Eleni Iliadis (1895-1975). Une artiste grecque ottomane dans l'Istanbul fin-de-siècle

Eleni Iliadis (1895-1975). An Ottoman Greek woman painter in end-of-Empire Istanbul

Gizem Tongo

Traducteur : Alia Corm

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/14854>

DOI : 10.4000/clio.14854

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 43-67

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Gizem Tongo, « Eleni Iliadis (1895-1975). Une artiste grecque ottomane dans l'Istanbul fin-de-siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 48 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 26 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/14854> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.14854>

Eleni Iliadis (1895-1975). Une artiste grecque ottomane dans l'Istanbul fin-de-siècle ¹

Gizem TONGO

En août 1916, un jury d'exposition d'art d'Istanbul attribue une médaille à Eleni Iliadis, femme artiste de vingt et un an. Née à Istanbul dans une famille grecque ottomane, Iliadis entreprend ses études artistiques à Munich ; elle est l'unique femme médaillée de l'exposition, la plus jeune et la seule non-musulmane. Pendant la Première Guerre mondiale, Iliadis est une étoile montante du monde de l'art d'Istanbul. Pendant la guerre, plusieurs de ses œuvres sont accrochées dans deux expositions collectives en 1916 et 1917. Un de ses tableaux est acheté pour une collection publique et elle organise également une courte exposition personnelle en 1918. Pourtant, son triomphe dans le monde de l'art ottoman décline rapidement avec le début de la guerre gréco-turque (1919-1922). En 1923, suite à l'échange de population obligatoire signé entre la Grèce et la République de Turquie nouvellement établie, Iliadis doit quitter sa ville natale pour s'installer à Athènes où elle vit et travaille jusqu'à son décès en 1975.

Cet article retrace à la fois la carrière publique d'Iliadis pendant la guerre et sa disparition ultérieure de l'histoire de l'art turc. Même à l'apogée de sa gloire, la visibilité d'Iliadis et l'intérêt officiel pour son travail sont tout à fait inhabituels pour une femme ottomane, d'autant plus pour une personne non-musulmane. En Turquie républicaine, l'histoire de l'art officiel a effectivement effacé Eleni de l'histoire de

¹ Une version antérieure de cet article a été publiée en turc (Tongo 2016). Je tiens à remercier Yan Overfield Shaw, Myrto Aspioti, Ece Zerman, Fabio Giomi, İrvin Cemil Schick et mes pairs critiques anonymes pour leur précieuse aide, commentaires et remarques.

l'art moderne ottoman avec la plupart des artistes non-musulmans ou non-turcs, hommes ou femmes. Je suggère, par une approche à la fois féministe et révisionniste de l'histoire de l'art, que l'absence de visibilité d'Iliadis aujourd'hui en Turquie est due au double défi que pose son identité de femme artiste et non-musulmane à l'histoire de l'art turc, étatisée et dominée par les hommes ; tendances qui ne sont pas seulement fortuites mais nécessairement liées.

« Le patrimoine caché » des femmes : histoires de l'art féministe et révisionniste

Au cours des quarante-cinq dernières années, les féministes ont transformé l'étude de la culture visuelle, et influencé les modalités des critiques, publications, productions et expositions. En 1971, l'historienne de l'art féministe Linda Nochlin pose la troublante question de savoir pourquoi il n'y a pas eu de « grandes » femmes artistes². Sa réponse est double. D'une part, les femmes se sont vues historiquement refuser l'accès à de nombreuses ressources politiques, économiques et institutionnelles accordées aux hommes artistes, notamment les modèles vivants³. D'autre part, la notion même de « grandeur », comme « le génie », est un résultat culturellement et historiquement déterminé depuis une perspective masculine blanche et occidentale qui a été « inconsciemment acceptée comme *le* point de vue de l'historien de l'art »⁴. La force principale de l'enquête féministe devient alors la récupération du « patrimoine caché »⁵ des femmes au travers des études souvent biographiques⁶. À partir des années 1980, des féministes universitaires telles que Griselda Pollock et Rozsika Parker questionnent leurs propres hypothèses élitistes et euro-centrées⁷. En effet, la propension des premières féministes à

² D'abord paru dans *Art News*, 69, janvier 1971. Réimprimé dans Nochlin en 1988 : 145-178.

³ Nochlin 1988 : 158.

⁴ *Ibid.* : 146.

⁵ Tufts 1974.

⁶ Par exemple, Tufts 1974 ; Harris & Nochlin 1976 ; Bachman & Piland 1978 ; Fine 1978.

⁷ Parker & Pollock 1981 : xvii. Pollock décrira plus tard les canons traditionnels comme une « structure du narcissisme masculin » hégémonique, Pollock 1999 : xiv.

regrouper le travail des femmes blanches, occidentales et des élites féminines sous une catégorie générale d'« art des femmes » a eu tendance à minimiser les questions de classe et d'ethnicité. Les perspectives critiques des études culturelles postcoloniales et de la muséologie ont été déterminantes alors dans le développement de l'histoire de l'art féministe. Elles démontrent comment les relations institutionnalisées de pouvoir, fondées sur le genre, la race et la classe, opèrent pour marginaliser la production culturelle des femmes non blanches, non occidentales et non issues de l'élite⁸.

En Turquie, l'impératif politique de « turquifier » la culture nationale⁹ et d'imposer un « féminisme d'État »¹⁰ républicain donne le rôle principal à des figures de proue masculines et tout particulièrement au « père » de la République, Mustafa Kemal Atatürk, qui apporte des droits, des opportunités et les lumières aux femmes en Turquie. L'exemple le plus ancien de recherches turques portant sur les premières femmes artistes républicaines est l'enquête de 1982 de Taha Toros sur dix peintres turques : *Nos premières femmes peintres (İlk Kadın Ressamlarımız)*, publié en série entre 1982 et 1983¹¹. Alors que son enquête accorde tardivement aux femmes artistes une place dans l'histoire de l'art turc, ses biographies de femmes artistes et de leurs travaux sont généralement éclipsées par les détails sur la célébrité de leurs pères ou de leurs maris comme hommes d'État, intellectuels ou artistes. De telles études célèbrent la contribution des femmes comme symboles du processus général de nationalisation et de modernisation ; tandis que, comme Ceren Özpınar le souligne à juste titre, « les fondateurs, pionniers ou artistes les plus accomplis ont généralement tendance à être des hommes »¹². Il est également clair que le possessif « nos » dans le titre de Toros se réfère exclusivement aux femmes peintres turques et musulmanes. Sa généalogie culturelle n'accorde aucune place aux noms de famille arméniens ou grecs ; peut-être en

⁸ Par exemple, Collins 2002 ; Gotsi 2005.

⁹ Tongo 2015 : 115.

¹⁰ Sirman 1989 : 4.

¹¹ Toros 1982a, 1982b, 1983a, 1983b, 1984. Plus tard republié sous forme de livre. Toros 1988.

¹² Özpınar 2017 : 56.

partie à cause du contexte culturel de l'époque marqué par la Guerre froide et le coup d'État de 1980.

Avec le retour du régime civil après 1983, les spécialistes féministes turques participent activement à une « recherche de nouvelles conceptions de la démocratie et de l'individualité »¹³ qui conduit à son tour à une réévaluation des dynamiques de genre dans le passé ottoman et celui de la République. Depuis une dizaine d'années, les historiennes de l'art Wendy Shaw et Mary Roberts contribuent largement au projet féministe de récupération et de valorisation des femmes artistes ottomanes¹⁴; mais, comme les spécialistes féministes en Turquie en général, leurs travaux sont centrés sur la vie de femmes éminentes musulmanes et turques. Ce n'est que récemment que des études sur des peintres ottomanes, arméniennes et grecques, menées par des spécialistes comme Garo Kürkman, Mayda Saris et Vazken Khatchig Davidian, présentent une histoire plus inclusive de l'art moderne turc/ottoman¹⁵. Cet article s'appuie en particulier sur les biographies pionnières d'Iliadis et d'autres dans *Istanbullu rum Ressamlar* [Peintres grecs d'Istanbul] de Mayda Saris¹⁶. Cependant, les femmes artistes visuelles issues de milieux non musulmans restent relativement peu connues et la tâche de récupération est souvent contrecarrée par la destruction ou la perte des sources et documents au début du XX^e siècle.

Cet article fait partie d'un projet d'histoire de l'art féministe en cours, cherchant à retrouver Eleni Iliadis dans le cadre d'une histoire occultée des femmes en Turquie. Étant donné qu'Iliadis travaille en marge du monde de l'art ottoman, sa carrière représente un exemple du destin de nombreux artistes, notamment des femmes non européennes, qui ont été omises des canons turcs et internationaux et des histoires de l'art moderne. D'un point de vue théorique, mon but est de comprendre précisément *comment* les politiques genrées et nationalisées de production d'art, de sa réception et de l'écriture

¹³ Sirman 1989 : 15.

¹⁴ Shaw 2011a ; Roberts 2014.

¹⁵ Kürkman 2004 ; Saris 2005 ; Shaw 2011b ; Davidian 2014 et 2015 ; Roberts 2015.

¹⁶ Saris 2010 : 144.

historique se sont associées pour marginaliser et finalement effacer l'art d'Iliadis et son histoire de la mémoire culturelle.

« Pour qu'une dame vive seule » : formation artistique à Munich

Iliadis naît en 1895 à Istanbul dans une famille grecque. On ne connaît quasiment rien sur sa famille et son milieu, mais comme elle bénéficie d'une éducation artistique privée à Munich, elle est probablement issue d'une famille de la classe moyenne relativement aisée. Iliadis ne peut pas recevoir une formation officielle en art dans son pays natal, car l'Académie des Beaux-Arts à Istanbul (*Sanayi-i Nefise Mektebi*), fondée en 1883, refuse l'admission aux femmes. Les femmes aspirant à devenir artistes, en nombre croissant, sont donc forcées d'étudier à la maison, dans les ateliers privés de professeurs ou à l'étranger. À la fin du XIX^e siècle, la relation des femmes artistes ottomanes au marché de l'art reste celui « d'amatrices » talentueuses et engagées ; elles n'ont pas leurs propres lieux d'exposition et il est difficile pour la plupart d'entre elles de gagner une reconnaissance en tant que peintres. La princesse Nazlı fait partie des exceptions ; sa notoriété lui permet de présenter un nombre limité de natures mortes à l'exposition inaugurale du club ABC (Artistes du Bosphore et de Constantinople), organisée par l'ambassade britannique à Istanbul en 1880¹⁷. Les liens transnationaux permettent aux femmes et aux hommes de participer aux réseaux culturels qui élargissent sans aucun doute l'horizon de leurs opportunités. En France, par exemple, en 1881, les femmes artistes forment une organisation complètement féminine dédiée aux arts (Union des femmes peintres et sculpteurs) pour lutter contre leur exclusion de l'École officielle des Beaux-Arts jusqu'en 1897¹⁸. Avec la fondation d'une Académie des Beaux-Arts pour les femmes (*İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*) en octobre 1914, les femmes artistes ottomanes obtiennent enfin une voie de professionnalisation. Toutefois, en l'absence d'un autre choix que celui d'un marché de l'art dominé par les hommes, les

¹⁷ Roberts 2014 : 471.

¹⁸ Garb 1994. À Paris, les femmes peuvent se rendre dans des écoles privées comme l'Académie Julian (fondée en 1868), mais celles-ci, à la différence des académies d'art d'État, sont payantes, Fehrer 1989.

probabilités de devenir une femme artiste célèbre dans le marché de l'art d'Istanbul restent encore relativement rares.

Ainsi, une fois sa scolarité générale terminée, probablement entre 1911 et 1912, plutôt que de rester à Istanbul, Iliadis choisit de voyager à la recherche d'une formation artistique dans la capitale bavaroise, Munich. Elle sait peut-être alors que les diplômés talentueux de l'Académie grecque des Beaux-Arts d'Athènes, fondée dans les années 1840 par le roi Othon, étudient à l'Académie des Beaux-Arts de Munich avec une subvention de l'État¹⁹. Le célèbre peintre Nikolaos Gyzis fait partie de la première génération d'artistes grecs poursuivant leurs études à Munich dans les années 1860 ; il devient plus tard le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Munich et est connu comme le premier peintre de l'art grec de « l'école de Munich »²⁰. Décrit comme la « prééminente Kunststadt » (ville d'art), Munich est alors un centre majeur pour la formation artistique et les collections muséales²¹. Bien que l'Académie de Munich elle-même ne soit pas une option pour les femmes jusqu'en 1920²² ; comparée à Istanbul, la capitale bavaroise est plus favorable aux femmes artistes à leur début (fig. 1). Beaucoup d'artistes ambitieux et professionnels sont attirés, d'après le peintre anglais contemporain Charlotte Weeks « comme par magnétisme par Munich, tous s'accordant à dire qu'ils trouvent en ce lieu leurs divers besoins satisfaits bien plus qu'à [Paris, Berlin, Düsseldorf, Dresde, Budapest ou Florence] »²³. À Munich également, il est « une chose commune pour une dame de vivre seule dans un logement [...] dans le but de compléter sa formation en peinture ou en musique »²⁴.

En outre, plusieurs artistes allemands sont connus pour encourager et soutenir activement les femmes artistes en herbe. L'école de l'Association des femmes, dont Moritz Heymann est le directeur du cours de lithographie²⁵, est une institution phare pour l'enseignement des arts aux femmes.

¹⁹ Christou 1981.

²⁰ Danos 2015 : 11-22.

²¹ Klahr 2011.

²² Voir Lenman 1982 : 3-33.

²³ Weeks 1881 : 344.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Singer 2003 : 168.

Fig. 1. « A Lady's Studio in Munich ». Imprimé dans Charlotte J. Weeks, « Lady art-students in Munich », *The Magazine of Art*, IV, 1881, p. 345.

Pendant qu'elle séjourne à Munich, Iliadis étudie avec Heymann dans les classes de son atelier privé, et aussi avec Hermann Groeber connu par ses contemporains pour être « proche de ses étudiants et les soutenir »²⁶. Dans la plupart des institutions d'art contemporain cependant les femmes sont toujours exclues des cours d'anatomie et de modèle vivant. En effet, Iliadis comme la plupart de ses pairs féminins semble avoir été encouragée à travailler dans ce qui est alors considéré comme les genres « mineurs » ; paysages, natures mortes et peinture de portrait.

Quand Iliadis quitte l'Europe pour Istanbul autour du déclenchement de la Première Guerre mondiale, elle est une jeune artiste professionnelle. Mais la ville dans laquelle elle retourne est à l'aube de changements sociaux et culturels majeurs.

La guerre, les femmes et l'émancipation, 1914-1918

Comme dans d'autres pays belligérants, la Première Guerre mondiale modifie les normes de féminité dans l'Empire ottoman²⁷. Elle accélère l'entrée des femmes dans le marché du travail, la vie professionnelle et l'espace public et leur donne par conséquent un meilleur accès à – et une meilleure visibilité dans – les milieux sociaux et culturels²⁸. Pour le Comité décisionnel Union et Progrès (*İttihat ve Terakki Cemiyeti*), la position des femmes est un symbole de civilisation nationale. Elle est essentielle à l'idéologie de son projet de modernisation en temps de guerre. Dans le journal nationaliste *Yeni Mecmua* [Nouveau Journal], l'auteur anonyme d'un article intitulé « Dans le monde du féminisme » (*Feminizm Aleminde*) indique : « Si la Guerre Mondiale n'avait pas eu lieu, les femmes devraient attendre sans aucun doute beaucoup plus longtemps pour acquérir les droits qu'elles ont conquis. »²⁹ La mobilisation rapide des hommes dans les forces armées aide plus que

²⁶ Wolf 1915 : 448.

²⁷ Sur les modifications des rôles de genre pendant les années de guerre en Grande-Bretagne et en France, voir Grayzel 1999 ; pour les femmes allemandes, voir Daniel 1997 ; sur les femmes dans l'Empire ottoman et les débuts de la République turque, voir Çakır 1994 ; Kaplan 1998.

²⁸ Karakışla 2005.

²⁹ « Feminizm Aleminde », *Yeni Mecmua*, 21-28 février 1918, p. 138.

jamais les femmes ottomanes à participer à la vie publique et à fréquenter les fonctionnaires d'État et l'establishment culturel. Un des résultats majeurs de cette nouvelle relation entre l'État et les femmes est la création d'une atmosphère plus libérale permettant aux femmes ottomanes l'accès à l'enseignement supérieur et à des postes institutionnels importants. L'ouverture historique de l'Université des femmes (*İnas Darülfünunu*) en septembre 1914 est bientôt suivie par la décision de créer une Académie des Beaux-Arts pour les femmes (*İnas Sanayi-i Nefise Mektebi*) (fig. 2).

Fig. 2. L'Académie des Beaux-Arts pour les femmes.
Istanbul, s.d., archives Taha Toros.

Mihri Hanım, femme peintre de 28 ans, est la force motrice de cette idée³⁰. Dans son discours au ministère de l'Éducation, elle fait part de ses préoccupations concernant les inégalités entre hommes et femmes : « Aujourd'hui, l'égalité et la justice sont discutées dans chaque quartier.

³⁰ Sur Mihri Hanım, voir Dağoğlu 2016.

Pourtant, où est l'école des Beaux-Arts pour les filles ? « Tout ce qui a été fait a été fait pour les hommes ! »³¹. À l'ouverture de l'Académie, elle devient sa première directrice. La demande de places est telle que le nombre d'étudiantes inscrites atteint 190 en août 1918³². Non seulement la formation artistique à l'Académie fait partie des plus prestigieuses et est plus abordable que l'enseignement privé, mais elle fournit également un accès à un réseau de contacts artistiques et professionnels.

Iliadis fait ainsi ses débuts dans le monde de l'art d'Istanbul au moment où les femmes participent plus que jamais au milieu culturel, et avec un appui officiel sans précédent. En février 1916, une nouvelle réglementation intitulée « exposition des Beaux-Arts » (*Sinâât-ı Nefîse Sergisi*) est ébauchée sous les auspices de l'Académie des Beaux-Arts. Le but, conformément à l'article premier de la réglementation, est « de servir les progrès des Beaux-Arts » en organisant « chaque année des expositions à Istanbul sous l'appellation de Beaux-Arts »³³. En réponse, une communauté diverse de peintres ottomans non-musulmans et musulmans, parmi lesquels de nombreuses femmes artistes présentent leurs œuvres au public stambouliote dans deux expositions majeures, en 1916 et 1917, dans le quartier cosmopolite de Pera. Le lieu choisi est la *Società Operaia*, créé comme club pour les travailleurs italiens en 1863, rebaptisé à présent « Galatasaraylılar Yurdu ».

Les expositions du Galatasaraylılar Yurdu sont organisées par une communauté ottomane à l'esprit civique, comprenant Halil Edhem (alors directeur du Musée impérial et de l'Académie des Beaux-Arts) et le célèbre peintre Halil Pacha, qui œuvre pour assurer la vitalité artistique de la ville en pleine guerre. Les peintres se retrouvent par réseau amical et artistique. Sur le plan esthétique, ni Eleni, ni ses pairs artistes ne montrent d'intérêt pour les styles esthétiques ésotériques

³¹ Cité sans référence dans Aksel 1977 : 104.

³² « Sanay-i Nefise Mektebi'nde », *İkdam*, 13 août 1918, p. 2.

³³ BOA, MF, MÜZ 3/59, 6 Şubat 1331 [19 février 1916]. La réglementation (*nizamname*) a été promulguée le 12 avril 1917 ; BOA, İ, DÜİT, 20/21, 20 Cemaziyelahir Sene 1335 [12 avril 1917]. Elle a été publiée dans le *Journal officiel* le 28 avril : « Sinâât-ı Nefise Sergisi Nizamnamesi », *Takvim-i Vekâyi*, 28 avril 1917.

dominants au sein de l'avant-garde. Ils ne rompent pas avec les traditions esthétiques du passé, mais sont plutôt attachés à représenter des thèmes populaires, peints dans des styles clairs et accessibles. Certains associent les normes académiques du métier aux traits impressionnistes (comme Nazmi Ziya, qui a étudié à l'Académie Julian), ou aux styles plus expressionnistes (comme Iliadis), mais aucun ne cherche l'iconoclasme dans leurs techniques ou n'essaye de défier les goûts du public. Certains artistes sont en fait dédaigneux de l'art d'avant-garde ; Nazmi Ziya décrit plus tard les artistes modernistes Picasso et Matisse à un confrère artiste comme des « escrocs » pratiquant une forme d'art « qui ne peut être comprise que par eux-mêmes ou par ceux qui pensent comme eux »³⁴. Ce qui importe pour les contributeurs des expositions du Galatasaraylılar Yurdu c'est la création d'un « art ottoman » et la diversité stylistique qu'ils y apportent « des quatre coins de l'Europe », comme Nazmi Ziya l'écrit à propos de l'exposition de 1917³⁵.

Pendant l'exposition de 1916, 50 artistes³⁶ – dont 10 femmes et 14 non-musulmans – présentent leurs œuvres au public ottoman pendant un mois et demi jusqu'à la deuxième semaine d'août 1916³⁷. L'exposition réunit des peintres bien établis tels que les peintres musulmans ottomans Halil et Zekai Pacha et l'arménien ottoman Viçen Arslanyan, aussi bien que des nouveaux talents comme Çallı İbrahim et İbrahim Feyhaman. Elle fournit l'occasion pour les femmes artistes, notamment des jeunes étudiantes en art comme Maide Esad Hanım et Müzdan Said Hanım (toutes deux alors à l'Académie des Beaux-Arts pour les femmes), de participer à un événement artistique majeur. Les femmes musulmanes ottomanes sont aussi encouragées à visiter l'exposition par l'annonce de journées « uniquement réservées aux femmes »³⁸.

³⁴ Bedri Rahmi 1937 : 20.

³⁵ Nazmi Ziya, « Sanayi-i Nefise », *Yeni Mecmua*, 30 août 1917, p. 149-150.

³⁶ *Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi* 1332 [1916].

³⁷ « Resim Sergisi Kapanıyor », *Tasvir-i Efkâr*, 13 août 1916.

³⁸ Au départ les mardis et samedis, plus tard uniquement les lundis. « Galatasaraylılar Yurdunda Resim », *Tasvir-i Efkâr*, 14 juin 1916. Cf. « Galatasaraylılar Yurdunda Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 29 juin 1916 ; « Galatasaraylılar Yurdunda Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 2 juillet 1916.

Les œuvres d'Eleni sont bien visibles lors de l'exposition de 1916 ; vingt-trois sont présentées dans le catalogue, soit le nombre le plus élevé parmi les peintres des expositions du Galatasaraylılar Yurdu. La majorité de ces œuvres sont des portraits de femmes, mais elle expose aussi des esquisses, des natures mortes et des paysages. İliadis reçoit une médaille du comité d'exposition pour *Le Joueur de guitare* (*Kitaracı*) (fig. 3), une petite huile sur toile représentant un portrait en demi-longueur³⁹. Dans cette image, le style d'İliadis reflète celui de ses pairs d'Istanbul, notamment les artistes masculins influencés par l'impressionnisme, rentrés récemment de leur séjour de formation artistique à Paris. Trois d'entre eux, İbrahim Feyhaman, Avni Lifij, et Çallı İbrahim reçoivent aussi des médailles à l'exposition de 1916. Bien qu'un petit nombre d'artistes préfèrent un style de peinture plus conventionnel ancré dans les techniques et valeurs du XIX^e siècle – le cas notamment de Viçen Arslanyan et Şevket Bey de l'ancienne génération – İliadis semble avoir pris ses distances avec le style académique.

Fig. 3. Eleni İliadis, *Le Joueur de guitare* [Kitaracı], sans date, huile sur toile, 65 cm x 90 cm. Exposée à Istanbul.

Contrairement aux portraits académiques plus détaillés, *Le Joueur de guitare* est clairement influencé par le modernisme du début du XX^e siècle et s'approche de l'expressionnisme en termes de composition, avec ses larges coups de pinceaux, et la préférence pour

³⁹ BOA, İ, DÜİT 66/38, 11 L 1334 [11 août 1916] ; *Takvim-i Vekâyi*, 3 août 1332 [16 août 1916].

des lavis pour refléter l'humeur du modèle. Ce sujet montre Iliadis comme une « peintre de la vie moderne » à la Baudelaire, intéressée par la représentation du moment au travers de l'attitude, de la mode et du style. Alors que les musiciens sont un thème populaire parmi les artistes européens de Jan Vermeer à Edouard Manet, Iliadis a aussi pu être influencée par l'œuvre de son professeur Hermann Gröber datée de 1909 et intitulée *Étudiants peignant* (*Die Malschüler*), portrait de groupe d'étudiants masculins situés autour d'une table, l'un d'entre eux tenant une guitare (fig. 4)⁴⁰. Néanmoins, le guitariste d'Iliadis ne présente pas l'exubérance masculine de celui de son tuteur ; discret, à l'ossature délicate, il ne semble pas tout à fait à l'aise dans ses larges vêtements d'homme. Le tableau d'Iliadis est l'une des deux œuvres exécutées par des peintres non-musulmans que le directeur de l'époque de l'Académie des Beaux-Arts et du Musée Impérial, Halil Edhem, achète pour sa collection de tableaux.

Fig. 4. Hermann Gröber, *Die Malschüler* (1909). Reproduit in *Offizieller Katalog der X internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909*, p. 118.

⁴⁰ Pour une reproduction du tableau de Gröber, voir *Offizieller Katalog*, 1909 : 118.

L'exposition de 1916 est un exemple de la visibilité croissante des femmes ottomanes dans le domaine public au cours des années de guerre. Les femmes artistes prospèrent dans le monde de l'art, attirant inévitablement l'attention des médias internationaux. En des termes plutôt condescendants, le journal mensuel d'Hambourg, *Deutsche Levante Zeitung* écrit :

[L'exposition] montre environ deux cents peintures, plusieurs d'entre elles possèdent une réelle valeur artistique. Les dames d'Istanbul ne voulaient pas non plus la rater et ont présenté un nombre d'images *subtilement senties*⁴¹.

Des journaux américains contemporains voient dans la présence des « femmes turques » peintres « la preuve », non de l'indépendance croissante des femmes ottomanes, mais des « influences occidentales en Turquie ».

Comme preuve de l'accroissement constant des influences occidentales en Turquie, on a *permis* à un nombre considérable de jeunes femmes turques de montrer leurs tableaux à une exposition d'art... Quelque 200 tableaux en tout, nombre d'entre eux réalisés par des femmes, et tous par des peintres turcs ont été exposés⁴².

Un an plus tard, au milieu du mois de juin 1917, la deuxième exposition du Galatasaraylılar Yurdu ouvre ses portes au public d'Istanbul⁴³. Le souvenir de la précédente exposition, aussi bien que le report d'un mois du jour du vernissage, contribuent à l'effervescence autour de la cérémonie d'inauguration⁴⁴. En comparaison de la première exposition au Galatasaraylılar Yurdu, cette deuxième exposition est plus petite, composée de 159 œuvres créées par 37 artistes, dont 11 femmes et 13 non-musulmans. La

⁴¹ *Deutsche Levante Zeitung*, 1^{er} août 1916, p. 513 [C'est nous qui soulignons].

⁴² *Ankansas City Daily Traveler*, 22 août 1916, p. 6 [C'est nous qui soulignons]. Pour d'autres journaux américains contemporains sur la même exposition, voir, par exemple, *Harrisburg Daily Independent*, 14 août 1916.

⁴³ « Resim Sergisi Açılıyor », *Tasvir-i Efkâr*, 14 juin 1917 ; « Galatasaraylılar Yurdunda İkinci Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 16 juin 1917.

⁴⁴ Une date d'inauguration, le 18 mai, est publiée dans les journaux dès le mois de mars, mais l'exposition n'ouvre qu'en juin. « 1333 Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 16 mars 1917 ; « Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 22 avril 1917.

diminution du nombre des peintures est attribuée à la poursuite du conflit ainsi qu'au comité de sélection qui rejette une quarantaine de peintures sur la base de leur qualité⁴⁵. Encore une fois, les samedis et lundis sont des jours « réservés uniquement aux femmes »⁴⁶ pour encourager leur fréquentation. Les peintures d'Halil Pasha, Çallı İbrahim, İbrahim Feyhaman, Viçen Arslanyan et Eleni Iliadis figurent parmi les œuvres exposées. Eleni Iliadis y participe une nouvelle fois avec 13 œuvres, principalement des portraits y compris un autoportrait⁴⁷. Autour de l'ouverture de l'exposition de 1917, la Grèce déclare la guerre à l'Empire ottoman, avec des conséquences pour les Grecs ottomans, qui sont alors de plus en plus perçus comme des ennemis internes, comme les Arméniens l'avaient été avant le génocide de 1915. Cela semble avoir influencé le comité de l'exposition qui attribue seulement trois prix, tous à des hommes ottomans musulmans : Hüseyin Zekai, Namık İsmail et Şevket Bey⁴⁸.

La visibilité des femmes artistes et leurs succès dans les deux expositions d'Istanbul est à la fois le produit de l'évolution des conditions politiques et de réseau social complexe. Cela ne signifie pas, toutefois, que le genre n'intervient pas dans la réception à leur égard, notamment dans les réponses critiques des visiteurs ottomans de l'exposition. Bien que les critiques ottomans n'ignorent pas le fait que les femmes artistes aient contribué à l'exposition, ils ne discutent d'aucuns travaux individuels d'une femme artiste ; pour eux, les « héros » des expositions et les créateurs de leurs « grandes » œuvres sont clairement les hommes. Aucune femme ne semble avoir commenté les expositions d'art entre 1914 et 1918. En outre, à l'automne 1917, l'État ottoman décide de commander une série d'œuvres modernes liées à la guerre, pour une exposition internationale d'art. Il offre aux artistes un soutien matériel et financier et crée un espace de travail dans le district de Şişli d'Istanbul, avec accès aux matériaux et équipements militaires⁴⁹.

⁴⁵ « Galatasaraylılar Yurdunda İkinci Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 16 juin 1917.

⁴⁶ « Resim Sergisi », *Tasvir-i Efkâr*, 19 juin 1917.

⁴⁷ *Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi* 1333 (1917).

⁴⁸ *Takvim-i Vekâyi*, 14 octobre 1917.

⁴⁹ Pour plus d'information sur ce projet, voir Gören 1997.

Aucune femme artiste n'y participe. Onze hommes artistes turcs et musulmans participent au projet du studio Şişli. Reflétant le chauvinisme ethnique croissant du patronage d'État ottoman, tous les participants aux expositions qui en résulte – « l'exposition des peintures de guerre » (*Harb Resimleri Sergisi*) en décembre 1917 à Istanbul et « l'exposition des peintres turcs » (*Ausstellung Türkischer Maler*) à Vienne en mai 1918 – sont, sans exception, des Ottomans musulmans⁵⁰. Bien que deux femmes peintres, Harika Hanım et Ruşen Zamir Hanım, y contribuent avec des œuvres non liées à la guerre, elles sont aussi Ottomanes musulmanes.

Pendant ce temps, à la fin de la deuxième exposition au Galatasaraylılar Yurdu, Iliadis se forge une réputation de portraitiste d'une polyvalence impressionnante. En mars 1918, le journal germanophone, basé à Istanbul, *Osmanischer Lloyd*, lui fournit un espace dans son bureau de la rédaction pour une petite exposition personnelle pendant le déjeuner. Fondé en 1908 comme quotidien de langue allemande à Istanbul, financé par l'ambassade d'Allemagne, il représente les intérêts de l'Empire allemand au cours des années de guerre⁵¹. Pour faire connaître l'exposition, le critique anonyme du journal admire avec enthousiasme l'habileté technique qui transparait dans les « grands coups de pinceau audacieux, vivants et saturés de couleur » des portraits d'Iliadis qui étaient les plus nombreux dans l'exposition, mais aussi dans ses « glorieux » dessins au fusain et pastels, qui démontrent « les bases graphiques solides de son art ». Le critique semble également impressionné par le « regard vif » et le « jugement rapide » par lequel « elle entre dans l'âme [de son sujet] ». De façon prévisible, l'auteur cherche à positionner l'œuvre d'Iliadis au croisement de perspectives nationales et sexuées. Il décrit comment « les éléments d'une nature forte, sensuelle, brutale et liés à la terre [d'Iliadis] » et « l'originalité percutante » qu'elle développe dans la Constantinople ottomane sont modérés et « calmés » par « l'art raffiné et individuel » et « l'éducation compréhensive, moderne » dans la Munich allemande. Néanmoins, de manière plus ambivalente, il caractérise la « force brutale [et] l'intensité » de son style comme une tentative de

⁵⁰ Voir Tongo, à paraître.

⁵¹ Voir Farah 1993.

« renoncer » à « un état d'esprit authentique, féminin » qu'il perçoit comme « trahi » par son « choix des matériaux [...] l'interprétation mentale [...] les subtilités des couleurs [...] les accessoires décoratifs [et] le sens de la forme »⁵². Cette tentative exagérée d'un interprète (certainement masculin) de classer l'art d'Iliadis comme féminin sans ambiguïté peut bien avoir été une réponse à l'indétermination de genre de son *Joueur de Guitare* qui joue sereinement malgré le fait qu'il ne semble pas parfaitement « endosser » un rôle de genre traditionnel.

Se souvenir d'Eleni

Après la fin de la guerre gréco-turque et l'échange de populations obligatoire de 1923 entre la Grèce et la Turquie, Iliadis s'installe à Athènes⁵³. Quand elle inaugure une exposition solo en 1924, la plupart de ses œuvres représente des paysages et monuments de sa ville natale à présent lointaine (Château Rumeli Hisari, Sainte Sophie, la Corne d'Or et Büyük Ada) (fig. 5)⁵⁴.

Fig. 5. Eleni Iliadis, Bateaux à Constantinople, sans date, huile sur toile, 20 cm x 35 cm. Exposée à Athènes en 1924. © Collection Gizem Tongo.

⁵² *Osmanischer Lloyd*, 9 mars 1918.

⁵³ Voir Soysal 1983.

⁵⁴ *Κατάλογος έργων ζωγραφικής Ελένης Ηλιάδου* 1924. Publié par le lycée de femmes grecques à Athènes, une organisation fournissant un soutien et un lieu d'exposition pour ses membres de sexe féminin dans les années 1920. Voir Gotsi 2016 : 49, fn. 1.

Fin des années 1920, un grand nombre des non-musulmans avait déjà quitté Istanbul ; le changement dans le centre du pouvoir, l'échange obligatoire des populations et les politiques de turquisation de la nouvelle République avec son slogan dominant de « la Turquie pour les Turcs » réduit la population de la ville à près de la moitié de sa population d'avant-guerre⁵⁵. La nouvelle république turque ne se perçoit pas comme la continuation de l'Empire ottoman mais plutôt comme le libérateur de son joug⁵⁶. L'écriture de l'histoire nationaliste et turquisante a pour effet de produire une amnésie visuelle collective; les nouveaux canons patriotiques excluent les contributions des non-turcs et des non-musulmans ottomans, alors presque considérés comme des combattants ennemis durant les cataclysmes ayant menés à la formation de la République.

En histoire de l'art, la couverture de la peinture moderne ottomane est au mieux partielle, ne laissant aucune place à certains artistes ottomans. En 1924, Halil Edhem publie le catalogue de la Collection *Ehvan-ı Nakışiye* au sein de l'Académie des Beaux-Arts, une collection qui comprenait désormais 141 œuvres, produites par 70 artistes, organisée en écoles turque, italienne, espagnole, flamande, française, anglaise, allemande, et russe⁵⁷. De manière assez étonnante, Halil Edhem place le *Joueur de guitare* d'Iliadis dans l'école allemande aux côtés des peintures de Heinrich von Zügel (acheté à l'exposition des artistes de Munich de 1918 à Istanbul) et Albrecht Dürer (une copie de son portrait d'une jeune femme)⁵⁸. Il inclut également parmi les artistes turcs le seul autre peintre non turc ottoman, l'artiste arménien Viçen Arslanyan. Alors qu'il préserve ainsi les contributions de ces peintres dans la nouvelle collection nationale, il efface aussi les identités des autres contributeurs et, par-là, le caractère multiethnique du monde de l'art ottoman.

Avec cette refonte du canon, l'histoire de l'art ottoman devient alors l'histoire des *hommes turcs* associée à la naissance de l'art turc républicain. Les récits du groupe connu sous la dénomination des

⁵⁵ En 1927, la population d'Istanbul est de 690 857. Gül 2009 : 88 ; Aktar 2003 : 92.

⁵⁶ Karpat 2000.

⁵⁷ Halil Edhem 1924.

⁵⁸ Halil Edhem 1924 : 59.

« impressionnistes turcs », comprenant Çallı İbrahim, Avni Lifij, Ruhi, Namık İsmail, Nazmi Ziya, Feyhaman, Sami et Hikmet, sont maintenant devenus une partie inséparable de l'écriture de l'histoire de l'art moderne turc et des collections des musées d'art moderne turc. À la fin des années 1920, lorsque l'*Europa-Year Book* – une enquête annuelle sur les politiques européennes, l'art et la littérature – publie les chapitres consacrés à la Turquie, seuls les artistes turcs et masculins sont représentés⁵⁹. Alors que ce récit évince les femmes artistes et les artistes non-musulmans des histoires de l'art des XIX^e et XX^e siècles, il devient non seulement l'histoire de l'art moderne turc dominante mais aussi la seule.

Cette règle turquisante et androcentrique eut par la suite une influence majeure sur les collections muséales et leur disposition. *Ehvan-ı Nakşîye* de Halil Edhem devient le pilier des collections de peinture de différents musées nationaux dans la Turquie républicaine. En 1937, Atatürk commande la création du Musée de peinture et de sculpture d'Istanbul (*İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*). En tant que projet républicain dont le but est « d'éduquer le peuple du pays », la collection conduit les visiteurs à suivre une histoire de l'art moderne turc bien définie et téléologique, où chaque style émergent est ensuite remplacé par un successeur plus « occidental » et donc « plus développé »⁶⁰. Les visiteurs commencent par le XIX^e siècle non figuratif, les natures mortes, les paysages et les peintures orientalistes ; se déplacent vers des images impressionnistes du début du XX^e siècle de vie urbaine, de paysages et des portraits de personnages ordinaires et arrivent finalement à l'expérimental, au cubisme et aux œuvres d'art abstrait des jeunes artistes de la République. Dans un État-nation qui se construit contre le modèle d'un empire multiculturel et multi religieux, l'édification de la nation exige que les historiens de l'art républicains et le « Musée national » nouvellement fondé soumettent l'art de l'Empire ottoman à un processus historique d'homogénéisation et de turquification qui bannit les artistes non-turc ottoman de la mémoire collective. Il exige pourtant aussi que les femmes artistes ottomanes soient oubliées, afin que l'art des femmes turques puisse être présenté

⁵⁹ *Europa Year-Book* 1926, 1927, 1928, 1929 : 379, 487, 630, 530.

⁶⁰ Germaner 2009 : 18-29.

comme ayant émergé en réponse à l'appel des pères de la République à l'éveil du féminisme d'État. De manière ironique, alors que les femmes turques et ottomanes sont bien représentées sur les murs du musée, elles apparaissent moins comme des acteurs culturels que comme ce que Deniz Kandiyoti appelle « des pions symboliques »⁶¹ de l'idéologie modernisatrice de l'État; représentées par des hommes artistes, elles posent dans leurs habits modernes. Et contrairement à la plupart des œuvres de la collection, *Le Joueur de guitare* d'Iliadis (*Kitaracı*) est resté dans les réserves et n'a jamais (à ma connaissance) été exposé dans un musée public turc depuis son achat en 1916⁶².

*

Aujourd'hui, on peut admirer les œuvres d'Iliadis dans les églises grecques orthodoxes d'Istanbul et dans des collections privées ou publiques à Athènes, où elle a continué de travailler et d'exposer jusqu'à sa mort en 1975 (fig. 6)⁶³. Comme je l'ai montré, sa disparition de l'histoire de l'art moderne turc, après une période de grandes promesses et un soutien public dans les années 1916-1918 est le résultat de dynamiques croisées de formation de critères ethno-nationaux et genres. Alors que la réussite d'Iliadis aurait dû lui assurer une place dans l'histoire de l'art ottoman moderne, elle a plutôt été passée sous silence par une histoire produite par et pour les hommes turcs. La poursuite de cette trace ténue de la trajectoire d'une artiste de la fin de l'époque ottomane et sa disparition de la mémoire culturelle turque devrait nous rappeler notre responsabilité, en tant qu'historiens, de préserver la mémoire de celles qui avaient plus de mal à endosser les habits de l'État-nation moderne.

Traduit de l'anglais par Alia CORM

⁶¹ Kandiyoti 1989 : 126-149.

⁶² Je tiens à remercier le directeur adjoint du musée de peinture et de sculpture d'Ankara, Meryem İçöz pour son aide dans la localisation de l'œuvre.

⁶³ Saris 2010 : 144.

Fig. 6. Eleni Iliadis, *Femme*, s.d., charbon, 50 cm x 35 cm.
© Galerie municipale d'Athènes. Publié dans *Greek Painters from Asia Minor and Constantinople at the Municipal Gallery of Athens: Memories 1922-1992* (Catalogue de l'exposition du centre culturel de la ville d'Athènes, 13 octobre 1931).

Sources

Başbakanlık Osmanlı Arşivi / Prime Minister Office Archives of the Ottoman Empire [BOA].

Dosya Usulu İradeler [BOA, İ, DÜİT]

Maârif Nezâreti Müze Tasnifi [BOA, MF, MÜZ]

The Europa Year-Book, 1926-1929, London, Europa Publishing.

WEEKS Charlotte J., 1881, « Lady art-students in Munich », *The Magazine of Art*, IV, p. 343-347.

WOLF Georg Jacob, 1915, « Hermann Groebe », *Die Kunst: Monatsheft für freie und angewandte Kunst*, 31, p. 441-450.

Catalogue

Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi, 1916, İstanbul.

Galatasaraylılar Yurdu Resim Sergisi, 1917, İstanbul.

HALİL Edhem, 1924, *Elvah-ı nakşiye koleksiyonu* [Collection de peintures], İstanbul. Matbaa-yı Âmire.

Κατάλογος έργων ζωγραφικής Ελένης Ηλιάδου [Catalogue des peintures d'Eleni Iliadis], 1924, Athína.

Offizieller Katalog der X. internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1909, München.

Bibliographie

AKSEL Malik, 1977, *İstanbul'un Ortası* [Au cœur d'Istanbul], Ankara, Kültür Bakanlığı.

AKTAR Ayhan, 2003, « Homogenising the Nation, turkifying the economy: Turkish experience of populations exchange reconsidered », in Renée HIRSCHON (ed.), *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory exchange between Greece and Turkey*, Oxford, Berghahn Books, p. 79-95.

BACHMANN Donna G. & Sherry PILAND, 1978, *Women Artists: an historical, contemporary, and feminist bibliography*, Metuchen, Scarecrow Press.

BEDRI Rahmi, 1937, *Nazmî Ziya*, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi.

ÇAKIR Serpil, 1994, *Osmanlı kadın hareketi* [Le mouvement des femmes ottomanes] İstanbul, Metis Yayınları.

- CHRISTOU Chrysanthos, 1981, *Greek Painting: 1832-1922*, Athens, National Bank of Greece.
- COLLINS, Lisa Gail, 2002, *The Art of History: African American women artists engage the past*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- DAĞOĞLU Özlem Gülin, 2016, « Mihri Rasim (1885-1954). L'Ambition d'une Jeune-Turque peintre », PhD Thesis, histoire de l'art, Université de Montréal.
- DANIEL Ute, 1997, *The War from Within: German working-class women in the First World War*, Providence, Berghahn Books.
- DANOS Antonis, 2015, « Idealist “grand visions”, from Nikolaos Gyzis to Konstantinos Parthenis: the unacknowledged symbolist roots of Greek modernism », in Michelle FACOS (ed.), *Reassessing the Symbolist Roots of Modernism*, Vermont, Ashgate, p. 11-25.
- DAVIDIAN Vazken Khatching, 2014, « Portrait of an Ottoman Armenian artist of Constantinople: rereading Teotig's biography of Simon Hagopian », *Études arméniennes contemporaines*, 4, p. 11-54.
- , 2015, « Nishanian's provincial wedding in Moush and late-Ottoman art criticism », *Études arméniennes contemporaines*, 6, p. 155-225.
- FARAH Irmgard, 1993, *Die Deutsche Pressepolitik und Propagandatätigkeit im Osmanischen Reich Von 1908-1918: Unter Besonderer Berücksichtigung des “Osmanischen Lloyd”*, Beirut, Orient-Institut.
- FEHRER Catherine, 1989, *The Julian Academy, Paris, 1868-1938*, New York, Shepherd Gallery.
- FINE Elsa Honig, 1978, *Women and Art: a history of women painters and sculptors from Renaissance to the twentieth century*, Montclair, Allanheld & Schram.
- GARB Tamar, 1994, *Sisters of the Brush: women's artistic culture in late-nineteenth century Paris*, New Haven, Yale University Press.
- GERMANER Semra, 2009, « Elvah-ı nahşiye koleksiyonu'ndan resim ve heykel müzesi'ne » [De la *Collection de peintures au Musée de peintures et de sculptures*], in *Serginin sergisi* [Exposition d'une exposition], İstanbul, MSGSÜ, p. 18-29.
- GOTSI Chariklia-Glafki, 2005, « Towards the formation of a professional identity: women artists in Greece at the beginning of the twentieth century », *Women's History Review*, 14/2, p. 285-300.
- GÖREN Ahmet Kamil, 1997, *Türk resim sanatında Şişli Atölyesi ve Viyana sergisi* [Le Studio Şişli et l'exposition de Vienne de peintures turques], İstanbul, Şişli Belediyesi.

- GRAYZEL Susan R., 1999, *Women's Identities at War: gender, motherhood, and politics in Britain and France during the First World War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- GÜL Murat, 2009, *The Emergence of Modern Istanbul: transformation and modernisation of a city*, London, I.B. Tauris.
- HARRIS Ann Sutherland & Linda NOCHLIN, 1976, *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.
- KANDIYOTI Deniz, 1989, « Women and the Turkish state: political actors or symbolic pawns? » in Nira YUVAL-DAVIS & Floya ANTHIAS (eds), *Woman-nation-state*, London, The Macmillan Press, p. 126-149.
- KAPLAN Leyla, 1998, *Cemiyetlerde ve siyasi teşkilatlarda Türk kadını, 1908-1960* [Les femmes turques dans les associations et les organisations politiques, 1908-1960], Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi.
- KARAKIŞLA Yavuz Selim, 2005, *Women, Work and War in the Ottoman Empire: society for the employment of Ottoman Muslim women 1916-1923*, İstanbul, Ottoman Bank Archive.
- KARPAT Kemal, 2000, « Introduction », in Kemal KARPAT (ed.), *Ottoman Past and Today's Turkey*, Leiden, Brill, p. vii-xxii.
- KLAHR Douglas, 2011, « Munich as Kunststadt, 1900-1937: art, architecture, and civic identity », *Oxford Art Journal*, 34/2, p. 179-201.
- KÜRKMAN Garo, 2004, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermeni ressamlar, 1600-1923* [Peintres arméniens dans l'Empire ottoman, 1600-1923], İstanbul, Matüsalemler.
- LENMAN Robin, 1982, « A community in transition: painters in Munich, 1886-1924 », *Central European History*, 15/1, p. 3-33.
- NOCHLIN Linda, 1988, *Women, Art, and Power and Other Essays*, New York, Harper and Row.
- ÖZPINAR Ceren, 2017, « Playing out the “differences” in “Turkish” art-historical narratives », in Martha LANGFORD (ed.), *Narratives Unfolding: national art histories in an unfinished world*, Montreal, McGill-Queen's University Press, p. 42-61.
- PARKER Rozsika & Griselda POLLOCK, 1981, *Old Mistresses: women, art, and ideology*, New York, Pantheon Books.
- POLLOCK Griselda, 1999, *Differencing the Canon: feminist desire and the writing of art's histories*, London, Routledge.
- ROBERTS Mary, 2014, « Nazlı's photographic games: Said and art history in a contrapuntal mode », *Patterns of Prejudice*, 48/5, p. 460-478.
- , 2015, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and nineteenth-century visual culture*, California, University of California Press.

- SARIS Mayda, 2005, *Armenian Painting: from beginning to present*, Istanbul, Agos.
- , 2010, *Istanbullu Rum ressamı / Greek Painters of Istanbul*, İstanbul, Bir Zamanlar Yayıncılık.
- SHAW Wendy, 2011a, « Where did the women go? female artists from the Ottoman Empire to the early years of the Turkish Republic », *Journal of Women's History*, 23/1, p. 13-37.
- , 2011b, *Ottoman painting: reflections of western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, London, I.B. Tauris.
- SINGER Sandra L., 2003, *Adventures Abroad: North American women at German-speaking universities, 1868-1915*, London, Praeger.
- SIRMAN Nükhet, 1989, « Feminism in Turkey: a short story », *New Perspectives on Turkey*, 3/1, p. 1-34.
- SOYSAL İsmail, 1983, *Türkiye'nin siyasal antlaşmaları*, cilt I [Les accords politiques de la Turquie, vol. I], Ankara, Türk Tarih Kurumu.
- TONGO Gizem, 2015, « Artist and revolutionary: Panos Terlemejian as an Ottoman Armenian painter », *Études arméniennes contemporaines*, 6, p. 111-153.
- , 2016, « Tarih ve hafıza arasında: geç Osmanlı dönemi İstanbul'unda bir ressam; Eleni Iliadis » [Entre histoire et mémoire: une peintre d'Istanbul de la période tardive ottomane, Eleni Iliadis], *Toplumsal tarih*, 272, p. 57-63.
- , à paraître, « "Civilisation and competence": displaying Ottoman war paintings to their allies », in Rob JOHNSON & James KITCHEN (eds), *The Great War in the Middle East: a clash of empires*, London, Routledge.
- TOROS Taha, 1982a, « İlk kadın ressamlarımız » [Nos premières femmes peintres], *Sanat dünyamız*, 24, p. 32-47.
- , 1982b, « İlk kadın ressamlarımız », *Sanat dünyamız*, 25, p. 34-48.
- , 1983a, « İlk kadın ressamlarımız », *Sanat dünyamız*, 26, p. 34-48.
- , 1983b, « İlk kadın ressamlarımız », *Sanat dünyamız*, 28, p. 38-48.
- , 1984, « İlk kadın ressamlarımız », *Sanat dünyamız*, 29, p. 32-48.
- , 1988, *İlk kadın ressamlarımız* [Nos premières femmes peintres], İstanbul, Akbank.
- TUFTS Eleanor, 1974, *Our Hidden Heritage: five centuries of women artists*, New York, Paddington Press.