El Razali et d'autres expliquent comment avoir une relation amoureuse avec une femme, les positions amoureuses, comment l'appréhender physiquement. C'est au VIII^e ou au IX^e siècle et à partir du X^e siècle, évidemment.

Le conte des *Mille et Une Nuits* est d'une richesse inouïe de ce point de vue-là, puisqu'il a brisé un tabou définitif. Ce que j'ai exposé jusqu'à maintenant était réservé à un clergé et à une minorité autour de la mosquée. Pour schématiser, il y avait ceux qui savent et ceux

qui ne savent pas. Ceux qui savent, ce sont ceux qui restent avec l'imam et qui ont des confidences de ce type, ou qui suivent des cours ou des séminaires ; et ceux qui ne savent pas, c'est la majorité, 80 % des gens qui viennent écouter la prière et qui s'en vont.

À partir des *Mille et Une Nuits*, tout a changé, parce que nous avons véritablement dans une langue populaire, accessible à tous, fruitée, riche, souple, tout un savoir qui est transmis à travers les contes. Des situations absolument inouïes par leur côté cocasse et inattendu, par leur côté sexuel tout simplement, sont élaborées, sont traduites dans une langue populaire pour que tout un chacun puisse comprendre de quoi il s'agit. Et nous avons là un schéma inversé ; l'émergence du féminin comme personnage principal des *Mille et Une Nuits*. Pas seulement à travers Shéhérazade, pas seulement à travers l'héroïne qui raconte les contes. Les *Mille et Une Nuits* sont un discours amoureux inversé. C'est la femme qui parle de la société de l'époque abbasside, entre autres, mais aussi des Fatimides et qui, n'ayant pas le discours politique, crée un anti-discours qui est celui des contes : le conte comme inversion du discours politique et même comme inversion du discours religieux.

Allah, le prophète, l'imam, le père, le frère, c'est toute la lignée masculine qui va traduire, qui va transmettre la religion, la politique, le pouvoir tout simplement. Et, par ailleurs, il y a toute la filière féminine à travers le conte, la sexualité, la magie, la sorcellerie et un certain nombre de disciplines parallèles qui seront le fait des femmes. Et nous avons, à l'intérieur des *Mille et Une Nuits*, un parallélisme incroyable entre le pouvoir visible et le pouvoir invisible. Le pouvoir visible, celui des hommes qui gèrent la société le matin et dans la journée et dans le sérail, et le pouvoir invisible, néanmoins très important, celui des femmes qui décident de tout au sein du harem. Et cette dualité est en permanence faussée avec des passerelles

évidemment pour noyer un peu la logique au sein des nuits, puisque nous avons globalement, à travers toutes les nuits, l'émergence du personnage féminin comme étant celui qui décide de tout et qui parle y compris le discours des hommes. Il y a des exemples : Twaddud, un personnage important, qui va s'exprimer pratiquement à la place des hommes. Lorsqu'un jour les soldats la trouvent dans la forêt et la ramènent devant le calife, il y a le cénacle des grammairiens, théologiens, mathématiciens, historiens, etc., l'entourage du calife, qui va lui poser des questions. Et, bizarrement, le sexologue aussi va lui poser des questions. Évidemment, elle répond très bien pour ce qui est de la grammaire, de la poésie ancienne, des mathématiques et de la science et, comme elle n'a que 17 ans, le calife se demande bien comment elle va se débrouiller pour répondre sur le plan sexuel. Il lui dit : « Mais, Twaddud, vous êtes encore toute jeune, vous êtes une jeune femme frêle et vous connaissez peu de choses de la vie amoureuse, qu'est-ce que vous pouvez nous dire sur l'amour ? » Et elle va répondre en donnant toutes les définitions de l'amour qu'ont données les poètes, les théologiens, les historiens, et sur une question de sexualité, concrète, pratique, sur le fonctionnement des organes génitaux, elle va répondre brillamment, à tel point qu'à la fin, après avoir étonné l'ensemble des spécialistes du califat, comme réponse, on va considérer qu'elle était un homme. Elle a réussi à être un homme. Elle était tellement savante qu'elle a eu le titre d'homme. Les *Mille et Une Nuits* sont un discours féminin sur le désir des hommes et même une définition de l'homme donnée par la femme. Et, dans la mesure où les femmes ont été réprimées par rapport au pouvoir politique, au pouvoir extérieur, au pouvoir de la société, elles ont créé un monde, celui des *Mille et Une Nuits*, à travers le conte, un monde qu'elles peuvent gérer, un monde qui peut traduire leurs émotions. Tout d'un coup, la lignée des hommes dans les *Mille et Une Nuits* paraît fragile, timorée, sans personnalité, sans volonté ; ce sont des hommes qui sont des esclaves au service de la femme

uniquement pour la sexualité, ou des rois qui n'ont pas la personnalité de rois, ou qui sont autocrates et autoritaires. L'autorité n'est pas un signe de force, c'est un signe de faiblesse. Et, donc, tout le schéma masculin, toute la définition de l'homme, s'écroule d'elle-même au profit des valeurs féminines qui, elles, sont triomphantes, au sein des *Mille et Une Nuits*.

Cette dualité masculin-féminin explique parfaitement le projet qui est derrière les *Mille et Une Nuits*. Parce qu'il n'est pas visible, évidemment. Nous n'avons affaire qu'à des contes, finalement, au départ pour enfants. Les *Mille et Une Nuits* sont surtout des contes pour adultes, ou très exactement pour l'enfant qui survit en nous. Nous découvrons, en fait, qu'il y a toute une sémiologie, tout un discours des *Mille et Une Nuits* sur la société de l'époque : ses blocages, ses inhibitions, ses impuissances, ses espérances et surtout cet espoir étouffé de la femme d'arriver au seuil du masculin. Et, tout le temps, la femme triomphe de tout dans les *Mille et Une Nuits*. Même quand il y a des combats entre un homme et une femme, des combats singuliers, souvent la femme domine l'homme. Et je me suis posé la question de savoir pourquoi la femme domine toujours l'homme dans ces contes-là. On voit bien que même Shéhérazade, de bout en bout, mène par le nez son roi de mari. Cela fait partie des logistiques invisibles que j'ai abordées dans cet exposé.

Les Orient de la peinture : culture et représentation

Christine Peltre

Introduction

Dans son livre intitulé *Le harem et l'Occident*, Fatema Mernissi a en particulier montré comment les peintres occidentaux tels Van Loo, Boucher ou Ingres ont interprété l'image de la femme du harem, après la traduction des *Mille et Une Nuits* par Antoine Galland, à partir de 1704. Cette image, purement sensuelle, peut paraître une trahison car « en effectuant le passage à l'Occident, Schéhérazade fut privée de son intelligence ». ¹ Si cette constatation est parfaitement légitime et séduisante, on peut cependant expliquer l'interprétation picturale de l'Occident par l'importance du motif du nu dans la peinture qui témoigne plus qu'un autre de la puissance de l'artiste. On se rappelle le propos de Matisse : « Je fais des odalisques pour faire du nu. » Le glissement est facile pour les artistes du XVIII^e et du XIX^e siècle du nu mythologique au nu oriental, qui éloigne la routine et autorise les accessoires exotiques plaisants à l'œil.

Mon propos est ici de montrer comment l'Orient dans son ensemble, et pas seulement celui du harem, est ainsi « apprivoisé » ou trahi par les artistes d'Occident, en fonction d'enjeux esthétiques ou plus largement culturels, qui, plus que le voyage ou la compréhension d'une civilisation autre, dictent leurs représentations.

Pourtant, la raison d'être de l'orientalisme qui se développe en France surtout à partir des années 1830 et jusqu'à la fin du XIX^e siècle, est bien celle du voyage, du déplacement, de la traduction attentive et sincère de l'altérité. En témoigne – dans l'intention du moins – le vêtement adopté souvent par les artistes, comme Dauzats, dans un souci d'imprégnation orientale, comme les titres de tableaux comportant fréquemment le nom d'une localité précise. C'est le pendant du « j'ai vu » dans la rhétorique du récit de voyage, l'équivalent plastique d'une de ces formules que l'on peut appeler un

« opérateur de croyance ».² À l'occasion des présentations de tableaux orientalistes au Salon de Paris, la critique recourt très souvent pour juger de leur qualité aux critères véristes. Lors de l'exposition, en 1834, du tableau de Prosper Marilhat, *La place de l'Esbékieh au Caire*, Théophile Gautier écrit : « Son paysage nous paraît pécher par la lourdeur et la crudité du ton. Cela peut être vrai ; mais cela n'en a pas l'air : il faudrait aller en Égypte pour être juge compétent. Nous irons. »³ Gautier ne manquera pas en effet de vérifier la justesse des couleurs, lors de son voyage tardif en Égypte, à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez, en 1869. Ces critères véristes, déjà installés à l'époque romantique, ne font que s'amplifier dans les années suivantes par le développement d'une sensibilité « ethnographique » autour de 1860, avec l'influence du réalisme et de la photographie, qui se traduit particulièrement chez Gérôme. Pourtant, cette « lecture » de l'Orient le plus authentique, destiné à orner les intérieurs bourgeois, continue à s'exercer au travers de filtres culturels que je souhaiterais évoquer ici.

LES SOURCES PICTURALES DE LA LECTURE DE L'ORIENT

Si l'inspiration de l'art oriental n'est pas absente des compositions « orientalistes » – on pense en particulier à l'intérêt d'Ingres pour les miniatures persanes, à celui de Gustave Moreau pour les miniatures indiennes – celles-ci sont surtout riches en réminiscences occidentales. L'importance de la copie, de la tradition classique dans l'enseignement de l'École des beaux-arts au XIX^e siècle explique notamment que l'on regarde l'Orient à la lumière des maîtres qui l'ont auparavant interprété.

Venise

L'ouverture de Venise sur l'Orient et le culte de ses peintres pour le coloris – valeur exaltée par la jeune école romantique – explique la parenté de beaucoup d'œuvres avec celles des « Vénitiens », et

particulièrement celles d'un Véronèse. Lors de son voyage au Maroc, Delacroix n'a pas manqué de l'associer à ce festival de lumières, comme à Meknès où il remarque le « ciel légèrement nuageux et azuré à la Paul Véronèse ».⁴ Gautier loue en ces termes les *Femmes d'Alger* du Salon de 1834, qui « pour l'ampleur étoffée des brocards, la blonde limpidité des perles, l'éclat argentin et la chaude pâleur des chairs, la grâce et le caprice de l'arrangement ne sont pas inférieures aux plus lumineuses toiles de Paul Véronèse ».⁵ Beaucoup plus tard, Signac souligne aussi cette parenté dans *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme* (1898) car Véronèse « avait été aussi initié aux secrets et à la magie de la couleur orientale, probablement par les Asiatiques et les Africains qui, de son temps, apportaient à Venise les richesses de leur art et de leur industrie ». L'histoire de Venise encourage aussi ces emprunts, comme dans le tableau commandé par Louis-Philippe à Delacroix pour les galeries historiques du château de Versailles, *La prise de Constantinople par les croisés 1204* (1840, Salon de 1841). Dans cet épisode de la 4^e croisade (1202-1204) organisée sous l'impulsion du pape Innocent III pour la libération de Jérusalem et qui aboutit à la prise de Constantinople, Baudouin, comte de Flandres, commande les Français qui donnent l'assaut du côté de la terre, tandis que le doge Dandolo, à la tête des Vénitiens, a attaqué le port. L'influence de Véronèse, comme le notent les critiques du temps, domine cette composition magistrale.

Rembrandt

À l'opposé, géographiquement, Rembrandt est un autre guide pictural. On connaît son attirance profonde pour des évocations bibliques somptueuses, parfois violentes, où apparaissent des accessoires fabuleux. Le goût général du XIX^e siècle français pour la peinture hollandaise éclaire la tendance prononcée des orientalistes à traduire leur perception des pays visités d'une manière « rembranesque ». Decamps, l'un des pionniers du genre, voit souligner dans ses œuvres « la pompe et la trivialité de Rembrandt » (Baudelaire, Salon de 1846). Gustave Guillaumet, visitant des ateliers de céramique dans le Sud algérien, remarque : « Deux marches à descendre et je me trouve brusquement plongé dans une obscurité

profonde (...). Les détails sortent du demi-jour, s'animent graduellement avec la magie des Rembrandt. Même mystère des ombres, mêmes ors dans les reflets. »⁶ On s'explique ainsi que la peinture orientaliste soit parcourue, même tardivement, par le goût du clair-obscur, par des contrastes où s'expriment largement des tonalités sombres. Cette tendance est peut-être accentuée par l'idée, souvent sous-jacente, que le voyage en Orient représente une plongée dans un passé que l'on se plaît, comme Pierre Loti dans *Au Maroc* (1890), à sentir ténébreux : « Ô Moghreb sombre, reste, bien longtemps encore, muré, impénétrable aux choses nouvelles, tourne bien le dos à l'Europe et immobilise-toi dans les choses passées. »⁷

Les sources contemporaines

Le passé n'est toutefois pas le seul à favoriser les emprunts. De même que l'on note dans les récits de voyage une « intertextualité » des écrivains, c'est-à-dire, une utilisation de développements empruntés aux devanciers, on constate qu'un phénomène identique se produit pour la peinture. Les œuvres de Decamps, le pionnier, sont ainsi souvent une source d'inspiration que l'on retrouve aussi bien chez Delacroix pour les murs de l'arrière-plan des *Convulsionnaires de Tanger*, de 1837, ou chez Tournemine, par exemple dans les *Habitations turques près d'Adalia* (Salon de 1861). Delacroix, lui-même inspiré, est aussi évidemment inspirateur, et les nombreuses visions de femmes assemblées dans un intérieur, produites par les orientalistes, doivent beaucoup aux *Femmes d'Alger* de 1834, comme en témoignent les tableaux de Léon Belly, d'Eugène Fromentin ou même de Corot (*Algérienne couchée sur le gazon*). La *Noce juive dans le Maroc* a, quant à elle, suscité aussi des réaménagements, comme dans le *Bazar des tapis au Caire* de Louis Mouchot. On note en général dans l'orientalisme du XIX^e siècle une tendance à anoblir la scène de genre en lui donnant en filigrane une référence prestigieuse : c'est particulièrement net chez Fromentin, qui confère

à ses scènes du désert l'allure de peintures d'histoire, en s'inspirant par exemple du *Radeau de la Méduse* de Géricault dans *Au pays de la soif*.

AUX SOURCES DE L'HISTOIRE OCCIDENTALE

Cette quête passionnée du « sens », qui ne déserte jamais l'orientalisme, malgré la frivolité apparente de l'exotisme, trouve son épanouissement dans une interprétation historique de l'Orient, sensible de différentes manières, mais dont la peinture française nous offre, semble-t-il, au moins trois aspects.

Antiquité gréco-romaine : la réinvention de la Méditerranée

La « réinvention » par l'Europe de la Méditerranée au XIX^e siècle, inaugurée par la campagne de Bonaparte en Égypte, passe par la « réinvention » de son passé, un passé où le souvenir de l'Antiquité gréco-romaine fait oublier la domination ottomane. Le parallèle entre les populations contemporaines d'Afrique du Nord et les silhouettes des statues antiques devient un « topos » (lieu commun) du voyage d'artiste. Delacroix en est l'un des premiers et des plus fameux interprètes, voyant ces personnages « en blanc comme les sénateurs de Rome et les panathénées d'Athènes » (lettre du 29 février 1832, Tanger) et concluant : « Rome n'est plus dans Rome » puisque « les Grecs et les Romains sont là, à (sa) portée ». En Algérie, où le souvenir des Romains est à la fois un objet de recherche archéologique et un exemple pour la puissance colonisatrice à partir de 1830, on le retrouve partout, comme le note Charles Nodier dans le *Journal de l'expédition des Portes de Fer*, en 1844 : « La domination romaine a laissé son squelette immense couché tout entier sur ce vaste pays. » Chez Chassériau, les impressions recueillies auprès de l'armée d'Afrique pendant son séjour en Algérie de 1846 se confondent avec les souvenirs de la colonne Trajane vue à Rome, et les « cavaliers arabes », comme dans le tableau de Lyon,

ont une tournure antique. Les scènes équestres, comme celle montrant les injures de chefs arabes échangées avant le combat, transforment l'expérience algérienne de Chassériau en « Iliade africaine », selon le mot d'un critique.

La Bible : pour une piété moderne

La référence aux sources du christianisme est une autre composante de cet orientalisme sans cesse confronté aux souvenirs bibliques, au travers desquels on lit le présent. Ainsi, lors des travaux menés pour le percement du canal de Suez (inauguré en 1869), Narcisse Berchère, peintre embauché pour faire la chronique illustrée de ces travaux, compare Ferdinand de Lesseps à un nouveau Moïse : « Le frapement du rocher a eu lieu, l'eau de la Méditerranée arrive au pied du seuil ; dans un mois l'eau douce sera dans le lac Timsah : le nouvel an sera fertile en miracles. »⁸ Le thème du « frapement du rocher » par Moïse – « tu frapperas le rocher, l'eau en sortira et le peuple boira » (Exode 17, 6) – est alors à la mode puis qu'il est le sujet du Grand Prix de Rome de 1836, remporté par Dominique Papety, et fréquemment illustré par d'autres artistes tel Joseph Guichard en 1848 (dans une œuvre placée à Saint-Gervais-Saint-Prottais à Paris). Les sources bibliques se conjuguent à la ferveur de l'islam pour régénérer la peinture religieuse, reflet de la tiédeur des pratiques occidentales. Cette volonté de régénération inspire à Horace Vernet sa déclaration de 1848 devant l'Académie des beaux-arts : « Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes ». Plusieurs peintures bibliques de Vernet, telle *Juda et Thamar*, de 1840, illustrent cette démarche. On observe plus généralement une volonté de syncrétisme dans les tableaux dont témoignent plusieurs exemples. La *Femme maure allaitant son enfant* de Chassériau (1850) peut évoquer une nativité moderne. Quant à la grande composition de Léon Belly, *Pèlerins allant à La Mecque* (1861), elle représente sur la gauche de

la caravane une « fuite en Égypte », souhaitant exprimer l'idée d'une religion universelle. De curieuses correspondances s'établissent ainsi entre des scènes apparemment éloignées : les femmes fellah au tombeau de leur époux, au Caire, sont fort proches des veuves bretonnes représentées par le même Charles Cottet.

Le Moyen-Âge : la nostalgie d'une société disparue

À la nostalgie d'une spiritualité enfuie se conjugue celle d'une société qui en Europe a perdu sa noblesse et que l'on retrouve en Orient. Incarnée par celle d'Abd-el-Kader, la « noblesse » du cavalier arabe est célébrée par tous les témoignages, recourant pour l'affirmer au registre de l'histoire occidentale. Insensiblement, l'image du « chevalier » se substitue à celle du « cavalier », comme l'a montré l'exposition de l'Institut du monde arabe à Paris, « Chevaux et cavaliers arabes, en Orient et en Occident ». Notant l'« analogie de la vie du désert avec la vie du Moyen-Âge », le général Daumas dans ses *chevaux du Sahara* (1859) insiste sur la « ressemblance qui existe entre le cavalier du Sahara et le chevalier de nos légendes, de nos romans et de nos chroniques ».⁹ La référence aux croisades, toujours présente en filigrane dans l'approche orientaliste, s'accroît lorsque l'on s'attache à l'univers du cheval. On installe ce discours sur des étymologies plus légendaires que réelles : ainsi le terme « Hôor », désignant le cheval de race, qui « fait au pluriel *Harare* », « rapporté des croisades par nos ancêtres », est « probablement » « l'étymologie de haras ».¹⁰ La contemplation de l'ardeur au combat suscite des nostalgies, comme celle que l'on trouve sous la plume de Delacroix : « Les chevaux partant comme le tonnerre. Donne une idée de la chevalerie. Renverse toutes nos idées modernes d'un guerrier. Le général chez nous a une tenue des plus calmes, une petite épée qu'il ne tire jamais. »¹¹ Il évoque ensuite deux héros de la *Jérusalem délivrée* du Tasse, l'épopée du XVI^e siècle très présente à la mémoire des artistes et que l'imagination emporte avec soi, dans

le voyage d'Orient : « Où est Tancrede, Renaud ». ¹²

On retrouve ainsi une organisation sociale qui prévalait au moment des croisades et qui est devenue depuis désuète : « En Orient, on croit aux puissances du sang, à la vertu des races ; on regarde l'aristocratie non seulement comme une nécessité sociale, mais comme une loi même de la nature. Personne ne songe, comme chez les peuples de l'Occident, à se mettre en révolte contre cette vérité. » ¹³ Les scènes de fauconnerie appartiennent à cet univers chevaleresque, d'autant que ces pratiques cynégétiques ont été, rappelle-t-on, rapportées d'Orient par les croisés. Laïques, ces scènes très nombreuses chez Fromentin peuvent être lues non comme des tableaux de genre, dont on sait qu'il en craignait la futilité anecdotique, mais comme des peintures d'histoire, sans bannière et sans armure, gardant cependant les valeurs d'une aristocratie héroïque.

L'illustration par Gustave Doré de *l'Histoire des croisades* par Joseph-François Michaud, ¹⁴ dans une nouvelle édition de 1877, montre la permanence nostalgique de cet intérêt pour une société disparue... et du secours de la peinture orientaliste pour la restituer. Dans les 100 planches qui commentent le livre en autant de visions, l'artiste se sert de la peinture orientaliste pour donner à ses visions une crédibilité renouvelée. Cinquante ans d'orientalisme pictural défilent dans ces compositions qui inventent tout en se souvenant. La planche de *l'Enthousiasme des croisés à la vue de Jérusalem* n'est sans doute pas étrangère à la *Vue de Jérusalem près de la vallée de Josaphat* (1825, musée du Louvre) du comte de Forbin. L'évocation des objets, des intérieurs orientaux semble très redevable à Henri Regnault, récemment disparu : on retrouve l'esprit de ses compositions dans *l'Étonnement des croisés à la vue du luxe de l'Orient* ou dans *Saint François d'Assise devant Malek Kamel*. Outre ces similitudes décoratives, c'est surtout la cruauté expressive qui suscite ce rapprochement : les têtes coupées, qui traversent à plusieurs reprises

les planches de Doré, comme dans *Plus de mille têtes furent lancées dans Nicée*, rappellent évidemment celle de *l'Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* (musée d'Orsay), œuvre présentée avec un succès de scandale au Salon de 1870.

LES ORIENTS DE PARIS

Le souvenir des maîtres, le détour par l'histoire ne peuvent soustraire l'artiste à son « biotope », c'est-à-dire le milieu parisien qui décide de sa carrière et, donc, contribue à définir la représentation de l'Orient. Car, par définition, le peintre orientaliste part pour revenir. Le voyage est un laboratoire, un atelier où une inspiration somnolente peut trouver l'énergie d'un renouveau, mais il n'est qu'un bain temporaire. C'est dans l'arène des Salons de Paris que se joue la carrière des artistes et c'est bien cette atmosphère qui, définitivement, baigne les œuvres.

Les interférences du Salon : verts Orient

L'évolution du goût, les courants picturaux ont une influence décisive sur les œuvres orientalistes, comme en témoignent, par exemple, les échos des voyages de Léon Belly en Égypte. Les écrits du peintre comme ses tableaux montrent que sur les bords du Nil il reste l'hôte de Barbizon, en évoquant les interprètes des sous-bois de Fontainebleau : « Plus on approche du Nil et plus le paysage devient merveilleux : des arbres superbes, les racines baignées dans ces immenses lacs, se reflètent avec la plus parfaite exactitude dans les eaux tranquilles, tandis que des milliers d'oiseaux de toutes espèces tourbillonnent (...). Parmi tous les peintres de paysage, c'est sûrement Rousseau qui a le mieux rendu l'impression produite par la physionomie de ce pays... »¹⁵ Il faut rappeler ici le rôle fondateur de Théodore Rousseau dans l'avènement de l'école réaliste de paysage qui a pour « bethléem », comme on dit, le village de Barbizon, en forêt de Fontainebleau. Plusieurs tableaux de Belly retrouvent en effet

ses accents : la *Vue de Choubrah* où deux arbres monumentaux séparent le spectateur d'une étendue d'eau qui semble une mare montrent l'Égypte sous un jour « barbizonien ».

La vie littéraire : de *Mazeppa* aux *Mille et Une Nuits*

Le bouillonnement de la vie littéraire parisienne exerce aussi son influence au sein de la perception de l'Orient, particulièrement à l'époque du romantisme, avec la « fraternité des arts », comme en témoigne la fortune de certains sujets, plus traités que d'autres. On peut retenir, par exemple, le thème du massacre des mamelouks par Mehemet Ali, raconté par le comte de Forbin dans son *Voyage dans le Levant en 1817 et 1818*, illustré par Horace Vernet (*Massacre des mamelouks rebelles dans le château du Caire en 1811*), tableau présenté au Salon de 1819. L'image des cavaliers sautant dans le vide rappelle l'histoire de Mazeppa contée par Byron, reprise par Hugo dans les *Orientales* et plusieurs tableaux de mamelouks (Regnault, Bida) semblent établir la fusion des deux histoires. Bien des tableaux semblent d'autre part être interprétés en fonction d'œuvres littéraires : ainsi *La Mer Morte* de Léon Belly (1866) est-elle associée par Husmans à la « Chute de la maison Usher », un des contes d'Edgar Poe.

Pour terminer, je reviendrai à l'œuvre-clé qui ouvre à l'Orient, c'est-à-dire aux *Mille et Une Nuits*, ou plus exactement à l'idée qu'on s'en fait, filtre la perception de l'Orient. Tous les artistes et écrivains ont évoqué cette référence dans leurs impressions, notamment en Algérie, où le XX^e siècle confirme le rayonnement des contes par la publication chez l'éditeur Piazza, entre 1925 et 1932, de la traduction du docteur Mardrus, illustrés par Léon Carré, boursier de la Villa Abd-el-Tif en 1909, et ornés par Mohammed Racim. Cette parution accompagne les derniers feux du mouvement néo-mauresque dans l'architecture et participe à un engouement général des manifestations culturelles pour cet Orient légendaire.¹⁶

Maupassant, recommandant la visite de la Casbah pendant les soirs du ramadan, assure que « ces petites rues rapides comme des sentiers de montagne, raboteuses, (...) sont parcourues par une population des *Mille et Une Nuits* ». Loti conçoit sa nouvelle de 1882, *Les trois dames de la Casbah*, mettant en scène les « filles d'une race condamnée »,¹⁷ en forme d'un « Conte oriental » qui pourrait sortir de la bouche de Schéhérazade. Dans une veine qui n'est pas sans rappeler le tableau célèbre de Delacroix, Eugène Giraud a présenté au Salon de 1859 un *Femmes d'Alger, intérieur de cour*, qui peut faire écho à cette vision. Cette inspiration se poursuit au XX^e siècle, avec des variations expressionnistes qui s'intéressent à la rue Kataroudjil, haut lieu de la prostitution et dont le peintre Étienne Bouchaud, autour de 1930, rapporte l'ambiance, en des termes qui font penser au film de Julien Duvivier, *Pépé le Moko* (1936) : « Le romantisme de la pègre, paré ici des couleurs ensorcelantes des *Mille et Une Nuits* nous enivrait. »¹⁸

Conclusion

Les artistes français des XIX^e et XX^e siècles n'ont cessé de pester contre la transformation européenne de l'Orient, en particulier dans le nouveau visage architectural qui lui est donné. Bartholdi, au Caire, en 1869, trouve qu'il a été « haussmannisé » ; Gautier à Alger s'indigne contre « l'architecture de la rue de Rivoli » et la « banalité bourgeoise de ces bâtisses modernes ». Pourtant, c'est bien l'imaginaire occidental qui décide des impressions de voyage, comme pour apprivoiser l'altérité.

Notes

1. MERNISSI, Fatema, *Le harem et l'Occident*, p. 72.
2. François Hartog.
3. Avril 1834, *La France industrielle*.
4. DELACROIX, Eugène, « Meknès, 24 mars 1832 », *Journal*, p. 107.

5. GAUTIER, Théophile, « Variétés. Exposition du Louvre », *La Presse*, 22 mars 1838, cité par Moulinat, p. 275.
6. GUILLAUMET, *Tableaux algériens*, 1888, p. 233.
7. LOTI, Pierre, *Au Maroc*, 1999, p. 261.
8. BERCHERE, Narcisse, *Le désert de Suez. Cinq mois dans l'isthme*, Paris 1863, p. 99.
9. DAUMAS, Eugène, *Les chevaux du Sahara*, 1855, op. cit., p. 353.
10. Ibid., p. 52, note 1. Selon le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, de Paul Robert (1972), le terme serait d'origine scandinave : « hârr » : « qui a le poil gris ».
11. DELACROIX, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, 1999, p. 138.
12. Ibid.
13. DAUMAS, op. cit., p. 370.
14. Première édition entre 1817 et 1822.
15. BELLY, Léon, lettre du 27 octobre 1855, citée par Conrad de Mandach, « Léon Belly », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, p. 144.
16. Cf. OULEBSIR, Nabila, « Discours patrimonial et création architecturale », *Alger. Une ville et ses discours*, Praxiling, Montpellier 1996, p. 152.
17. LOTI, Pierre, op. cit., 2000, p. 28.
18. BOUCHAUD, Étienne, « Souvenirs sur Jean Launois », *Études d'art*, n° 3, Alger 1947-1948, cité par Vidal-Bué, MARION, op. cit., 2000, p. 121.

ORIENTALISM AND CINEMA

Ella Shohat

The phrase “the imagination of the Orient” conjures up a specific set of discourses associated with a particular geography. Most importantly the “Orient” is seen in isolation from the “West” within a rather problematic spatial dichotomy. Being here in Barcelona, offers an interesting beginning for my talk today. Certainly Spain is a perfect place to deconstruct common false dichotomies, recycling binary oppositions between East and West. In our book, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (translated into Spanish as *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*), Robert Stam and I tried to highlight the historical links between so-called East and West, South and North, not only economically and politically, but discursively as well. As we know, in this day and age we have witnessed a kind of calamity, perhaps a rather catastrophic calamity, to this binary idea of East versus West. In the following, I am not interested in the clash-of-civilisation thesis, but rather in the ways that clash has historically become a vehicle to engage gender and geography.

I am interested in undoing, on a number of levels, this false dichotomy between East and West as two isolated paradigmatic spaces. We can go back to none other than Columbus and think about how discourses about the Americans, the indigenous peoples of the Americas and transplanted Africans, are usually excluded from discourses about the East. Yet a closer look suggests that with the finalising of the *Reconquista* in 1492—by which 3 million Muslims and 300,000 Sephardi Jews were expelled from Spain— discourses about Muslims and Jews as agents of Satan, as devil worshippers, or as infidels travelled across the

Atlantic to the Americas, and were projected onto the indigenous people. The Spanish conquistadors came armed with a ready-made racist ideology rooted in European Christian demonology. The very word "*índios*," encapsulates this conceptual meeting between "East" and "West." Columbus, as we know, had thought he was on his way to India, unaware that he accidentally met Arawaks and Caribs on the shores of what is today the Dominican Republic.

Five hundred years have passed since the Columbian encounter between Europe and the Americas, but the issue of how to read this narrative remains alive. Can we separate the *conquista* discourses about the Americas from the discourses about the East? Columbus, we may recall, actually took with him some *conversos* who were fluent in Semitic languages, to serve as translators. We can only imagine the initial babble-like cacophony that resulted as Columbus, who thought he had arrived to an island off the shores of Asia, expected his Semitic language experts to communicate with the Carib speakers. Perhaps Columbus was the first modern orientalist. Not only because he understood indigenous Americans through an ideological lens shaped by the anti-Muslim and anti-Jewish racist discourses of the Spanish *Reconquista* and Inquisition, but because of the relationship these discourses and Columbus's own colonial project had to power. Moreover, not only did an orientalist discourse constitute American colonial discourse, but colonial discourse—shaped within the Americas, sub-Saharan Africa, and East and South Asia—in turn later impacted the specific orientalist discourse directed at North Africa and West Asia (an area today commonly conceived of as the Middle East)—territories colonized quite late in the imperial game.

This one example of the Columbus story suggests why we cannot easily separate the imaginative spaces of East and West. And later on, with the emergence of British and French colonialism, of course, global

geography is translated into new cartography. What is this idea of slicing the "East" into the "Near East," the "Middle East," and the "Far East"? Who has the authority to determine such divides? Near to whom? Far from whom? Those kinds of divisions reflect a particular historical point of view, and a geographic perspective. Certainly, the Near East is not near itself. Or the Far East is not far from itself. From a Chinese point of view, the "Near East" is considered to be West Asia. Meanwhile, Arab cartography refers to the *Mashreq* versus the *Maghreb*. (In Arabic, "Mahgreb" means the westernmost point and the "*Mashreq*" is the easternmost point). Morocco constitutes the West from the Eastern perspective of the Arab world. Cartographies, in other words, cannot be deciphered in-isolation from political perspectives. They are enmeshed or imbricated in the way politics intervenes in our political imagination. My point in this brief introduction is to highlight the importance of making links between histories and geographies that are usually viewed within segregated analytical frameworks.

The following part of my talk has to do with the idea of how we address the issue of Orientalism as an ideology, as a set of discourses that cannot be viewed outside of a Eurocentric cartography or epistemology that sees Europe as the centre of the universe. Rather than origins of people, I'm referring to a philosophical stance, to a paradigm of imagining the world where European (or western in general) ideas, ideologies, and discourses become the norm according to which everything else is measured and compared. If we envision Orientalism as a sub-field of Eurocentrism, the debate is not just about what the Orient is, in terms of essence, but rather about how the Orient is imagined, in conjunction with other geographies. And that is an important aspect; not only in so-called high culture--in literature or painting--but also with regard to popular culture, through which it largely spread. Flaubert travelled to Egypt and his encounter with the

belly dancer Kuchek Hanem certainly inspired some of his writing, his vivid descriptions (for example in *Hérodias*, the dance of Salomé, and in *Salomé*, the dance with the snake). And his descriptions inspired many painters whose work, later on, in turn provoked much demand for real-life dancers.

The expositions in Paris in the late nineteenth century featured people imported from North Africa. "Authentic" Algerian villages and Cairene streets were reconstructed, and the Egyptians and Algerians placed therein were instructed to perform their exotic rituals, demonstrating, for example, how they drank tea, danced, and smoked *nargila*. There was an incredible demand for such displays. I would locate this consumption of "the other," in fact, to Columbus's travels, who, in a sense, initiated the particular tradition of bringing to Europe not only discourses and ideas, but literally the bodies of non-European people. When Columbus returned from his first voyage, he brought back with him samples of vegetation, of animals, and of Arawak people, to be exhibited in the court. Their transplanted presence not only served to gratify scientific curiosity, but also the desire for entertainment. The consumption of people, which began with the travel from the Caribbean to Spain, gave way to the popular culture of exhibition. We only have to remember the case of the "Hottentot Venus," the woman from South Africa who was exhibited in Paris and in London. Later on she fell ill and after her death at the young age of twenty-five, Georges Cuvier, the anatomist and scientist, even received permission to explore her genitalia. Later, it was placed in a jar and exhibited, along with other genitalia, in the Musée de l'Homme in Paris. This scientific version of necrophilia was predicated on essentialist notions of cultural geographies.

Scientific voyeurism, in other words, was intimately linked with the seductions available through popular culture. The emergence of

Orientalism in popular culture, similarly, is not unrelated to issues of voyeurism and exoticism—a concept that by definition involves something that is outside. The current associations of the Orient largely with terrorism should not elide the linked histories of violent imagery on the one hand and exotic representations on the other. The non-threatening, tamed Orient was often eroticised, functioning as the positive pole within this structural dichotomy.

In the US Columbian Exposition of 1893, a whole Algerian village was brought to perform along with Filipinos and indigenous Kenyans. However, these presumably untouched “natives” were actually imported from Paris. The geography of Belly dancing thus cannot be limited to the East, or simply associated with the “west” of recent diasporas. Already in the late nineteenth century in the United States, for example, belly dancing was actually very popular. And, in fact, what was later called the Hootchie Kootchie phenomenon (women dancing, or what was called “exotic dancing,” almost a striptease show) actually dates back to the belly dancers in those popular exhibitions.

There is a very well known among film scholars called *Fatima*, from 1897. It's not known who shot the film, but it belongs to the Edison Collection, anthologised by the New York Museum of Modern Art as part of the 1890 film series. *Fatima* is included with other pre-documentaries, a genre going back to Lumière's filming of the everyday, as well as to the idea of cinema as authentic document. *Fatima* is a document of one of the women belly dancing in the ethnographic shows of the Philadelphia Columbian exposition, and later in the Chicago Century of Progress. Was Fatima actually the dancer known as “Little Egypt”? The Museum of Modern Art anthology includes two versions of the same filmed woman dancing; one with her body partly covered by a fence, and the other without the fence, fully revealing her seductively wiggling belly. The fence was actually painted on the print. It was a

form of censorship reflecting the puritan culture of the time, a culture that perceived the dance and the costume as too sexually daring, as dangerous indulgences that women should stay away from. There was no official institution of censorship at the time but local distributors, pressured by their communities, painted in the fence and thereby exercised a form of censorship. At the same time, Americans, like Europeans, visited those expositions to consume "authenticity." But this "authenticity" also allowed a puritan society to unleash all those pornographic impulses. In a sense, the licence of "other" geographies allowed for pornographic, eroticised representations to emerge. Never is this dialectic truer than later on, when Hollywood enacted a severe code governing what could and could not be shown.

The Hollywood effort to police itself and satisfy the government in Washington was a result of exotic/erotic imagery. Vocal protest in the United States—particularly from the moral majority of the time, which was comprised of diverse churches, especially the Catholic Church—led Hollywood to fear that Washington would cave to this pressure and establish an official censorship code. Consequently, Hollywood decided to censor itself and the "Hay's Office Code" and the more severe Production Code of 1934. Here are a few representative sentences from its text:

"Scenes of passion in all but the most puerile terms cannot be shown. Miscegenation, nudity, sexually suggestive dances or costumes, excessive and lustful kissing are prohibited. Adultery, illicit sex, seduction or rape could never be more than suggested and then only if absolutely essential to the plot and severely punished at the end."

The code was so severe that even a married couple had to be shown in separate beds.

In the early thirties, prior to the 1934 code, *Tarzan* films had Jane wear a bathing suit made of two pieces. After the code was introduced, Jane had to wear a one-piece bathing suit. Yet in this same period, African women in the film's background could be shown with nude breasts. Unlike Jane's veiled breasts, their nakedness was presumed to reveal authenticity. Thus, "other" geographies allowed for sexuality to be expressed on the surface, and very explicitly.

I want to give an example from Vincent Minnelli's 1955 film called *Kismet*. The segment is also connected to the idea of voyeurism. The film is based on a rather amusing mishmash of *A Thousand and One Nights*. This idea, even though it is borrowed from a fictive tale, is nevertheless, within the context of Hollywood, received and understood as an authentic representation of the Orient. The fantastic tales are thus understood as a document of the real. Within this context, the harem is imagined as a safe pornographic *topos*.

"Great ruler! I need time."

"True, Wazir, true. And a royal marriage has been promised the people. And a royal marriage must be given them."

"Exactly the point I was about to make!"

"You were? Proceed then."

"Permit me to observe, Highness, the illusion that you can be happy with one woman. It's just a phase man goes through. But if Your Highness would care to glance into my harem, my wives are entertaining three ravishing young guests."

"I am not in the mood. Wazir, for visiting other men's harems."

"It's not a visit, Highness! A glance! I have secret means of watching, a small device from which I derive a great deal of"

innocent amusement. The simple creatures do not know they're being observed. They are the princesses of Ababu.

"I note their charms."

"And consider that an alliance with them would mean a safe northern frontier!"

"I do not require your advice on military security!"

"But if you would look again, Highness, it is not military security I'm offering."

"Hey! Marsinah, here in your harem!"

"My boy, my poor boy! ..."

This sequence organizes the spectator's gaze around the power and pleasures of voyeurism. In this paradigmatic male-gaze shot, women are being watched in their most private moments in the harem. The explicit visualization of voyeurism offers a reflexive moment, a metaphor for the cinema itself, i.e. of being able to watch without being watched back. In the cinema, spectators possess a certain power in the darkness, forming a collective of anonymous peeping toms. In *Kismet*, the secret gazing at the harem can be viewed as allegorizing the spectator's place within the cinematic apparatus. The cinema, like the harem, constitutes an unattainable *topos*. The lure of the harem, then, parallels that of the cinema where the lack of access to a forbidden space provokes a desire to subvert the law. The word –"harem" in Arabic suggests a forbidden space. Yet, the cinematic harem is made available through the mediation of the "oriental' male gaze of white actors in costumes.

The historical harem constituted a space most travellers did not have access to and, like the veil, became a metonymic and metaphorical site standing in diacritical relation to those who could not master it. The harem, however, was not always about male travellers or male

fantasies. The harem can be examined in relation to representations about and by western women as travellers, complicating narratives that focalize male travellers or male fantasies. The silent film *The Sheik* (1921), directed by George Melford, is based on a novel written by an Englishwoman, Edith Maude Hull. The protagonist is a woman who rebels against marriage because she believes marriage is captivity. As part of her liberation, she travels in the Sahara Desert and is captured by Arabs, bad Arab men, but she gradually falls in love with one of them, played by the Italian actor Rudolf Valentino, and learns about the pleasures of domesticity and how to be an obedient woman. It happens when she's kidnapped again, this time by *really* bad Arab men, only to enable the good Arab saves her from them. At the end of the film, we understand that the good Arab, Valentino, although he was raised in the desert, is actually the son of an English traveller and a Spanish father. The evocation of Spanishness adds a sense of mild European exotica, allowing Valentino to remain pure enough not to be essentially Arab. In the context of miscegenation taboo, Spanish blood does not pose a threat, in contrast to Arabs or Africans.

The desert, in such films, offers a kind of libidinal geography, where western civilisation falls apart, and where male libido is not suppressed. "And why should a savage of the desert keep me away?" asks the female protagonist of *The Sheik*, meaning "away" from the forbidden space of the marriage market. As a rebel, she wishes to violate the taboo. First she refuses to marry her European boyfriend because she says marriage is captivity. And then she refuses to obey the Arab rule keeping European women away from the marriage market—a harem like space. She is able to penetrate by disguising herself as a belly dancer. The context of this film is the twenties, with the rise of the suffragist movement--that is, when women in the western world were rebelling, demanding the vote and independence.

They changed the dress code and got rid of hooked skirts. This was a moment of revolution for women. But the suffragist the film registers learns obedience by the end of the film. The travel narrative of exploring the Orient, full of real savage men, posited in contrast to the civilised European men, can be read as a pedagogical lesson to western women. In such didactic allegory, the women are domesticated and tame. Their rebellion, as expressed through travelling on their own and seeking freedom, inevitably ends with their exposure to risks and dangers, from which their counterparts, European men, will ultimately have to rescue them. Although the novel was written by a woman, it does not represent feminist ideas. On the contrary, the novelist stated in interviews that women love cavemen, savage men. Indeed, the whole notion of eroticism in the novel and film are premised on the civilizational clash with savagery, and the subsequent triumph of its social domestication.

Here we encounter the same dialectics we addressed in relation to *Kismet*: who possesses the power to gaze and who becomes the object of the gaze within the sexualized geography of empire? The idea of the veil here, of a western female character entering the harem, allows the masking of one's identity. Yet, the protagonist of *The Sheik* no longer simply functions as the "female character" in the narrative. We are watching the film through her Western eyes and, as spectators, we are subjected to her point of view. Although, as is usual in cinema, it is the male gaze that dictates our narrative pleasure, but within the space of the desert, the savage space, the western woman, due to her westernness rather than femaleness, becomes empowered in relation to Arab men. The spectators identify with the western gaze on Arab masculinity. (The diaries of Lady Wortley Montague also tell us something about this rather complex relation between identification and voyeurism, precisely because she has access to spaces, such as the harem or the hamam, that normally male travellers did not have.)

I still want to give at least a flavour of the deconstruction of orientalist films. There are a whole wide variety of films that criticise stereotypical representations of the Orient, like those found, for example, in *Lawrence of Arabia*. By the way, the images and popularity of *The Sheik* are very much connected to the end of World War I, when the American journalist Lowell Thomas was instrumental in popularising the figure of T.E. Lawrence in the West. The famous photo of T.E. Lawrence, an Englishman dressed in Arab *jalabia*, inspired this new wave of exoticism with regards to the Arab world. Valentino's image and the popularity of his exoticism were very much connected to the spread of this image in the newspapers.

In many works of contemporary cinema by young Arab filmmakers, especially in the diaspora (especially, in the Americas and in Western Europe), these images are actually made fun of, in what is called in my co-authored book *Unthinking Eurocentrism* "jujitsu aesthetics"-- referring to the Japanese aesthetic of martial arts of fighting by appropriating the power of the enemy-- so as to boomerang against the dominant power of representation. In other words, diasporic filmmakers cite or quote those films, from Britain, France, and the US, and then deconstruct them. They do not necessarily try to construct a positive image of the Arab. This is a different kind of aesthetic strategy. "Well, if you make fun of me, I'm going to make fun of your images that make fun of me." The Iraqi-Swiss filmmaker, Samir, made a documentary about Baghdad and the diaspora called *Forget Baghdad*. (It recently, won an award in 2002 at the Locarno Film Festival.) Let's watch one particular segment, a moment where he speaks about growing up in Switzerland and watching the media images of the Orient:

"And during melancholy moments, my father would listen endlessly to Arab music, on short-wave. I wanted to crawl away

and hide from Switzerland and I found refuge in television. On television, I discovered a strange Arabic world, where the Arabs were mostly depicted as hard, gesticulating or shooting wildly around them. Occasionally they appeared as noble men, but then they were in costume. One Sunday afternoon, I had my first glimpse of what was supposed to be a Jew. The movie Arabs were still being typecast as screaming, shooting, hook-nosed villains. ... Over the years, however, the Jews were gradually transformed into blonde heroes, which impressed me as a child very much. ... Meanwhile Arab Jews persisted in Israeli cinema as figures of fun...."

The last film segment I would like to talk about is one from *Introduction to the End of an Argument* (1990) by Elia Suleiman and Jayce Salloum. I had the pleasure of working as an adviser for the film. It also employs the "jujitsu aesthetics": taking those images from Hollywood and making fun of them by taking them out of their narrative context. Normally, a film's narrative encourages a spectator to identify with the heroes through the commentary of accompanying music that tells you how to feel in relation to the subject matter. When you take images out of context, however, as Samir also did, and you juxtapose them and re-edit them into a new narrative, you actually de-contextualise them. The new context is a form of kidnapping or hijacking. If you want, this is an aesthetic version of "terrorism," and I use the word in quotation marks to suggest that this is what diverse Third World writers speak about with regards to the idea of "hijacking the power." Within this "cannibalistic aesthetics" – as it was called in the context of Brazil-- the disempowered, the marginalized on the world's periphery is perceived as remaining with power only to devour the power of those in power. By digesting the power of the "centre", the

artist or critic offer products hybrid by definition. In *Introduction to the End of an Argument* and *Forget Baghdad* this kind of aesthetics is premised on taking things deliberately out of their original narrative context, their original intentional vision of the East, and boomeranging them against those who envision the East not only in a cartoonish manner but also in a manner that sees it as lacking in three-dimensionality, as a culturally complex space. I would say that perhaps, rather than fixed dichotomies, a look at cultural geographies as having histories of syncretism would enrich the dialogue between East and West, and would help to dismantle the simplistic vision of an East versus West. Such cultural practices transcend a simplistic segregationism of the geographical imaginary.