Archipel

Études interdisciplinaires sur le monde insulindien

97 | 2019

Varia

Mosquées sous verre à Java : vie et mort d'un thème iconographique

Glass mosques in Java: life and death of an iconographic theme

Jérôme Samuel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/archipel/1041>

DOI : 10.4000/archipel.1041

ISSN : 2104-3655

Éditeur

Association Archipel

Édition imprimée

Date de publication : 11 juin 2019

Pagination : 113-150

ISBN : 978-2-910513-81-8

ISSN : 0044-8613

Référence électronique

Jérôme Samuel, « Mosquées sous verre à Java : vie et mort d'un thème iconographique », *Archipel* [En ligne], 97 | 2019, mis en ligne le 16 juin 2016, consulté le 16 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/archipel/1041> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/archipel.1041>

JÉRÔME SAMUEL¹

Mosquées sous verre à Java : vie et mort d'un thème iconographique

En 1939, dans un article publié par la revue orientaliste *Djâwâ*, J. Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp² soulignait la fréquence des représentations de mosquées dans la peinture sous verre javanaise, ce sujet tenant alors, selon ses observations, la seconde place après les « couples de mariés » (HvLB 1939, p. 60). De prime abord, cette affirmation a de quoi surprendre et il est possible que, enquêtant principalement auprès d'ateliers de peinture actifs dans la région de Yogyakarta (voir Samuel 2017), HvLB ait sous-estimé la proportion de représentations de personnages de *wayang*, dont on sait qu'elles sont souvent peintes par des manipulateurs (*dalang*) et facteurs de marionnettes établis individuellement et en milieu rural. De plus, elle inclut dans cette catégorie les représentations des Lieux Saints de l'islam qui sont bien autre chose que de simples mosquées.

Un corpus

Il n'en reste pas moins que l'évaluation de HvLB n'est probablement pas éloignée de la réalité et met en évidence un genre, caractéristique et bien établi

1. Centre Asie du Sud-Est, CNRS/EHESS/INaLCO, Paris.

2. Désormais HvLB. Il s'agit de Jacoba Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp (1901-1965), anthropologue bien connue des spécialistes de Bali, également épouse de l'orientaliste Christiaan Hooykaas. L'article de 1939 est l'une de ses premières publications, dont elle a dû préparer le matériau à la fin de son séjour à Yogyakarta, peu avant de s'installer à Bali.

dès les années 1930, de la peinture sous verre à Java. La base de données que j'ai constituée à partir d'enquêtes et par la compilation des rares travaux existants, le confirme pour l'époque de HvLB et les trois décennies qui suivent son travail. Sur un total, à ce jour, de 1 474 peintures produites à Java entre la fin du XIX^e siècle et le mouvement de renouveau de la fin des années 1970, celles qu'on qualifiera par pure commodité de peintures « traditionnelles »³, 186 items soit 12,6 % de l'ensemble, représentent des mosquées javanaises. D'ailleurs, pour rapporter cet usage aux pratiques actuelles, on observera que, si les mosquées sous verre n'ornent plus les murs des intérieurs ou des commerces à Java, l'habitude d'y suspendre des calendriers portant des vues de mosquées – toutes sortes de mosquées – reproduit le même goût pour l'affichage de bâtiments culturels.

Ce genre tel qu'il est pratiqué sous verre, n'est pas spécifique au domaine indonésien ; il se retrouve également en Turquie, avec des vues de grandes mosquées stambouliotes (Selimiye, Sultanahmet ; cf. Aksoy 2005, pl. 151-155, 188, 190 et 191) et du bâtiment abritant la tombe de Mevlāna, le saint soufi Rūmī à Konya, où il s'en produit encore de nos jours (*Id.*, pl. 189).

J'exclus de cet ensemble les vues des Lieux Saints de l'islam, qui posent des problèmes de production très particuliers et méritent une étude à elles seules, ainsi que celles d'autres mosquées étrangères et extérieures à Java, au demeurant très peu nombreuses⁴. Je n'ai également pas pris en considération

3. Le terme « traditionnel » est mal adapté pour qualifier les peintures sous verre javanaises, car il s'agit d'objets de leur temps, parfaitement insérés dans une contemporanéité des Indes Néerlandaises, tant en matière de support que pour le choix des sujets et le mode de représentation de ces derniers, dont font partie les représentations de bâtiments culturels. Si de nombreux sujets sont effectivement « traditionnels », c'est en termes de transmission qu'il faut l'entendre et il n'en reste pas moins que le qualificatif trahit un regard extérieur – orientaliste ou d'historiens de l'art occidentaux – ou postérieur – celui d'amateurs de la fin du XX^e et du XXI^e siècle.

4. HvLB note : « En outre, nous trouvons représentées les mosquées de Djeddah, de Singapour, du Caire, de Banjarmasin, de Yogyakarta et de Palembang » (1939, p. 60). Je n'ai jamais rencontré de représentations de la mosquée de Djeddah. Par ailleurs, il est possible que HvLB confonde la vague mosquée de Singapour qu'elle mentionne, avec le mausolée de Sayyid Nuh al-Habshy dont j'ai retrouvé des représentations sous verre à Java centre (voir Samuel 2014, p. 119-121 et n° 15). Cependant de telles vues ont dû exister, peut-être pour répondre à la demande d'anciens pèlerins dans le cas de Djeddah ou à destination du public d'origine hadhramie. Outre les Lieux Saints de l'islam (*harām* de la Mecque et de Médine, mosquée al-Aqsā à Jérusalem), ma base de données comprend une mosquée égyptienne de facture probablement récente (légendée *masjid Mesir* en caractères arabes) et deux vues d'un bâtiment qui pourrait être le mausolée du shaykh Abd al-Qādir al-Jilāni, fondateur de la confrérie Qādiriyya à Baghdat. Pour les mosquées indonésiennes non javanaises ni madouraises, je compte une vue de la mosquée Baiturrahman à Banda Aceh, par un peintre actif à Java dans la seconde moitié du XX^e siècle, aux frises foliées et à la technique mixte caractéristiques (pigments et papier argent collé) ; et trois vues de la grande mosquée du sultan à

les scènes historiées, notamment celles qui illustrent les colloques des neuf apôtres de l'islam à Java (*Wali Sanga*) dans la mosquée de Demak, comme celles qui rapportent l'histoire de Seh Pandanarang, le saint de Tembayat et très populaire islamisateur de Java centre, et où figure la mosquée de Tembayat qu'il a fondée près de Klathèn (Samuel 2017, p. 148-149 et 165). En revanche, aux 186 tableaux mentionnés plus haut, j'en ajoute seize postérieurs à la période « traditionnelle » définie plus haut, ce qui porte le total des peintures considérées à 202. Les vues qui nous retiennent ici sont en quelque sorte des portraits de mosquées, célèbres ou anonymes, généralement dépourvus de personnages mais souvent agrémentés d'engins de transport de tous types dont je serai amené à reparler.

Comme tant d'autres thématiques, religieuses ou non, il n'y a aucune raison de voir dans ces sujets une spécificité de la peinture sous verre. Non seulement d'une manière générale le verre n'est qu'un support venant s'ajouter à d'autres tels que papier, cuir, zinc et tissu, mais dès l'époque coloniale, dessins et photos ont circulé sous forme de planches libres et, surtout, dans des revues ou ouvrages illustrés en malais ou javanais destinés à un public plus large⁵. De toute évidence, certaines peintures sous verre sont reproduites d'après des modèles de papier, parfois identifiables (ill. n° 3). Pour autant, je ne me réfère à d'autres supports que lorsque cela est nécessaire pour comprendre une œuvre sous verre, et le premier critère de définition du corpus sur lequel je travaille est celui du support.

Travail sur série

En matière de peinture sous verre, l'approche sérielle, autrement dit l'étude de séries de pièces et non pas d'œuvres singulières, uniques, érigées en exemples ou même simplement jugées représentatives⁶ est d'autant plus

Medan, dont l'une pourrait avoir été peinte à Java (Samuel 2014, p. 115). Dans les deux cas il s'agit de bâtiments dûs à des architectes européens (1881 et 1909) et très différents des mosquées d'architecture vernaculaire.

5. Pour n'en citer que quelques-uns antérieurs à 1945, voir An., *Masdjid dan makam doenia Islam*, Weltevreden : Balai Poestaka, 1927, ainsi que les revues publiées par la même maison d'édition, telles que *Kadjawen* (1926-1942) et *Sri Poestaka* (1919-1931). Pour un exemple de planche couleur, voir Nijland E., *Handleiding voor de kennis van het volksleven der bewoners van Nederlandsch Oost-Indië*, Utrecht-Leiden : E.J. Brill-Breyer, 1897, planche n°12 (43 x 56,8 cm).

Pour un avis inverse, voir van Dijk 2007, p. 46, n. 8, mais lui se réfère à des planches, cartes postales et photographies en couleurs, onéreuses et destinées au public occidental. Les modèles des peintres sous-verriers viennent plus sûrement de la presse vernaculaire.

6. Au contraire de ce que proposait Cuisinier, par exemple : « [La méthode] consistera à partir d'une œuvre significative pour ceux-là mêmes qui l'ont élaborée, puis à considérer cette œuvre comme l'œuvre de référence ». Puis « on discriminerà à travers [des séries d'] œuvres celles qui fonctionnent comme des modèles dont on s'inspire et

justifiée, que pour beaucoup de peintres cette activité est avant tout un art de la copie, de la reproduction sur le verre d'œuvres existantes ou de modèles de papier, et cela en de larges quantités. Elle permet, sur la base d'un travail d'inventaire ou à vocation d'inventaire et aussi large que possible, de dégager des séries traitées en corpus, sur une base thématique ou autre (en particulier motifs récurrents, et ornementation)⁷. Dans ce cadre, l'examen de chaque pièce doit se faire par rapport à l'ensemble traité, pour observer les régularités tout en restant attentif aux variations et sans oublier de tenir compte des éléments de contexte, même si leur importance peut sembler moins flagrante que dans le cas d'œuvres uniques, et si, dans le cas particulier de la peinture sous verre, ces éléments sont souvent maigres.

Dans un article précédent, j'ai tenté de mettre en évidence l'existence d'un ou deux ateliers de peinture sous verre, actifs au cours des années 1930 dans la région de Yogyakarta, identifiables sur la base d'un corpus constitué par deux petites séries aux ornementations caractéristiques. C'est une autre question que je voudrais aborder ici, celle de la vie et de la mort d'un thème iconographique. Parmi les différents thèmes traités par les peintres sous-verriers, celui de la mosquée est, plus que tout autre, susceptible de nous aider à répondre à cette question, puisque nous disposons d'un corpus homogène et remarquablement abondant au regard du matériel disponible, couvrant une période de quatre-vingts ans et plus de production picturale sous-verrière. La présente série permet donc d'esquisser la naissance d'un thème pictural et d'aborder son traitement dans l'imagerie populaire, d'en identifier les sous-séries thématiques (mosquées de Demak, palatines, Syuhada, etc.) ou non (par l'emploi de motifs ou d'ornements particuliers, et selon les ateliers) ; d'en étudier les variations (et distinguer les hapax) ; de mettre en évidence d'éventuels outils de datation ; enfin, de voir comment ce thème, dont le traitement évolue au fil du temps, finit pas s'étioler et disparaître dans le contexte final, pour nous, des années 1980.

Ici, l'identification des modèles – un des exercices de prédilection des études consacrées à la peinture sous verre – présente assez peu d'intérêt, car le thème et les sujets sont locaux, à la différence des vues des Lieux saints, par exemple, et les canons souples, au contraire des figures du théâtre d'ombres. La relative simplicité des sujets à reproduire rend les patrons de papier assez peu nécessaires. Or, si les contraintes qui pèsent sur les peintres sont faibles il se dégage pourtant

celles au contraire qui ne sont que des répliques. » (1975, p. 17-18).

7. Je reprends ici les définitions proposées par J. Baschet à propos de l'analyse sérielle des images médiévales en Occident : « Un thème iconographique est (...) une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique (...). Par motif, on entend un élément constitutif d'un thème qui, sauf exception, n'apparaît pas de manière isolée » (Baschet 2015, p. 323-324). Dans mon usage, « sujet » renvoie à un « thème » particulier : « mosquée » est un thème, « mosquée de Demak » un sujet. Tous deux sont susceptibles d'être traités en série.

de l'ensemble un fort sentiment d'homogénéité de traitement. Les variantes très déviantes – à plus forte raison les hapax – sont rares, l'imagination de chaque peintre se déployant essentiellement dans le traitement personnalisé des motifs et de l'ornementation, sauf à suivre des règles strictes d'interprétation, dans le cas d'une production en atelier (Samuel 2017).

Qu'est-ce qu'une mosquée (de verre) ?

Les deux premières questions qui se posent sont celles de la reconnaissance de ces bâtiments comme mosquées et de leur identification précise. Les trente items légendés, portant le nom de la mosquée ou dont celui de la ville figure sur le bâtiment (en particulier les mosquées de Malang et Suhada à Yogyakarta)⁸ y répondent d'eux-mêmes ; en outre, sur ces peintures comme sur d'autres, les mosquées se laissent aisément reconnaître en raison de leur architecture caractéristique, également connue par la photographie. Mais les mosquées identifiables à coup sûr sont assez peu nombreuses : Demak (43 items ; n° 2, 3, 5, 6), Yogyakarta (11 items ; n° 7), mais aussi celles de Malang (9 items), Kudus (4 items) Sumenep (3 items), Boyolali (1 item)⁹.

Pour le reste du corpus, quoique les bâtiments soient représentés de façon très stéréotypée, il est parfois possible d'hésiter sur leur nature et d'y voir un simple pavillon ouvert de type *pendopo*, auquel cas on se fondera sur des éléments architecturaux propres aux mosquées figurant sur ces représentations, tels que la forme de la toiture (de type *tajug*, pyramidale et en trois parties superposées), un ornement sommital en forme de couronne (dit *momolo* ou *mastaka*) ou de croissant ; la présence d'un minaret, presque toujours distinct du bâtiment, bien qu'elle ne soit pas systématique¹⁰.

La grande majorité des peintures offre une vue de face, la mosquée étant souvent précédée d'un muret matérialisant la cour avant ; le bâtiment est toujours bordé d'arbres, sur des plans différents, extrait de tout contexte urbain. Pour les peintures de la période antérieure à 1942, il n'est pas rare que la mosquée soit partiellement prise de trois-quart face, angle visible par le rendu

8. Deux légendes sont cependant problématiques ; il s'agit d'une vue de la mosquée du sultan de Yogyakarta, donnée comme « Masjid Rajawali » et d'une peinture légendée en caractères arabico-malais « Ini [illisible] masjid Banten », mais dont le bâtiment est très différent de la mosquée en question. Sur cette dernière peinture figurent deux bâtiments identifiés comme *rumah susun* (« maison à étages ») et trois drapeaux rouges sur les coupoles ; un tel bâtiment (mais un seul) existe bien à proximité de la mosquée de Banten, construit vers 1675 par le néerlandais Henrik Cardeel (Lombard 1990, vol. I, p. 149).

9. Pour la grande mosquée de Sumenep, fort logiquement c'est son portail monumental qui est représenté, puisqu'il cache complètement le bâtiment principal. La mosquée Ampel de Boyolali, reproduction fidèle d'une photographie datée ca. 1930 (<https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/803130>) semble être un hapax.

10. Il était rare autrefois. Même la mosquée Syuhada dont je reparlerai, n'a pas de minaret en dépit des apparences.

des toitures (n° 4), ce qui ne vient pas nécessairement de l'emploi de modèles photographiques (n° 2, 3, 5), mais peut signaler une spécificité d'atelier ou un canon local ; cette vue de léger trois-quart est aussi caractéristique de la mosquée de Malang, dont toutes les représentations datent des années 1950 et 1960. Le profil pyramidal des toits structure les tableaux selon un axe vertical ; ils sont généralement peints de couleurs différentes pour en souligner la superposition. La mosquée peut être flanquée d'autres bâtiments dont la fonction, en terme de structuration de l'espace pictural, est d'accentuer une perspective très marquée, au point de fuite bien centré¹¹, et plongeant au cœur du bâtiment à travers le portail d'entrée, puis une véranda (jav. *serambi*, *surambi*) parfois très étroite et enfin la porte de la mosquée proprement dite. Les effets de perspective sont également accentués par les dallages, les degrés ou les colonnades (n° 6-12 et Samuel 2017, n° 4-6) ; pour la partie centrale, autrement dit les portes, le modèle en est assez clair, c'est celui du motif du portail (jav. *gapura*) tel qu'il figure sur les marionnettes dites *gunungan*¹² du théâtre d'ombres javanais. Tout cela confère à ces mosquées une majesté certaine, à laquelle le goût pour le rouge et, surtout, l'emploi récurrent de la couleur or ne sont pas étrangers, sur les colonnades, les arêtes des toits et les toits eux-mêmes, piquetés ou mouchetés d'or dans plus de la moitié des cas.

La présence d'un véhicule, enfin, est également une indication assez sûre, si importante qu'il faudra y revenir en détail. Les antiquaires et collectionneurs expliquent aujourd'hui la présence de ces véhicules comme un indice de localisation : le chemin de fer caractériserait, selon les cas, la mosquée de Demak ou celle de Surakarta (proximité d'une voie ferrée ?), les véhicules à quatre roues celle de Yogyakarta, l'avion celle de Kudus, le bateau celle du grand port de Semarang, etc. Malheureusement, la liste en est très courte et l'architecture changeante de bâtiments affectés d'un même véhicule laisse sceptique sur la réalité de cette association ; d'ailleurs il est possible d'expliquer de façon plus satisfaisante la présence de ces véhicules. Enfin, il n'est pas rare qu'une horloge figure sur ces vues (23 items), ce qui n'étonnera pas « car pour les croyants la prière s'inscrit à heures fixes », comme le dit une sourate coranique souvent rappelée sur les représentations du sanctuaire de La Mecque (Cor. IV, 103).

Ces peintures ne sont qu'exceptionnellement signées (huit items). Bien que les peintres signataires soient inconnus par ailleurs, à l'exception de Maryono (un item ; actif ca. 1980-ca. 2014) et de Kartodiardjo (un item, actif 1950-1975), en voici les noms : Kusni, Suwandi (une pièce, datée du 16.01.1961), Hisjam (que sa peinture donne de « Muntilan »), Sardji et Soedipawiro (voir ill. n° 6). Toutes ces signatures sont apposées en caractères latins, à l'exception de celle

11. Le corpus ne compte qu'une vue de côté avec un point de fuite complètement décalé sur la droite du tableau, à considérer comme un hapax.

12. La manipulation de ces « marionnettes » de cuir (*wayang*) marque les début, fin et transitions des représentations de théâtre d'ombres (*wayang kulit*).

de Maryono, pour qui l'emploi réfléchi et délibéré des caractères javanais, dans un contexte plus général de relative désaffection du public à l'égard de la culture traditionnelle javanaise, en particulier son système d'écriture, relève à la fois d'une forme de patrimonialisation d'éléments jugés emblématiques de cette culture, d'une affirmation identitaire et de l'adaptation du peintre aux exigences de son public, intellectuels yogyakartanais et expatriés, sensible à cet affichage ; au surplus, le titre de la peinture en question s'affiche en indonésien et en caractères latins, seule garantie d'être lu et compris par son public (voir *infra*, en conclusion). Quoiqu'il en soit, tout cela fait peu rapporté aux 202 pièces du corpus ; l'anonymat est donc la norme.

Par ailleurs, quelques pièces sont attribuables à des peintres connus, à nouveau Maryono, mais aussi son frère aîné Sastra Gambar, tous deux établis à Muntilan (voir *infra*) ; d'autres, plus nombreuses, sont associables sur critères stylistiques à des peintres ou des ateliers déjà identifiés, par le détail des bâtiments ou l'ornementation des bordures (Samuel 2017). Cela fait au total entre quarante et cinquante pièces, dont il est possible de repérer et de cerner les auteurs.

Seules neuf peintures sont datées (de 1921 à 1987, pour la plupart des années 1950). D'une façon générale, la datation des peintures sous verre javanaise est délicate¹³ et ne peut reposer que sur l'examen visuel des pièces (matériaux et sujet), les analyses de matériaux n'ayant encore jamais été pratiquées ou publiées. De plus l'usure – fragilité du support et qualité parfois médiocre des pigments –, et la dispersion des pièces au gré d'un marché complètement libre, font que peu de peintures sont finalement accessibles, sinon de façon temporaire. Le gros travail d'enquête et de photographie accompli par Sasaki et son équipe au début des années 1980 (Sasaki, Martowikrido et Hirai, 1987 et 1989), est un outil indispensable mais souvent décevant, car nombre de pièces ont simplement disparu et la plupart des reproductions qu'il a publiées l'ont été en noir et blanc. Néanmoins, s'il n'est généralement possible de se livrer à un examen direct et attentif des pièces que lors de leur découverte et dans des conditions peu confortables, les peintures qui relèvent de certaines thématiques et certains sujets se prêtent plus facilement à l'exercice de la datation. C'est le cas des vues de mosquées, tant pour des raisons architecturales (on dispose de photos anciennes et datées de certaines mosquées ; pour les mêmes ou d'autres les dates de construction et de réfection sont connues), ornementales (présence de décors floraux ou géométriques spécifiques et datés), usage de motifs récurrents (les engins de transports, dont les choix sont également datés, présence des drapeaux néerlandais ou indonésien) ; je reviendrai sur ces motifs et ornements.

13. HvLB (1939) n'a malheureusement publié qu'une vue de mosquée, simple décor d'une scène historiée de l'histoire du saint de Tembayat.

Au final, pour la quasi totalité des peintures, il est relativement aisé de déterminer si elles ont été réalisées pendant la période coloniale (64 items, soit 31,7 %) ou après l'indépendance de l'Indonésie (137 items, soit 67,8 %), un item seulement me paraissant indatable ; bien sûr, cette répartition ne reflète que très imparfaitement les réalités de la production au cours du XX^e siècle. Il est possible de préciser cette chronologie pour la période la plus récente ; une demi-douzaine de peintures non datées, en particulier, sont certainement le fruit du mouvement de renouveau des années 1970. Pour la période la plus ancienne, l'exercice est plus périlleux. La peinture la plus anciennement datée est une vue de la grande mosquée palatine de Yogyakarta (1921) et la mosquée la plus fréquemment représentée avant 1942, celle de Demak, avec des indices architecturaux permettant d'en dater certaines *après* le milieu des années 1920, mais je n'en connais pas pour la période antérieure.

Au plan de la distribution géographique des pièces, la plupart d'entre elles ont été relevées à Java Centre. Malheureusement, la circulation des objets suit la dynamique du marché de la brocante (Ind. *antik*), si bien que des objets en provenance de tout Java et de toute l'Indonésie aboutissent en particulier à Yogyakarta, Jakarta (Ciputat) et Bali. Cela a pour effet de brouiller les tentatives élémentaires de localisation des pièces, d'autant que des critères stylistiques solides d'identification des espaces de production restent encore à établir. Quoiqu'il en soit, il est certain que la production de Java Centre est sur-représentée dans mon corpus de mosquées et celle de la région de Cirebon sous-représentée : une peinture seulement, alors que Nurjaman qui a enquêté dans le canton de Losari, à l'est de Cirebon, au début des années 1980, y a relevé des vues de la mosquée de Demak et de la grande mosquée de Cirebon (Nurjaman 1984, p. 55-56 ; voir aussi Syahril 1976, p. 38)¹⁴.

Avant 1942: mosquées remarquables

Le maillage des mosquées à Java a varié dans le temps. Pour le début du XIX^e siècle, Raffles note que « dans chaque village important se trouve une mosquée ou un bâtiment dédié au culte » (cité in Ricklefs 2007, p. 10) ; un peu moins d'un siècle plus tard, Veth dresse un paysage sensiblement différent : « En règle générale, on ne trouve de mosquée (...) que dans les principales villes des régences, districts et sous-districts. », et il ajoute que seul un petit nombre

14. J'ai mentionné plus haut la fonction d'indice de localisation affectée aux véhicules, mais les environnements de montagne, peu fréquents, sont parfois interprétés de la même façon : tel épaulement rappellerait le volcan Merapi, tandis que la combinaison de deux montagnes identifiées comme les volcans Merapi et Merbabu localiserait une mosquée dans la région de Boyolali ou de Muntilan, par exemple. Cela pourrait aider à identifier les lieux de production, si l'on considère que les peintres répondent à la demande d'une clientèle locale et que celle-ci attache de l'importance à l'identification précise de la mosquée représentée (sans pour autant juger nécessaire de la nommer), mais cela reste trop fragile pour être pris en compte.

de mosquées présentent un intérêt remarquable, « comme celle de Demak », précise-t-il (Veth 1907, p. 428). Il est vrai que la différence entre un petit bourg et un gros village peut être ténue, mais la mobilité de la population ou le recul de la pratique religieuse sous l'effet du développement d'une sensibilité moins observante dite *abangan* (Ricklefs 2007, chap. 4) ont pu conduire à une diminution du nombre de lieux de cultes actifs¹⁵. Pour la période postérieure à l'indépendance, le nombre de mosquées est connu et a considérablement augmenté dans les deux dernières décennies du siècle, par exemple pour la province de Java Est, il passe de 5 978 (1954) à 15 574 (1973) puis à 25 655 (1990) (Aboebakar 1955, p. 608-9 ; Ricklefs 2012, p. 152-3)¹⁶. Ce type de bâtiment s'est donc banalisé, mais le nombre de mosquées « remarquables » à un titre ou à un autre, lui, n'a guère changé et on ne s'étonnera pas que celles-ci soient représentées et reproduites sous verre, en particulier la grande mosquée de Demak et, dans une bien moindre mesure, la grande mosquée palatine de Yogyakarta.

Demak, la mosquée du pèlerinage

Je commence par la mosquée de Demak (ill. n° 1.-5. ; voir aussi Samuel 2017, n° 4-5, Geyssant 2008, p. 231 et Geyssant 2011, p. 147) en raison de la fréquence de ses représentations et parce qu'il est probable que c'est avec elle qu'apparaissent les premières vues de mosquées javanaises destinées à l'affichage, sous verre ou sur d'autres supports. En effet, il s'agit d'une mosquée de pèlerinage, pour laquelle les usages des représentations du lieu de pèlerinage par excellence en islam – la *harām* de La Mecque – ont pu faire office de modèle. Or divers témoignages montrent que l'habitude de posséder et d'afficher des vues de La Mecque est déjà bien établie au cours des années 1890¹⁷. Cet usage a pu s'étendre à la mosquée de Demak dès le tournant du siècle.

L'importance de Demak est essentielle pour l'établissement de l'islam à Java et l'histoire de l'île, puisque la ville a été le siège du premier et principal royaume musulman de Java, entre la fin du XV^e et le milieu du XVI^e siècle. La mosquée elle-même jouit d'un très grand prestige. Elle aurait été la première

15. Veth note aussi que « parfois, un grand nombre de *desa* n'ont qu'un petit nombre de mosquées et il arrive qu'elles ne soient plus entretenues parce que la population est devenue trop petite. » (1907, p. 428), mais la raison qu'il avance laisse sceptique, sauf localement et conjoncturellement.

16. Il faut rappeler cependant que la population a plus que doublé pendant la même période.

17. Pour les mentions des vues de la Mecque, voir les avis de Snouck Hurgronje au gouverneur général des 27.01.1894 et 25.03.1897 (Gobée et Adriaanse 1965, p. 1886 et 1959, p. 1208) ; voir aussi le roman de L. Couperus *De Stille kracht* (1900), 1986, p. 124. Pour la mention de « belles mosquées avec de hauts minarets » (possiblement la Mecque), voir l'épisode d'un feuilleton (*Maria. Indische schets*) paru dans les numéros des 25, 26, 27 (la mention qui nous intéresse), 29, 30 et 31.03.1897 du *Soerabaijasch Handelsblad*. L'auteur se cache sous le pseudonyme de Pollux.

Fig. 1 – « Grande mosquée de Demak », an. – Java centre, ca. 1920–1930 – 49,1 x 59,5 cm – Collection particulière, Jakarta.

à Java, et selon la légende, bâtie en une nuit par les neuf apôtres islamisateurs de Java (*Wali Sanga*), sous la direction de l'un d'entre eux, Sunan Kalijaga, le « sceau des apôtres » (*wali panutup*, Fox 1989 : 23) ; la tombe de ce dernier se trouve à proximité de la mosquée, dans le village de Kadilangu. C'est lui qui aurait réuni les fragments de bois nécessaires à la confection d'un des principaux piliers (*saka guru*) de la mosquée, permettant de les cercler de fer pour les tenir ensemble. C'est encore lui qui aurait ajusté l'orientation de la mosquée par rapport à La Mecque (*qibla*) et celle de La Mecque par rapport à la mosquée de Demak, par un alignement qui affirme la réticence des Javanais à se soumettre à une autorité religieuse extérieure, si prestigieuse soit-elle (Florida 1995, p. 332-337). La mosquée aurait aussi abrité les assemblées régulières de ces saints personnages.

Mais ce n'est sans doute pas à ce titre-là que le sujet de la mosquée de Demak a fait l'objet de tant de représentations sous verre : elles constituent 21,3 % du corpus de référence avec une sous-série du corpus d'au moins 43 items, nombre que l'on peut porter à une cinquantaine si l'on considère que certaines peintures anciennes et sans train, produites dans la région de Yogyakarta, sont de possibles vues simplifiées de Demak. En effet, la grande

mosquée de Demak est le lieu du principal pèlerinage musulman de Java. La mosquée est accessible toute l'année, mais à l'occasion de la fête annuelle des pèlerins de La Mecque (jav. *Garebeg Besar*, Ind. *Idul Adha*), il s'y tient un pèlerinage de substitution au *hajj* mecquois. Le pèlerinage de Demak, qui commence deux jours avant cette fête, culmine aux mêmes dates qu'*Idul Adha* et comprend des rituels ou des usages en plusieurs points semblables à ceux tenus sur les Lieux Saints, à La Mecque et Médine : baiser au pilier le plus sacré de la mosquée qui rappelle celui de la pierre noire et consommation d'eau prise au puit de la mosquée associé à celui de zamzam dans le sanctuaire de La Mecque ; nuit de prières du 9 au 10 du mois de *dhu 'l-hijjah* à rapprocher de la « station » (*wuquf*) à Arafat pendant la même nuit ; sacrifice d'un animal, puis visite pieuse (*ziarah*) à Kadilangu sur la tombe du saint Kalijaga, de même que les pèlerins profitent de leur séjour en Terre Sainte pour visiter la tombe du Prophète à Médine. La croyance populaire veut que sept pèlerinages à Demak en temps de *Garebeg Besar* équivalent au *hajj*.

La presse coloniale donne une idée de l'affluence à l'occasion du *Garebeg Besar* : 4 000 personnes en 1888 (*Soerabaijasch Handelsblad*, 20.08.1888) et 7 000 en 1900 (*De Locomotief*, 11.04.1900), pour une ville qui compte alors

Fig. 2 – « Grande mosquée de Demak », an. – Java Centre, avant 1942 – 38,0 x 44,0 cm – Légende (car. javanais) « Demak » – Collection particulière, Allemagne.

Fig. 3 – « Grande mosquée de Demak », an. – Java Centre, ca. 1930 – 18,5 x 25,0 cm – Légende (car. arabes) : Masjid Agung Demak/« Grande mosquée de Demak » – Collection particulière, Jakarta.

environ 5 000 habitants¹⁸. Cette valeur est à comparer aux 3 466 pèlerins mecquois originaires des îles de Java et Madoura officiellement enregistrés en 1900, dont 28 seulement pour les principautés de Surakarta et Yogyakarta (Vredenburg 1962, p. 142 & 149). Ces personnes affluent de tout Java Centre et si le voyage à pied reste longtemps valorisé (*Encyclopædie van Nederlandsch Indië* (ENI) 1917, art. « Demak » et Prijohoetomo 1928/9, p. 264), ils se déplacent également en char, en bateau, à vélo et, bien sûr, en train ; d'ailleurs chaque année des trains supplémentaires sont affrétés pour l'acheminement des pèlerins (par exemple *De Locomotief*, 12.05.1898, 9.04.1899, 15.04.1899).

Comme l'écrit HvLB, la mosquée de Demak en peinture est « aisément reconnaissable à son petit chemin de fer (noir et or) qui la longe. » (1939, p. 60). Ce train est à proprement parler un tramway à vapeur (holl. *stoomtram*) alimenté au bois ; ouvert à partir de 1882, il circulait sur la plus ancienne des lignes locales et privées opérant aux Indes néerlandaises, la ligne Semarang-Joana-Stoomtram (« tramway-vapeur Semarang-Yuwana ») ou « SJS », sigle qu'arborent les wagons de certaines peintures du corpus¹⁹. La construction de

18. Demak compte 5 200 habitants en 1905 (ENI, vol. I, art. « Demak »).

19. En réalité, la compagnie SJS, créée en 1881, exploitait un réseau local de 402 kilomètres, dont la ligne passant par Demak constituait l'ossature principale. La construction de la ligne au départ de Semarang commence en 1882 et la ville est

cette ligne de chemin de fer, comme d'autres à Java, a considérablement accru les mobilités temporaires de la population javanaise, y compris dans les milieux religieux (Ricklefs 2007, p. 70 ; Laffan 2003, p. 49) et la ligne SJS a rendu Demak accessible à un plus grand nombre de pèlerins – qui souvent viennent en famille, précise la presse de l'époque – pour participer au *Garebeg Besar*.

Ce « petit train noir et or » qui transporte passagers ou marchandises selon les peintures, ne passe à proximité de la mosquée de Demak que dans ses représentations non réalistes du site, jamais sur celles peintes d'après photo. D'ailleurs, il n'a pas vocation à reproduire une spécificité du paysage, car s'il évoque une réalité, c'est avant tout celle le pèlerinage lui-même, dont le voyage est une composante essentielle, sous toutes les latitudes.

Poussant plus loin le parallèle entre La Mecque et Demak, il est possible que dans l'esprit d'un public politisé et sensible à la propagande pan-islamiste,

Fig. 4 – « Grande mosquée de Demak », an. – Java Centre, ca. 1930 – 39,3 x 54,1 cm – Légende (car. arabes) : Hadha masjid Demak Bintara/« Ceci est la mosquée de Demak Bintara » – Collection particulière, Yogyakarta.

desservie à partir de 1883 ; la portion de ligne reliant Demak à Blora, à l'est, est achevée en 1894. Ce réseau local était l'un des principaux des Indes Néerlandaises, d'importance comparable aux réseaux de Batavia (Nederlandsch-Indische Tram) ou de Java Est (Oost Java Stoomtram) et celui qui utilisait le plus de matériel roulant. En 1915, 8.334.494 passagers et 478.692 tonnes de biens y ont circulé, soit respectivement 15% et 13,7% des totaux transportées par les réseaux locaux privés de toute la colonie (ENI, 1921, art. « Spoor- en tramwegen » ; Liem 2004 (1931), p. 175 et 195 ; https://en.wikipedia.org/wiki/Samarang-Joana_Stoomtram_Maatschappij, consulté le 6 avril 2019).

Fig. 5 – « Grande mosquée de Demak », an. – Java Centre, ca. 1990 – 14,5 x 34,0 cm Légende (car. latins) : M. Demak M. Kudus/« M[osquée] de Demak M[osquée] de Kudus » – Collection particulière, France.

ce train ait aussi fait écho au chemin de fer du Hedjaz, la ligne Damas-Médine construite à l'initiative du Sultan ottoman Abdülhamid II. Achievé en 1908, mais abandonné dès 1914, pendant ces quelques années d'exploitation, le train aura été d'un faible secours pour les pèlerins indonésiens, ceux-ci débarquant à Djeddah, avant de continuer par la voie caravanière. Cependant, le grand projet du sultan a été en partie financé par une taxe imposée à tous les pèlerins mecquois et a fait l'objet de souscriptions lancées jusqu'aux Indes Néerlandaises par le consul ottoman (1900), où son existence était connue d'une partie du public javanais (Schmidt 1992, p. 89).

La peinture n° 1 est à la fois la plus grande de la sous-série que forment les vues de Demak peintes avant 1942 et l'une des plus luxueuses et plus finement réalisées de tout le corpus. Il ne peut s'agir que d'une pièce de commande, à la différence des peintures légèrement plus petites et plus standardisées, à peu près contemporaines et produites dans les ateliers de Yogyakarta (Samuel 2017, n° 4 et 5). Sa frise foliée et animalière (les quatre dragons) rouge et or est exceptionnellement délicate et ses élégants fanions tricolores à passementerie disent clairement qu'elle a été peinte avant 1942, peut-être dans les deux premières décennies du siècle. L'ensemble architectural reprend les formes conventionnelles du sujet, mais avec un surcroît de détails : portail d'entrée au centre, longue véranda, bâtiment principal de la mosquée et des constructions latérales, dont on a dit qu'elles étaient communes, mais qui ne correspondent pas à la réalité architecturale. Les deux arbres et les lampadaires sont aussi fréquents sur les vues de Demak. La partie humaine, vivante, du sujet, celle qui figure au premier plan, affiche à la fois un grand souci de précision (le train, ses passagers et ses différents éléments), une volonté de réalisme (la

plate-forme roulante, les fils télégraphiques ou téléphoniques²⁰) et le goût du détail comique et vécu (le cerf-volant pris dans les fils), qui contraste avec le sérieux du sujet et la noblesse de l'ornementation.

À côté de peintures telles que celle-ci, nécessairement onéreuses en raison de leur taille et du soin de leur finition, des objets de plus petite taille et de qualité moindre, quoique tentant de répondre aux mêmes critères de représentation et de mise en scène, ont également circulé. C'est le cas de la peinture n° 2, intéressante à plus d'un titre. La légende en caractères javanais (« Demak ») désigne un public javanais différent de celui, possiblement arabe, de la n° 4, et qui ne semble pas non plus compter parmi ces amateurs aisés de la région de Yogyakarta. La frise à rinceaux, d'une simplicité rustique, confirme que ce type ornemental appliqué au verre dans la région de Yogyakarta, peut-être dès les années 1920, et diffusé par une production abondante, a suscité des émules. Enfin, l'économie générale du bâtiment nous montre ce qui, en l'absence du motif du train et d'un modèle photographique de référence, permet d'identifier la mosquée de Demak. Il s'agit de ce qui ressemble à la véranda de la mosquée, ici très étroite, à moins que ne soient confondus en une construction unique la véranda et le portail d'entrée, et que l'on retrouve sur la plupart des vues non réalistes de la mosquée. La présence de cet élément solidaire du bâtiment principal sur une douzaine de tableaux sans train ni indication complémentaire, laisse penser que ces dernières pourraient être des vues simplifiées, donc meilleur marché, de la mosquée de Demak. Quoiqu'il en soit, toutes ces peintures, avec ou sans frises développées, disent bien que les peintres et leur public peuvent se satisfaire de vues très stéréotypées, éloignées de la réalité du sujet, mais identifiables par un élément remarquable, ici le train ou la forme particulière d'une véranda.

Il n'est peut-être pas indifférent qu'une proportion significative des items pris en compte soient datés de la fin des années 1920 et du courant des années 1930. Pendant ces décennies, en effet, aux difficultés accrues d'accès aux Lieux Saints (troubles dans le Hedjaz en 1924-1925, conséquences économiques de la crise de 1929), s'ajoute, en 1930, une polémique menée par des nationalistes indonésiens et le Sarekat Islam, hostiles à la *qibla* mecquoise et au *haji*, et suggérant d'y substituer le pèlerinage et la *qibla* de Demak (Laffan, 2003, p. 55-57, 196-197). La petite vue n° 3 pourrait refléter cette polémique. En effet, non seulement elle est approximativement datable par sa source, une photographie parue dans la revue *Kadjawèn* (livraison du 11 février 1931)²¹ qu'elle reproduit avec beaucoup de précision, mais on y

20. Et non pas électriques. La ligne télégraphique Batavia-Surabaya est établie en 1857 et la ligne téléphonique Batavia-Semarang-Surabaya en 1906 (*ENI*, art. « Post-en telegraafdienst »). En 1938, seuls 9 % de la population javanaise résident dans des zones où l'électricité est disponible (Mrazek 2002, p. 95).

21. Certes la photo a été prise en 1910 (<https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/>

observe un drapeau rouge à droite du pavillon d'entrée. Les drapeaux ottoman (rouge) ou califal (vert) ne figurent en général que sur deux types de sujets, les vues de la Mecque et les représentations d'armoiries, souvent inspirées des armoiries ottomanes (Samuel 2014a et 2014b) ; ils signalent toujours une position politique, dans un contexte où les autorités coloniales témoignent de la plus grande méfiance à l'égard du panislamisme, sans nécessairement constituer un indice chronologique, le sultanat ayant été aboli en 1922.

La peinture n° 6 est identique, à de menus détails près, à quatre autres vues du corpus, et représente une mosquée anonyme qui est probablement celle de Demak. Sur la peinture elle-même, outre le fait que toutes ces vues ont été produites à partir du même modèle, quelques points intriguent. Tout d'abord, la forme générale du bâtiment, peu réaliste mais répondant aux critères d'identification évoqués plus haut ; ensuite la présence de deux paons face à face dans la partie supérieure du tableau et surmontés d'un court rideau. Élargissant notre recherche hors du corpus des mosquées à d'autres représentations de bâtiments ou de structures architecturales, ornées de paons et de rideaux supérieurs, il est possible d'isoler une petite série de 17 pièces, au style très homogène et qui renvoient toutes, hormis nos vues de mosquées, aux enseignements de Sunan Kalijaga ou à la symbolique soufie. L'une est datée 1922, indication précieuse, qui incite à dater toute cette petite série des années 1910 et 1920. Par ailleurs, la présence du paon fait alors sens. En effet, malgré une certaine ambivalence de cet animal en islam, il est un symbole d'immortalité. Dans l'islam médiéval, il est réputé tuer le serpent et détecter le poison, d'où l'usage apotropaïque de son image et de ses plumes ; mais c'est surtout la poésie soufie du monde persan qu'il a inspiré, et il est aussi représenté sous la forme de deux paons affrontés ou aux cous enlacés (Baer 1999, p. 424-426 ; Bonnenfant 1995, p. 530 ; Green 2006, p. 57).

Dernier point d'étonnement, alors que l'anonymat est presque de règle, deux des cinq vues en question sont signées, l'une d'un nommé Sardji, l'autre d'un certain Soedipawiro, et deux des trois autres sont clairement attribuables aux mêmes peintres, dont on ne peut exclure qu'il s'agisse de la même personne. Or ces deux noms figurent sur d'autres peintures, à savoir trois figures (un Burāq et deux personnages de *wayang*) garnies des mêmes bordures caractéristiques (passe-partout noir à fleurs blanches), ainsi que des scènes très populaires tirées de l'histoire de Java (Jaka Tarub et les nymphes, et le duel d'Arya Penangsang). Tous ces tableaux sont ornés de rideaux supérieurs, sauf les deux scènes historiées, alors que cet ornement est rarement associé aux mosquées et presque jamais aux personnages de *wayang* ni au Burāq. La taille des tableaux est variable, mais homogène.

view/item/725275), mais une date postérieure est plus vraisemblable, si l'on prend en compte sa diffusion auprès d'un public javanais.

Fig. 6 – « Mosquée de Demak [?] », Soedipariwo. – Java Centre, s.d. – 55,0 x 44,9 cm – collection particulière, France.

Le croisement de la petite série ci-dessus (neuf items) et de la précédente (17 pièces) laisse donc entrevoir l'existence d'un ou deux ateliers, de quelques peintres en tous cas, actifs au cours des années 1920, au répertoire très large (islam, wayang, histoire), aux œuvres très identifiables pour certaines d'entre elles et suffisamment établis pour signer leurs œuvres.

Les représentations plus tardives de la mosquée de Demak, datables des années 1950 (au mieux) à 1980 sont très différentes. Peintes d'après photos, le train n'y passe plus, mais y figure le minaret construit sur financement néerlandais entre 1924 et 1926 et que Stutterheim comparait à un plongeur de piscine combiné à un phare (Pijper 1947, p. 281). Bien que ce minaret ait un temps, avant et après 1945, suscité la méfiance de certains milieux religieux (van Dijk 2007, p. 60), il y a définitivement trouvé sa place. À vrai dire, il apparaît déjà et de façon exceptionnelle sur le tableau n° 4, d'époque coloniale comme l'indique la présence du drapeau tricolore – un hommage, peut-être ironique, au donataire n'est pas exclu – et dont la légende teintée d'arabe donne le nom complet de l'emplacement de la mosquée (*hadha Masjid Demak Bintara*, « Ceci est la mosquée de Demak Bintara », en caractères arabes peu soignés). L'emploi du démonstratif arabe *hadha*, rare et associé uniquement à des sujets religieux dans les peintures inventoriées (y compris hors du corpus étudié ici), suggère un commanditaire arabophone, mais pas nécessairement arabe²².

Quoiqu'il en soit, quelques décennies plus tard, le réalisme l'a emporté et le minaret « néerlandais » de la mosquée de Demak s'est complètement substitué au train comme emblème d'une mosquée dont la forme générale n'a rien de spécifique. Il figure donc sur les six vues de Demak postérieures à 1949, probablement toutes peintes dans les années 1980. Ces peintures, de plus petite taille que les versions antérieures, ne semblent pas destinées au même public, autrefois peut-être yogyakartaïen, sûrement aisé. D'ailleurs il s'en vendait encore à la fin des années 1980 aux alentours de la tombe du saint Kalijaga, à Kadilangu, où sont fort logiquement²³ concentrés les commerces d'objets de piété, au même prix que les cartes postales en couleurs du site. Vingt ans plus tard, ces petits objets peints à la main avaient été remplacés par des peintures sous verre imprimées selon un procédé mécanique, de même taille modeste et proposées au même prix modique.

L'une de ces représentations des années 1980, l'illustration n° 5, fait cotôyer les mosquées de Demak et de Kudus. Bien que Kudus ne soit qu'à 25 kilomètres de Demak et placée sur la même ligne ferroviaire, on peut

22. J'ai montré ailleurs l'implication de membres de la communauté hadhramie dans la collection, la production et la commercialisation de peintures sous verre (Samuel 2014a et 2014b)

23. En effet, la tombe du saint est le lieu où s'exprime la plus grande piété, où se concentre la plus grande ferveur des pèlerins, ce lieu de passage nécessaire pour s'imprégner de la bénédiction (jav. *berkah*, ar. *baraka*) du saint qui en jaillit.

Fig. 7 – « Mosquée palatine de Yogyakarta », an. – Java Centre, 1921 – 54,0 x 65,0 cm Légende (car. javanais) : « Ngayogyakarta » – Collection Audric, France.

se demander si les pèlerins de la première moitié du XX^e siècle associaient les deux mosquées dans leur pieux voyage et si, tout simplement, la visite à Kudus s'imposait pour eux. Ce n'est pas certain et dans ces années 1980, l'évolution du sujet montre que les modalités de la visite pérégrine ont changé. Désormais en autocar plutôt qu'en tramway-vapeur (il a d'ailleurs disparu au cours des années 1980), éventuellement déconnecté du *Garebeg Besar* et dans le cadre de tournées à la fois pérégrines et touristiques (Ind. *wisata religi*) de trois ou quatre jours, au cours desquelles les pèlerins « font » les principaux sanctuaires musulmans de la côte nord de Java et d'autres encore (voir Chambert-Loir et Guillot 1996).

Mosquées palatines

Les mosquées palatines constituent un autre ensemble de mosquées remarquables, donc susceptibles d'être représentées, non pas comme véhicule de la bénédiction d'un saint local, mais comme emblème (ou reconnaissance)

d'une autorité, comme l'expression d'une identité locale ou pour sa valeur plus banalement iconique. Ainsi, une affiche imprimée par la Muhammadiyah à l'occasion de son XX^e congrès tenu à Yogyakarta en mai 1931 réunit-elle dans un raccourci saisissant, la personne du prince Dipanegara pointant vers la mosquée palatine de Yogyakarta – parfaitement reconnaissable – avec, en arrière-plan, le cône fumant du volcan Merapi et un soleil rayonnant frappé en son centre du nom de l'organisation²⁴. La mosquée palatine de Yogyakarta (n° 7) qui est aussi celle du Kauman, le très religieux quartier adjacent, et d'où est originaire K. H. Ahmad Dahlan, fondateur de la Muhammadiyah.

Cette peinture appelle moins de commentaires. La mosquée, ancienne (1773 ; Bonneff 1985, p. 176 et 197), est aisément reconnaissable à son muret blanc ajouré ainsi que son fronton central en demi-cercle, orné d'un motif ailé et d'une horloge conformes à la réalité, éventuellement d'une couronne royale. Le tableau n° 7 est à la fois daté et légendé en caractères javanais.

La construction sort des schémas usuels (à comparer à Samuel 2017 n° 6), par la taille démesurée du mur arrière blanc, la quasi absence de rouge, la relative confusion des éléments des premier et second plans, l'œil se perdant dans les détails, et ce ciel très inhabituel fait de bandes horizontales blanches et bleues. En effet, quoique très structurée verticalement et horizontalement, la mosquée est pensée comme une succession de plans et finalement l'œil n'est réellement dirigé que vers la date et le nom de la ville au fronton de la véranda. La palette de couleurs, plus étroite que sur les autres représentations de cette mosquée et les striures du ciel rappellent la coupole d'un autre bâtiment religieux, le mausolée de Sayyid Nuh al-Habshy à Singapour (voir *supra* note 3), dans une vue non datée et peinte d'une main assez malhabile, elle-même inventoriée à Yogyakarta en 2012. On ne peut s'empêcher de voir dans cette mosquée, une version particulière, qui sort de la « palpitation tranquille des modestes variantes » dont parle J. Baschet à propos des corpus d'images médiévales (2008, p. 274).

La grande variété des représentations de cette mosquée et la taille des tableaux, qui va du simple au double ou presque (les prix à l'avenant), sont révélatrices de la dispersion des peintres ou ateliers, pour répondre à une demande qui traverse différentes composantes de la société du sultanat. Pour les plus grands formats et notamment les tableaux à frises riches, on pense plus particulièrement aux habitants du Kauman, où vivaient les fonctionnaires de la mosquée et de petits industriels du batik.

L'autre mosquée palatine attestée dans le corpus est celle du palais Kasepuhan à Cirebon, appelée Sang Cipta Rasa, pièce unique, sous l'effet d'un biais de la collecte ; cette pièce a été relevée par Sasaki au début des années 1980 (1987, n° 76). Le traitement du sujet montre qu'elle provient de l'atelier de production ou du réseau de distribution de la famille Alfian, centré sur Cirebon, très homogène par les thèmes choisis, l'organisation de

24. L'affichette est signée Siraad, <http://hdl.handle.net/1887.1/item:853180>.

l'espace pictural, la taille des tableaux et la forme des cadres (Samuel 2014b, p. 236-237). Comme en atteste Nurjaman (1984, p. 55-56), ces objets ont dû être beaucoup plus nombreux dans le passé, qu'une enquête systématique dans la région de Cirebon permettrait de mettre au jour. En revanche, on ne peut que s'interroger sur l'absence de représentations de la mosquée palatine de Surakarta, dont l'architecture du portail et du minaret est suffisamment caractéristique pour en permettre l'identification avec certitude.

Mais pour en revenir à Yogyakarta, depuis les années 1950, la mosquée palatine a été supplantée par une autre mosquée de la même ville, paragon de modernité, qui illustre l'insertion du sultanat dans un nouveau cadre politique, indonésien et républicain, et nous retient maintenant.

Syuhada : la mosquée de l'indépendance et de la modernité

La mosquée Syuhada à Yogyakarta est la plus représentée dans le corpus après celle de Demak : 35 items, soit 17,3 % du corpus. Cela fait beaucoup, en dépit, à nouveau, d'un possible biais de collecte.

Comme son nom l'indique, la mosquée Syuhada commémore d'abord les « martyrs » (ar. *shahīd*, plur. *shuhadā*) de la Guerre d'indépendance, tout en remerciant Yogyakarta de l'accueil fait au gouvernement républicain indonésien chassé de la capitale Jakarta par les coloniaux, entre janvier 1946 et décembre 1949. Construite sur un terrain offert par le sultan, elle est considérée comme une mosquée nationale (*masjid kebangsaan*) et son édification est achevée en septembre 1952 (Basuni 1956, p. 7 et 22). Localement et concrètement, avec cette mosquée, les habitants de Yogyakarta reprennent pleinement possession du quartier qui l'abrite, Kota Baru (« villeneuve »), autrefois résidence d'Européens et de Chinois aisés, et où se dressent déjà une église catholique et un temple protestant (Basuni 1956, p. 15) ; elle exprime donc une volonté de reconquête à la fois politique et religieuse, même si la coexistence à faible distance des trois lieux de cultes n'est pas dénuée d'une certaine charge œcuménique. À la face du monde, elle se veut mosquée par excellence du martyr et du sacrifice, selon un hagiographe, prenant place au cinquième rang derrière les trois mosquées des Lieux Saints, bien sûr, et celle d'al-Azhar au Caire, mosquée des sciences et de la sagesse (Aboebakar 1955, p. 261²⁵). Dans ce contexte, la mosquée Syuhada s'affirme aussi comme la plus moderne d'Indonésie, au regard des équipements techniques dont elle bénéficie et des conditions d'hygiène qu'elle offre aux fidèles qui la fréquentent (Baruni 1956, p. 31-32).

25. Sur H. Aboebakar Atjeh (1909-1979), intellectuel musulman et homme politique, membre de la Muhammadiyah, voir https://id.wikipedia.org/wiki/Aboebakar_Atjeh, consulté le 25.04.2019).

Fig. 8 – « Mosquée Syuhada », an. – Java Centre, années 1950 – 45,0 x 59,0 cm – Texte (arabe) : Coran II, 255 (sourate « La Vache »/al Baqarah, verset « Le Trône »/al Kursi) – Collection Audric, France.

Enfin, son architecture est célébrée non seulement pour sa modernité – celle de la coupole, entre autres – et la symbolique nationaliste qu'elle recèle²⁶, mais aussi pour sa forme générale, et son biographe²⁷ suggère un parallèle intéressant avec l'autre grand monument de la région, Borobudur. Prenant appui sur une forme générale également pyramidale, dans un parallèle pour le moins audacieux, il assimile les trois niveaux des deux bâtiments et compare la coupole principale de Syuhada au stupa placé au sommet de Borobudur (Basuni 1956, p. 65). D'une manière étonnamment anticipatrice, cela l'amène aussi à poser la dimension patrimoniale et touristique de cette mosquée (Basuni 1956, p. 63). Cette forme de sécularisation de la mosquée n'a pas trouvé sa concrétisation et, aujourd'hui, les extravagantes mosquées qui se construisent dans tout Java font de Syuhada un bâtiment pour le moins dépassé.

26. Cette symbolique, à demi-visible seulement, se retrouve dans de nombreux bâtiments d'apparat ou de monuments indonésiens. Ici, ce sont les 17 marches de chaque escalier, les poteaux de coupe octogonale des colonnes du portail d'entrée, les quatre petites coupoles et les cinq coupoles supérieures, qui font 17.8.45, la date de la proclamation d'indépendance (Baruni, 1956, p. 68).

27. Ahmad Basuni (1920-1990), journaliste, membre de la Muhammadiyah et responsable (parmi d'autres) de l'association JASMA chargée de la gestion de la mosquée Syuhada (<http://rumahbacaalmaun.blogspot.com/2014/02/h-ahmad-basuni-tokoh-pers-nasional.html>, consulté le 25.04.2019).

Fig. 9 – « Mosquée Syuhada », an. – Java Centre, années 1950 – 50,0 x 28,5 cm – Collection particulière, Yogyakarta.

Quoiqu'il en soit, au lendemain de l'indépendance, tout cela concourait à affirmer Syuhada comme une grande mosquée internationale, nationale et locale, une mosquée moderne du temps présent, mais aussi susceptible d'établir un lien avec le passé culturel et architectural de Java. Cela explique sans doute le succès (si l'on en croit Baruni) de ses représentations sur papier ou sur tissu, auprès du public de Yogyakarta comme des visiteurs de marque²⁸, ce que confirme la fréquence des versions sous verre, et le fait qu'elle semble bien se substituer au moins partiellement à la mosquée de Demak et complètement à la mosquée palatine de Yogyakarta comme objet d'affichage à partir de 1952.

Deux peintures illustrent ici cette mosquée, les n° 8 et 9. Comme presque toutes les vues de Syuhada, elles expriment la grande majesté du bâtiment et suggèrent des dimensions plus imposantes qu'elles ne sont en réalité. Elles sont structurées par le bâtiment lui-même, auquel s'ajoute généralement une ornementation florale supérieure qui accentue la forme générale du bâtiment et sa coupole, et un premier plan de contextualisation, en somme, qui dit le quotidien des fidèles et de la nouvelle société indonésienne. Quant à la modernité, qui semble de prime abord signifiée par ces seuls véhicules de tourisme flambant neufs, elle est en réalité omniprésente, dans le bâtiment lui-même, on l'a compris, mais aussi dans cette ornementation particulière, propre aux peintures de l'après-indépendance.

Le n° 8 exagère quelque peu l'environnement végétal de la mosquée, en la faisant surgir d'un monde forestier. Le choix des coloris, par ailleurs, ne semble pas laissé au hasard : le vert de l'islam et les rouge et blanc du drapeau national imprègnent le bâtiment et pavent littéralement la voie qui y mène le fidèle. La présence d'une longue citation en arabe est plutôt rare pour une vue de mosquée ; il s'agit du verset du « Trône » (Ind. *ayat kursi*) de la sourate de la « Vache » (*al-Baqara*) (Cor. II : 255), que la tradition musulmane considère comme l'un des plus importants du Coran et auquel sont prêtées des vertus prophylactiques. On sait que les peintures sous verre sont souvent utilisées à ces fins et il est vrai que le support se prête particulièrement bien à un affichage en extérieur, sous la véranda et à proximité de la porte d'entrée du foyer. Le corpus comprend trois versions de cette mosquée avec son dallage d'accès, produites par le même peintre (ou à partir du même modèle), deux affichant d'ailleurs le même verset du « Trône », mais dans des coloris et avec une ornementation à chaque fois différente.

28. « Les images de la mosquée Syuhada décorent les murs de nombreuses maisons musulmanes, certaines sous forme de photos, d'autres sous forme de batik imprimé. Les images de la mosquée sont souvent affichées pour attirer les clients habitués ou non dans les ateliers des photographes [*toko-toko gambar*], pour illustrer les cartes de vœux, les calendriers. Beaucoup de ces images sont envoyées à l'étranger comme cadeaux et souvenirs pour les dirigeants des pays musulmans. » (Baruni 1956, p. 67).

Quant au n° 9, il propose une mosquée plus élancée et s'inscrit résolument dans un mouvement qui la traverse de part en part : ondulations du drapeau, agitation des feuillages, fils télégraphiques vibronnants, jusqu'à ce coupé décapotable rouge et blanc qui paraît si pressé de quitter le cadre du tableau, sur un adieu esquissé par les deux personnages, une fillette et une jeune femme aux poses spontanées qui paraissent bien prises à un cliché photographique. Il est temps maintenant de s'intéresser à ces motifs et ornements, qui sans être exigés par les sujets représentés – une mosquée se suffit à elle-même – sont trop récurrents pour ne pas dire aussi quelque chose de ces tableaux. Je ne parlerai des autres mosquées – anonymes (n° 10-11) – qu'incidemment, à titre d'illustration des développements qui suivent.

Motifs et ornements, les auxiliaires du sujet

Contextualisation et mise en scène

Les procédés de mise en valeur des sujets, de même que l'emploi de certains motifs, évoluent tout au long du siècle. À ce titre, ils sont précieux en tant qu'éléments de contextualisation et comme indices de datation des œuvres.

Les peintures sans bordures, donc meilleur marché, d'une part, et d'autre part celles d'un type un peu plus coûteux à large passe-partout monochrome bordé d'or ou d'argent existent pendant tout le siècle (voir les n° 3-5, 8, 10-11). Mais pour les objets d'une qualité supérieure ou y prétendant, la présence de frises ou d'une ornementation d'un type différent permet d'opposer deux périodes.

Pendant la période coloniale, les objets de plus grande qualité arborent de savantes frises géométriques ou à rinceaux délicats (voir n° 1 et Samuel 2017), généralement réservées aux sujets religieux et dont certaines s'inspirent clairement de frises semblables figurant sur les chromolithographies d'images pieuses imprimées au Proche-Orient. D'une certaine façon et rapportées au traitement du sujet iconographique, ces frises imposent un double sacrifice, pour le peintre, obligé de restreindre son sujet à une portion réduite de sa feuille de verre, pour l'amateur car elle renchérit le coût de l'objet. Mais leur sophistication fait de ces peintures des objets de luxe réservés à une élite.

Après guerre, ces frises disparaissent et les peintures les plus ambitieuses – qui restent d'une qualité moindre que celle de la période précédente, signe que le public a évolué – affichent de grosses fleurs dans les angles supérieurs du tableau (34 items de cette sous-série, soit 24,8 % ; voir n° 9), parfois associées à un passe-partout et disposées de façon à souligner la toiture ou la coupole du bâtiment. Ces fleurs, plus rapides à reproduire que les frises très élaborées, figurent très rarement sur d'autres sujets que les représentations de mosquées. Un autre type de frise plus discret, simple bande lobée d'une modeste élégance géométrique (voir n° 9 et 10), fait aussi son apparition, épisodiquement associé à des sujets profanes ; ce type semble plus fréquent dans les peintures de Muntilan et il pourrait s'agir d'une marque régionale, voire d'atelier.

Enfin, il faut mentionner un dernier type de mise en valeur, que je considère tardif et déviant, et qui recourt à des rideaux dans la partie supérieure du tableau. En règle générale, l'emploi de rideaux est associé aux représentations de scènes du théâtre d'ombres dont ils reproduisent le réel dispositif scénique ; ils sont donc absents des vues de mosquées à deux exceptions près : celles de la mosquée de Malang, où il s'agit donc d'une ornementation régionale, peut-être d'un choix d'atelier ; et deux peintures produites par les peintres Sastra Gambar et Maryono (Muntilan) dans le cadre du mouvement de revitalisation. Dans le second cas, la licence prise par ces peintres s'explique par un nouveau contexte de production, dans lequel les canons de composition perdent peu à peu leur sens, ce qui rend tel motif ou tel ornement disponible pour d'autres sujets que ceux auxquels il était jusqu'alors réservé. Ces exceptions confirment donc la règle.

Les motifs récurrents, pour leur part, nous disent tous quelque chose d'une modernité et d'un mouvement du temps, de nature technologique ou politique.

Au plan technologique, outre le motif du transport qu'il faut traiter séparément (voir *infra*), cette modernité transparaît dans l'équipement urbain qui accompagne les mosquées : fils télégraphiques ou téléphoniques (n° 1, 9), bien qu'au début du XX^e siècle leur présence se soit banalisée et qu'ils signalent aussi le souci du détail des peintres ; lampadaires (n° 1 ; Samuel 2017, n° 4), essentiels sous une latitude où l'obscurité enveloppe tout douze heures par jour et qui restent suffisamment rares avant l'indépendance pour qu'on en rappelle la nécessité.

Au plan politique, pour la période coloniale, les affichages politiques sont rares et prudents par de discrets drapeaux (5 items seulement ; voir n° 3 et 4), auxquels s'ajoutent quelques allusions dans les frises, par exemple, mais pour lesquelles il peut être difficile de trancher. En effet, selon la période, l'association du rouge et du blanc, par exemple, peut renvoyer aux maisons palatines de Java Centre, comme au mouvement indépendantiste (Geyssant 2011, p. 137). À partir de la fin des années 1940, l'inscription des bâtiments dans un nouvel ordre, indépendant et républicain, domine. Ce nouvel ordre est donné par la figuration du drapeau national rouge et blanc, seul présent pour la période de l'indépendance (50 items, soit 36,5 % de la sous-série), ainsi que des allusions colorées dont le n° 9 est un exemple typique ; de même pour le tableau n° 8, où l'association des couleurs rouge, blanc et vert laisse peu de doute sur son caractère intentionnel et symbolique, même si ce peintre use ailleurs d'une palette très différente.

Les personnages, peu fréquents et toujours anonymes, viennent introduire un peu de vie quotidienne dans des sujets parfaitement figés, par de simples esquisses qu'on trouve exclusivement sur les peintures de la seconde période : ici une séparation (ill. n° 9), ailleurs un conducteur de cycloporteur occupé à une réparation, ou encore un religieux qu'on conduit à la mosquée. On y ajoutera quelques rares rappels de la guerre d'indépendance : deux soldats

Fig. 10 – « Mosquée avec train et avion », an. – Java, s.d. – 47,0 x 59,0 cm – Collection Audric, France.

qui semblent hésiter à pénétrer dans la cour d'une mosquée (n° 11, sur lequel figurent aussi deux avions) ou un parachutiste (quatre items, très stéréotypés et tous de la même main) ; tout cela n'en fait pas un sujet ni un motif très stable.

Le motif du véhicule : du voyage à la modernité

La figuration d'engins de transports dans la peinture sous verre n'est spécifique ni à Java ni aux représentations de mosquées. Les « portraits » de navires, marchands ou de guerre, thème classique de la peinture sous verre flamande du XIX^e siècle (Exposition 1992), sont également prisés en Turquie (Aksoy 2005, pl. 180-182) et se retrouvent jusqu'à Java (Samuel 2014). Le train est aussi le sujet même de peintures sous verre ottomanes ou turques (Aksoy 2005, pl. 192). De même, l'imagerie populaire indienne introduit à l'occasion des véhicules de transport dans des vues de mosquées, par exemple deux Chevrolet apparaissant sur une vue de Jama Masjid à Delhi datée des années 1960 (pl. coul. imprimée, *in* Neumayer et Schelberger 2003, p. 152, pl. 166).

Il n'empêche qu'à Java le motif du transport est très fortement corrélé au thème de la mosquée, et ce à double titre. D'une part, plus des deux tiers des items du corpus étudié ici sont assortis d'un véhicule (70,8 %) ; d'autre part, le motif des transports apparaît très peu associé à d'autres sujets que les mosquées. Il est notablement absent d'une thématique où l'on s'attend à

Fig. 11 – « Mosquée avec soldats », an. – Java, ca. 1950 – 35,5 x 49,2 cm – Collection particulière, Jakarta.

le trouver, à savoir ces saynètes dites *dagelan* qui impliquent les « clowns » (jav. *punakawan*) de la comédie javanaise, placés dans diverses situations de la vie quotidienne de l'Indonésie contemporaine, coloniale ou indépendante : sept tableaux seulement (dont quatre très tardifs, années 2000 et 2010) pour un total de 94 items. Quant aux peintures dont le sujet lui-même est un engin de transport, elles sont rarissimes et se laissent associer à des contextes très particuliers (voir par exemple Samuel 2014a).

Dans la sous-série des mosquées portant le motif du véhicule, l'engin de transport préféré est le train (52,1 %) suivi de la voiture, toujours de tourisme (42,2 %) ; les items restants et pourvus d'un véhicule autre (7,7 %) affichent avions (ill. n° 10), autobus, ou deux roues (moto, vélo, cyclopousse). Train et voiture peuvent être combinés avec d'autres véhicules, quoique rarement, mais ils ne le sont jamais entre eux ; par ailleurs, on observe un clivage chronologique très net entre les pièces que je date d'avant 1942, assorties d'un train pour la moitié d'entre elles (51,6 %) et jamais d'un autre type de véhicule²⁹, d'une part ; et, de l'autre, celles de la période postérieure à

29. À une exception près, mais cette exception est problématique à plusieurs titres (voir note 5). Les véhicules, une voiture à capote et deux motos, sont datables des années 1910-1920.

Fig. 12. « Mosquée des transports », [Sastra Gambar]. – Muntilan (Java centre), ca. 1980 – 48,0 x 35,0 cm – Collection particulière, Yogyakarta.

l'indépendance, massivement ornées de véhicules très diversifiés (78,8 %) et qui sont des voitures dans près de la moitié des cas (43,1 %).

En général, ces véhicules ne sont pas simplement esquissés ni peints schématiquement, mais reproduits d'après modèle. Comme c'est souvent le cas dans la peinture sous verre javanaise, il faut souligner le goût du détail et de l'exactitude ; ou, pour dire les choses différemment, ces peintres n'inventent rien ou si peu. Le travail d'après modèle, c'est-à-dire la reproduction de modèles est une constante, qu'il s'agisse de modèles de papier (patrons, photos, planches imprimées, figurines de cuir) calqués ou copiés, avec un peu de maladresse parfois, ou bien de modèles parfaitement intériorisés et que le peintre est capable de rendre à main levée (Samuel 2015, 2017). Mais si la fantaisie n'est pas de mise, elle est parfois de commande, comme le montre l'exemple très particulier de la peinture n° 12 sur laquelle je reviendrai. Cette fidélité est moins vraie des trains, plus schématiquement rendus ; pour les voitures et avions des années 1950 et 1960, il suffisait aux peintres de feuilleter les magazines de presse, pour trouver en abondance les images dont ils avaient besoin, y compris pour certaines silhouettes de personnages (voir ill. n° 9). En effet, l'orientation de ces objets et le rendu des volumes, contrastent avec le hiératisme des bâtiments ; ils montrent que les peintres ont cherché à reproduire des photos d'actualité ou dessins publicitaires sur lesquels les objets figurent plus volontiers de trois quarts que de face ou de profil. Aujourd'hui encore un peintre sous-verrier de Muntilan, Nugroho, nourrit de la même façon ses tableaux, qu'il reproduit par calque ou à main levée et transforme à son goût (entretien, juin 2012)

À l'origine, comme je l'ai dit, le motif du train est lié à la vocation pérégrine de la mosquée de Demak, la principale mosquée reproduite sous verre avant-guerre, qui est aussi la seule que toutes les sources et informateurs associent à ce motif. Après le milieu des années 1940, ce motif s'émancipe de la mosquée de Demak, il en disparaît même, et devient disponible pour évoquer autre chose que le voyage du pèlerin, de même que l'éventail s'élargit à d'autres engins de transport que le train. De Demak, le motif du transport n'a gardé que ce lien avec la mosquée en tant que bâtiment et la mobilité qu'il évoque s'est complètement sécularisée. Cela reflète d'abord une mobilité accrue et diversifiée dans une période de changements profonds, où ces engins restent peu fréquents : ces représentations de mosquées avec leurs rares véhicules disent la réalité de ces villes javanaises d'alors, avec leur mosquée bordant une grand-place (Ind. *alun-alun*) à la circulation bien morne.

Ces véhicules symbolisent aussi une modernité matérielle, qui n'est pas dénuée de rêve, puisque les véhicules de tourisme (et plus encore les avions) représentés sont encore inaccessibles au plus grand nombre. À cet égard, la présence de véhicules et, plus généralement, ce goût pour l'affichage d'une modernité purement matérielle qui semble s'offrir à tous, n'est pas sans rappeler les décors de studios de photographie contemporains, où le chaland pouvait se faire photographier dans le décor de son choix : au volant d'un

bolide, devant une mosquée (à coupole), dans un intérieur de luxe aux fenêtres toutes vitrées, etc. (Strassler 2010).

Au cours des années 1950 et 1960, l'association véhicule-mosquée est devenue si étroite, qu'on la retrouve sur une vue de la mosquée al-Nabawi, celle qui abrite le tombeau du prophète à Médine, ici avec une voiture dans la cour, relevée dans la région de Cirebon au début des années 1980 et datable des années 1950-1960 (Nurjaman 1985, n° 7). Mais dans une évolution ultérieure que je veux aborder maintenant, la mobilité réelle a pris de telles proportions et l'accès à la voiture s'est si bien démocratisé, que ces véhicules de transports ne sont plus que les indices comiques d'un genre iconographique en passe d'être démodé.

La fin d'un cycle iconographique

Je finis par une des peintures les plus tardives de mon corpus (ill. n°12, début des années 1980), due à un peintre sous-verrier établi à Muntilan, gros bourg javanais entre Yogyakarta et Magelang, Sastrodihardjo alias Sastra Gambar³⁰ (1925-1984). Il fait partie des peintres de la transition, ceux qui ont connu la désaffection du public populaire javanais pour la peinture sous verre au cours des années 1960, ont éventuellement abandonné cette activité, et ont été relancés une décennie plus tard, par le mouvement de « revitalisation » de la peinture sous verre engagé à la fin des années 1970.

Les causes de cette désaffection sont connues, ce sont, entre autres la banalisation du verre qui lui ôte une partie de son caractère luxueux et l'attrait pour un nouveau matériau associé à la modernité de l'époque, le plastique. D'autre part, un autre type de support iconographique envahit désormais les intérieurs, très bon marché, disponible partout et d'une variété infinie, le poster. Des représentations nouvelles, souvent photographiques, beaucoup plus attractives, font concurrence aux anciennes : le chef et les symboles de l'État, les figures vivantes d'une culture populaire indonésienne, musicale et cinématographique, les photos de la Ka'ba et son tourbillon de pèlerins, d'autres représentations encore, importées, d'une culture pop qui se mondialise. L'image affichée, autrefois rare, devient omniprésente, mais le verre est passé de mode auprès de son public « naturel » depuis quelques décennies, essentiellement rural et modeste. Certains peintres sous-verriers abandonnent cette activité devenue trop peu lucrative.

C'est alors, précisément au moment où cette forme d'art est engagée dans la voie du déclin et que ses agents disparaissent, que d'autres milieux s'en

30. Il est possible que Sastra Gambar (« Lettré de l'image ») n'ait adopté que tardivement son nom de pinceau, d'ailleurs dans la presse, en 1978, il se fait encore appeler Sastrodihardjo. Son jeune frère, Maryono (1939-ca. 2014), également établi comme peintre sous-verrier à Muntilan, est resté actif trente ans de plus, mais il n'a été que le continuateur appliqué de son frère aîné, sans en éclipser ni en faire oublier les qualités de peintre.

saissent pour la sauvegarder ou la régénérer, et, ce faisant, la transforment profondément. S'agissant de ce courant appliqué à la peinture sous verre javanaise, au qualificatif peu satisfaisant de « traditionnelle », on préférera celui de « néo-traditionnelle » pour rendre cette prise de distance avec un art qui n'est fondamentalement plus le même. En dépit de la permanence de certains sujets, les thèmes, techniques, statut des peintres et public ne sont plus les mêmes ; huit peintures du corpus étudiés relèvent de ce courant. Pour autant, tous les peintres ne s'y sont pas coulés : les huit vues postérieures aux années 1970 des mosquées de Demak et de Kudus sont de toute évidence dues à des peintres et destinés à un public « traditionnels ».

À Java, les agents de ce changement sont institutionnels, publics (Joop Ave³¹) ou privés (les galeries d'art Bentara Budaya du groupe Kompas), intellectuels pour les autres (Umar Kayam³²) ou encore artistiques (Butet Kartaredjasa) et les régions dans lesquels ils se sont manifestés le plus activement sont Yogyakarta, Cirebon (Samuel 2013) et Bali (Samuel 2010). En 1980, donc dans les premières années de ce mouvement, Umar Kayam disait assez clairement quelle était son ambition pour la peinture sous verre comme pour les autres arts « traditionnels » : « Notre but est de revitaliser un art populaire [*revitalisasi kesenian rakyat*] », ce qui impliquait d'inévitables changements et la recherche d'un « nouveau format culturel. » (*Tempo*, 24 mai 1980). Les objectifs du groupe Kompas et de ses galeries, étaient assez différents ; poursuivant une idée du fondateur du quotidien *Kompas*, P. K. Ojong, il s'agissait pour eux de faire connaître des arts traditionnels (*seni-seni tradisi*) vivants ou mourants et des formes artistiques marginales de toute l'Indonésie (avec un accent mis sur Java et Bali), qui ne trouvaient pas à s'exposer dans les autres galeries (entretien avec Ipong Purnama Sidhi, 4 septembre 2014).

Sastra Gambar est issu d'une famille qu'il considère comme aisée et aurait appris à dessiner et peindre après 1949, auprès d'un certain Karto. Sastrodihardjo travaille alors dans une entreprise de meubles familiale, où il se voit souvent commander des peintures sous verre pour décorer les parties vitrées de paravents en bois (jav. *sketsel*, *gebyog*) communs à l'époque dans les intérieurs javanais. De fait, jusqu'à une époque très récente, ces écrans ajourés autant que d'autres pièces de mobilier telles qu'armoires ou patères, aussi bien que les fenêtres des maisons, étaient souvent pourvues de décors vitrés peints. En 1969, après diverses péripéties professionnelles et familiales,

31. Joop Ave (1934-2014) : chef du protocole du palais présidentiel, 1972-1978 ; directeur général du protocole et des affaires consulaires au ministère des affaires étrangères, 1978-1982 ; directeur général du tourisme, 1982-1988 ; ministre du tourisme, des postes et télécommunications, 1993-1998.

32. Umar Kayam (1932-2002) fait partie des élites intellectuelles et artistiques de l'Ordre Nouveau (1966-1998) : écrivain, sociologue, haut fonctionnaire (directeur général de la radio-télévision et du cinéma, 1966-1969 ; directeur du Conseil des Arts de Jakarta, 1969-1972), universitaire (Universitas Gajah Mada, Yogyakarta, 1977-1997).

il s'établit comme peintre sous-verrier. Productif et très doué, il est repéré par Umar Kayam, qui introduit sa peinture dans les cercles intellectuels, à Yogyakarta en particulier, tant indonésiens qu'étrangers. Ce faisant, Umar Kayam lance la carrière tardive de Sastra Gambar, qui devient, avec Rastika dans la région de Cirebon et quelques autres, un des meilleurs représentants de la peinture sous verre néo-traditionnelle à Java.

Le répertoire de Sastra Gambar couvre de très nombreux sujets, mais les représentations de mosquées et celles du Burāq ainsi que les couples de mariés concentrent une grande partie des demandes. Sous l'influence de l'évolution de la demande en contexte néo-traditionnel, Sastra Gambar abandonne progressivement la production de personnages de *wayang* ainsi que les scènes historico-mythiques du passé javanais, au profit, notamment de saynètes comico-moralisantes dans le genre *dagelan* (*Tempo* 1978, 1984).

Son traitement des sujets classiques évolue aussi comme le montre la peinture n° 12, que je soupçonne être une commande de son premier propriétaire, Umar Kayam. Sastra Gambar y pousse jusqu'à l'extrême l'association du thème de la mosquée et du motif des transports, et multiplie les véhicules, ajoutant au train deux cyclopoisses, un avion, une moto volante et... un Burāq, dans une évidente intention comique. Après avoir abandonné sa signification pérégrine, le motif du transport perd ici sa valeur d'emblème de la modernité motorisée et de la mobilité dans l'Indonésie indépendante. D'ailleurs, Sastra Gambar a peut-être cessé très tôt de prendre au sérieux cette symbolique du véhicule, puisqu'on lui prête d'avoir régulièrement utilisé l'image de la moto volante pour signer indirectement ses œuvres (Hermanu, entretien août 2003). Avec Sastra Gambar, ce qui n'a été pendant une trentaine d'années qu'un simple motif, facultatif au surplus, associé au sujet « mosquée », a plus que gagné son autonomie, il est devenu un sujet de tableau à lui seul. L'accumulation des engins, l'incongruité de ceux qu'il a placés dans les airs, leur ballet autour de la mosquée fait s'interroger sur le nom qu'on pourrait donner à ce tableau, « la mosquée des transports » ou « le transport de la mosquée » ? Ainsi, dans le cadre du revivalisme néo-traditionnel, par sa moquerie Sastra Gambar annonce-t-il la mort de ce qui aura été l'un des thèmes les plus prisés de la peinture sous verre javanaise au XX^e siècle. Le transport de la mosquée est une simple évacuation.

Vers une piété sans images

La désaffection pour certains thèmes iconographiques et leur disparition n'est pas un phénomène nouveau ni exceptionnel. L'article de HvLB (1939) et le catalogue qu'elle y dresse témoignent de la popularité de sujets dont je n'ai retrouvé trace nulle part ailleurs, sinon dans des tableaux rares et qui lui sont strictement contemporains, en particulier illustrant l'histoire de Joseph. Il en va de même du thème de la mosquée qui paraît bien essoufflé au

mitan des années 1980, comme le disent d'autres peintres sous-verriers plus explicitement encore que Sastra Gambar.

À cet égard, on rappellera ce tableau de Maryono, le jeune frère de Sastra Gambar, déjà mentionné plus haut, une vue d'après photo de la mosquée de Kudus (signée, localisée et datée « 24-4-1987 »), dont le sujet n'est pas tant la mosquée elle-même, que la promesse qui la surmonte : « Sincérité [dans la prière], paradis assuré »³³. La hiérarchie entre la légende et l'image y est inversée et la mosquée n'est plus que le lieu privilégié de la prière, conformément aux injonctions contemporaines à y accomplir les prières rituelles quotidiennes, plutôt que dans son particulier. Un autre peintre sous-verrier revivaliste javanais, Subandi Giyanto (de Kasongan, Yogyakarta), dont les œuvres ne figurent pas dans le corpus étudié, conduit le processus à son terme dans deux tableaux du genre *dagelan*. Tous deux ont une mosquée à l'arrière-plan, mais l'essentiel est dit par les échanges entre les personnages, qui sont de simples injonctions à effectuer la prière rituelle – à la mosquée, bien entendu³⁴.

Au vrai, Sastra Gambar va plus loin, dans ce qui ressemble à une entreprise de refondation de l'imagerie populaire religieuse javanaise et dont il n'est que le bras armé. Après avoir ringardisé la mosquée ou, plus précisément, celle de ces représentations populaires, il jette dans le même panier la figure du Burāq qui est, faut-il le rappeler, une des figures fantastiques animalières les plus populaires de tout le monde musulman, Java incluse. L'association du Burāq à une mosquée est normale, puisqu'il a servi de monture à Muhammad dans son « voyage nocturne » (*isrā'*) de la Mecque à Jérusalem, quoiqu'il soit plus souvent représenté seul. Mais ici, le Burāq semble bel et bien ramené à la seule fonction véhiculaire d'un animal domestique, et sans qu'on sache s'il est dépassé par les modernes engins mécaniques qui l'environnent ou s'il les surpasse, il apparaît complètement sécularisé.

Cette mise en scène inversée sonne le glas du thème de la mosquée et suggère que celui du Burāq pourrait sombrer lui aussi. Elle confirme ainsi l'exclusion de deux thèmes de l'imagerie religieuse sous verre à Java, qui, pour ses réalisations les plus prisées, tend à se cantonner désormais à la reproduction de versets coraniques ou de sentences pieuses calligraphiées.

33. On relèvera au passage que cette peinture, en coupant l'élément architectural le plus emblématique de la mosquée de Kudus, son minaret, et par l'emploi du gris pour rendre la brique de cette tour et du portail d'entrée, occulte tout ce qui la rattache au passé architectural pré-islamique de Java, alors que le nom populaire de cette mosquée est *Mesjid Menara*, autrement dit « la mosquée de la [ou à la] tour ». Ici, l'élément architectural saillant est le dôme métallique de la véranda, précédé d'un fronton vert pomme, qui est un ajout de 1933 (Massiga 1998, p. 109).

34. Subandi Giyanto, « *Sapa sing durung sholat* » / « Qui n'a pas encore fait sa prière » (Kasongan, septembre 2013), et « *Srengenge wis ngglewang, ayo padha sholat, Mo!* » / « Le soleil se couche, allez, tous à la prière ! » (Kasongan, janvier 2014)

Bibliographie et sources

- Aboebakar H., 1955. *Sedjarah Mesdjid and amal ibadah dalamnja*, Banjarmasin : Toko Buku Adil.
- Aksoy N., 2005. *Around the World under Glass. An Excursion through the enchanting world of Reverse Glass-Painting with Examples from Four Continents*, Istanbul : Pera Museum Publications.
- Baschet J., 2008. *L'Iconographie médiévale*, Paris : Gallimard.
- Baschet J., 2015. « Corpus d'images et images sérielles », in Baschet J. et Dittmar P.-O., *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout : Brepols, p. 319-332.
- Cuisenier J., *L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Paris : Arthaud, 1975, p. 17-18).
- Baer, E., 1999. « Tāwūs », in *Encyclopédie de l'Islam*, t. X, Leyde : E. J. Brill, p. 424-426.
- Basuni A., 1956. *Peranan Masjid Sjuhada' (Selama 4 Tahun)*, [Yogyakarta] : [JASMA].
- Benjamins H. D. & Snelleman J. F. dir., 1914-1917. *Encyclopædie van Nederlandsch-Indië*, 3 vol., 's-Gravenhage : Martinus Nijhoff-Brill, 2^e éd., articles « Demak », « Spoor- en tramwegen », « Post- en telegraafdienst ».
- Bonneff M., 1985. « Le kauman de Yogyakarta. Des fonctionnaires religieux convertis au réformisme et à l'esprit d'entreprise », *Archipel*, n° 30, p. 175-205.
- Bonnenfant P., 1995. « La Symbolique de la demeure », in Bonnenfant P. éd., *Sanaa : architecture domestique et société*, Paris : CNRS éd., p. 522-551.
- Couperus L., 1986. *La Force silencieuse*, Paris : Éditions du Sorbier (traduit du néerlandais : *De Stille kracht*, 1900).
- Cuisinier J., 1975. *L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Paris : Arthaud.
- Dijk K. van, 2007. « The Changing contour of mosques », in Nas P., *The Past in the Present. Architecture in Indonesia*, Leiden : KITLV Press, p. 45-66.
- Chambert-Loir H. & Guillot Cl., 1996. « Pèlerinage aux neuf saints de Java », in Amir-Moezzi M. A., éd., *Lieux d'islam. Cultes et cultures de l'Afrique à Java*, p. 203-225.
- [Exposition], 1992. *Portraits de navires : peintures marines sur verre*, [Arcueil] : Anthèse-Musée portuaire de Dunkerque
- Florida N., 1995. *Writing the Past, Inscribing the Future. History as Prophecy in Colonial Java*, London & Durham : Duke University Press.
- Fox R., 1989. « Ziarah visits to the tombs of the Wali, The Founders of Islam on Java », 23 p.
- Geyssant J., 2008. *Peintures sous verre, églomisés, fixés et estampes, de l'antiquité à nos jours*, Paris : Massin.
- Geyssant J., 2011. *La Peinture sous verre. Un art ancien toujours actuel*, [Chartres] : Musée des Beaux-Arts de Chartres.
- Green N., 2006. « Ostrich Eggs and Peacock Feathers: Sacred Objects as Cultural Exchange between Christianity and Islam », *Al-Masaq*, vol. 18, no. 1, p. 27-66.
- Gobée E. & Adriaanse C. éd., 1957-1959-1965. *Ambtelijke Adviezen van C. Snouck Hurgronje 1889-1936*, 3 vol., 's-Gravenhage : Martinus Nijhoff.
- Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp J. H., 1939. « Volksoverlevering in beeld », *Djâwâ*, XIX^e année, p. 54-68.
- Laffan M. Fr., 2003. *Islamic Nationhood and Colonial Indonesia. The Umma below the winds*, London-New York : RoutledgeCurzon.
- Liem Th. J., 2004 (1^e éd. 1931). *Riwayat Semarang*, Jakarta: Hasta Wacana.
- Lombard D., 1990. *Le Carrefour javanais*, vol. I : *Les Limites de l'occidentalisation*, Paris : EHESS.

- Massiga H., 1998. « Masjid Menara Kudus Jawa Tengah », in Alam R. H. éd., *Sejarah Masjid-Masjid Kuno di Indonesia*, Jakarta : Badan Litbang Agama Departement Agama RI, p. 107-112.
- Mrazek R., 2002. *Engineers of Happy Land. Technology and Nationalism in a Colony*, Princeton and Oxford : Princeton University Press.
- Neumayer E. et Schelberger Chr., 2003. *Popular Indian Art. Raja Ravi Varma and the Printed Gods of India*, New Delhi : Oxford University Press.
- Nurjaman, M., 1985. « Ungkapan perlambangan pada lukisan kaca Cirebon », mémoire de maîtrise, Jurusan Seni, Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung.
- Pijper G. F., 1977. *Studiën over de geschiedenis van de Islam in Indonesia 1900-1950*, Leiden : E. J. Brill, chap. « De Moskeeën van Java ».
- Pijper G. F., 1947. « The minaret in Java », in *India antiqua. A volume of oriental studies presented by his friends and pupils to Jean Philippe Vogel, on the occasion of the fiftieth anniversary of his doctorate*, Leiden : E. J. Brill, p. 274-283.
- Prijoetomo M., 1928/1929. « De Beteekenis van Demak voor den Islam », *Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw*, vol. 13, p. 261-265.
- Ricklefs M. C., 2007. *Polarising Javanese Society. Islamic and other Visions (c. 1830-1930)*, Singapore : NUS Press.
- Ricklefs M. C., 2012. *Islamisation and Its Opponents in Java. A Political, Social, Cultural and Religious History, c. 1930 to the Present*, Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Samuel J., 2010. « Peinture sous verre à Bali, entre pratique populaire et réemploi identitaire », *Le Banian*, n° 10, Paris : Pasar Malam, p. 121-132.
- Samuel J., 2013. « Du peintre-dalang à l'ouvrier et à l'artshop. Les métamorphoses de la peinture sous verre à Cirebon, Java Ouest », in Dupuis A. éd., *Ethnocentrisme et création*, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, p. 417-436.
- Samuel J., 2014a. « Iconographie de la présence turque dans le monde malais : ce que dit la peinture sous verre javanaise », *Archipel*, n° 87, p. 103-142.
- Samuel J., 2014b. « Peinture sous verre javanaise et thématique ottomane : quelques compléments », *Archipel*, n° 88, p. 133-137.
- Samuel J., 2015. « Croiser les regards et les disciplines. Approches de la modernité en Indonésie au XX^e siècle. Mémoire de synthèse de travaux présenté en vue d'obtenir l'habilitation à diriger des recherches », Paris : Institut National des Langues et Civilisations Orientales.
- Samuel J., 2017. « À la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java », *Archipel*, n° 94, pp. 143-169.
- Sasaki S., Martowikrido W. & Hirai T., 1987. « A report of the Indonesian painting on glass. I. A research to be held in Indonesia from December 21st, 1983–February 25th, 1984 », *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū Kiyo*, 3, p. 221-319.
- Sasaki S., Martowikrido W. & Hirai T., 1989. « A report of the Indonesian painting on glass. II. A research to be held in Indonesia from July 28th to October 10th 1986 », *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū Kiyo*, 4, p. 189-258.
- Schmidt J., 1992. *Through the Legation Window 1876-1926. Four essays on Dutch, Dutch-Indian and Ottoman History*, Istanbul : Nederlands Historisch-archaeologisch Instituut.
- Strassler K., 2010. *Refracted visions. Popular photography and national modernity in Java*, Durham and London : Duke University Press.
- Syahril, I., 1976. « Lukisan Kaca Cirebon », mémoire de maîtrise, Departemen Seni Rupa, Fakultas Teknik Sipil dan Perancangan, Institut Teknologi Bandung.
- Veth P. J., 1896-1907. *Java, Geographisch, Ethnographisch, Historisch*, vol. 4., 1907 (2^e éd., 1^e éd. 1875-1884), Haarlem : de Erven F. Bohn.
- Vredenburg J., 1962. « The Haddj. Some of its features and functions in Indonesia », *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde*, 118-1, p. 91-154.

Articles de presse

De Locomotief (Semarang), 12.05.1898, 9.04.1899, 15.04.1899, 11.04.1900

Kompas (Jakarta), 1^{er} septembre 1992, p. 20, « Lukisan Kaca Rakyat ».

Soerabaijasch Handelsblad (Surabaya), 25-31.03.1897.

Tempo (Jakarta), 25 novembre 1978, p. 35-36, « Lukisan kaca kita »,

Tempo (Jakarta), 3 mars 1984, p. 82-83, « Jaka dan Bima ».

Tempo (Jakarta), 12 septembre 1992, p. 112, « Mengaca Tradisi Rakyat ».