Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIX^e siècle

Place and power in nineteenth-century British orientalism

Shalini Le Gall

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1030>

DOI : 10.4000/perspective.1030

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2011

Pagination : 555-560

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Shalini Le Gall, « Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIX^e siècle », *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1030> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1030>

Lieu et pouvoir dans l'orientalisme britannique du XIX^e siècle

Shalini Le Gall

– Tim BARRINGER, Geoff QUILLEY, Douglas FORDHAM éd., *Art and the British Empire*, (colloque, Londres, 2001), Manchester, Manchester University Press, 2007. 464 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-0-71907-392-2 ; £ 60 (68 €).

– Isabelle GADOIN, Marie-Élise PALMIER-CHATELAIN éd., *Rêver d'Orient, connaître l'Orient : visions de l'Orient dans l'art et la littérature britanniques*, (colloque, Marne-la-Vallée, Paris, 2003), Lyon, ENS éditions, 2008. 368 p., 18 fig. ISBN : 978-2-84788-137-0 ; 34 €.

– Zeynep İNANKUR, Reina LEWIS, Mary ROBERTS éd., *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, (colloque, Istanbul, 2008), Istanbul, Pera Museum, 2011. 288 p., 120 fig. en coul. ISBN : 978-0-29599-110-8 ; 42,25 €.

– *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, Nicholas Tromans éd., (cat. expo., New Haven, Yale Center for British Art/Londres, Tate Britain/Istanbul, Pera Museum/Sharjah, Sharjah Art Museum, 2008-2009), Londres, Tate Publishing, 2008. 224 p., 161 fig. en n. et b. et 11 fig. en coul. ISBN : 978-1-85437-733-3, £ 24,99 (28 €).

– Mary ROBERTS, *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*, Durham, Duke University Press, 2007. 248 p., 7 fig. en n. et b. et 32 fig. en coul. ISBN : 978-0-82233-956-4 ; \$ 84,95 (58 €).

L'orientalisme britannique a suscité ces dernières années l'intérêt non seulement des historiens de l'art mais aussi des professionnels des musées. En 2008, l'exposition *The Lure of the East: British Orientalist Painting*, à la Tate Britain, révélait pour la première fois la dimension britannique d'un genre plus fréquemment associé à des artistes français tels qu'Eugène Delacroix ou Jean-Léon Gérôme. Cette exposition s'inscrit dans le sillage de travaux déjà engagés portant

sur les liens entre orientalisme et Empire britannique, et en particulier sur les implications des représentations orientalistes produites pendant la période d'expansion coloniale fulgurante qui marqua le XIX^e siècle. Si l'art orientaliste, avec ses paysages moyen-orientaux et ses scènes de harems turques, ne fut certes pas l'apanage du XIX^e siècle, c'est à cette époque que la dimension politique de ces œuvres prit toute son ampleur, reflet de l'implication des artistes dans un régime impérialiste européen qu'ils ne soutenaient pas nécessairement. C'est la raison pour laquelle bon nombre des ouvrages dont il est question ici se concentrent sur le « long XIX^e siècle », expression anglaise qui désigne la période s'étendant de la Révolution française au début de la Première Guerre mondiale. En étudiant l'orientalisme non seulement dans sa dimension artistique mais aussi dans ses implications politiques et sociales, ces publications mettent en lumière les conditions d'émergence du phénomène ainsi que ses conséquences, tant en Grande-Bretagne que dans la vaste région communément désignée sous le terme ambigu d'Orient.

L'exposition *The Lure of the East* et les nombreuses réactions qu'elle suscita révélèrent l'étendue des approches possibles, auxquelles le catalogue richement illustré propose une première introduction : la peinture y tient une place prépondérante autour de chapitres dévolus aux grands artistes et aux grands thèmes du genre (le portrait, le harem, etc.). Présentée par la suite au Musée Pera à Istanbul, l'exposition fut accompagnée d'un colloque consacré à la question du lieu dans la peinture orientaliste, publié sous le titre *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism* sous la direction de Zeynep İnankur, Reina Lewis et Mary Roberts. Cet ouvrage éclaire d'un jour nouveau les études

orientalistes en examinant les réactions ottomanes face à l'orientalisme européen et en offrant l'opportunité inédite de critiquer une exposition itinérante depuis des perspectives propres à chaque lieu l'ayant accueillie. La question du lieu est également au centre du livre dirigé par Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham, *Art and the British Empire*, publication qui s'appuie sur un corpus de peintures, de photographies et d'autres formes d'imagerie pour affirmer que la notion d'empire n'est pas réservée à l'art orientaliste, mais imprègne l'ensemble de la production artistique britannique. *Rêver d'Orient, connaître l'Orient*, publié sous la direction d'Isabelle Gadoin et de Marie-Élise Palmier-Chatelain, adopte quant à lui une perspective littéraire pour s'interroger sur les liens entre fantaisies orientalistes et connaissance de l'Orient, deux catégories trop souvent considérées de façon indépendante. La conjonction des deux est également au cœur de l'ouvrage de Mary Roberts, *Intimate Outsiders*, mais en abordant cette fois-ci la question du genre et de la subjectivité à partir d'une étude de portraits et de scènes de harems.

D'inspiration clairement postcoloniale, loin des conceptions traditionnelles de l'orientalisme, ces ouvrages se nourrissent des théories contemporaines sur les rapports de pouvoir dans divers contextes orientalistes. On doit à Edward Said d'avoir posé les bases de cette théorie en mettant en lumière la dimension politique de l'orientalisme en 1978¹, quand il remarqua que les représentations dites « orientalistes » s'inscrivaient dans des réseaux colonialistes et impérialistes, et participaient de fait à une forme de conquête politique. S'appuyant sur les théories de Michel Foucault et d'Antonio Gramsci dans son approche des textes littéraires, Said démontra que les écrivains orientalistes participèrent à la construction d'une vision binaire qui, en opposant l'« Occident » à l'« Orient », facilita le processus de colonisation européenne. Cette théorisation des représentations orientalistes trouva naturellement un écho chez les historiens d'art : depuis l'essai de Linda Nochlin sur « The Imaginary Orient » publié en 1983², une génération d'universitaires anglo-saxons s'est emparée de la théorie postcoloniale dans son approche de l'art orientaliste. D'autres, en revanche, sont revenus sur le modèle bipolaire

dessiné par Edward Said, en soulignant certaines incohérences propres au discours colonialiste. Les travaux d'Homi Bhabha sur la formation identitaire³ ont ouvert la voie en démontrant que les représentations orientalistes mettent en image des rapports coloniaux empreints de peur et de désir, et peuvent de ce fait symboliser la mimesis et l'altérité qui déstabilisent la structure binaire de Said. Dans le même sens, Gayatri Chakravorty Spivak a nuancé notre compréhension de l'expérience coloniale dans un essai intitulé « Les Subalternes peuvent-elles parler ? »⁴, en interrogeant la capacité du sujet opprimé à se représenter.

Said, Bhabha et Spivak ont eu une influence considérable sur le champ des études et des théories littéraires postcoloniales. Cependant, l'application de la théorie postcoloniale dans le champ historique demeure controversée car on lui reproche de passer sous silence les spécificités critiques et historiques. En plus de retracer l'évolution de ces débats, les publications sélectionnées pour la présente analyse nous invitent à considérer dans quelle mesure la théorie postcoloniale peut être enrichie de son application dans le domaine de l'histoire de l'art. Plutôt que de parler des structures binaires que sont la domination et l'oppression, les auteurs retenus décrivent un processus d'échange dans lequel les œuvres d'art produites dans un contexte impérialiste ont tantôt facilité, tantôt tempéré ou même redéfini les relations coloniales.

Un paysage de l'Empire

Fort de l'argument que l'Empire occupa une position centrale dans la production artistique britannique, *Art and the British Empire* consacre trois chapitres à la manière dont les colonies réinventèrent la peinture dite « pittoresque », un genre connu avant tout pour ses représentations de domaines fonciers appartenant à la *gentry* du XVIII^e siècle. Ces trois chapitres font écho à l'introduction, dans laquelle Tim Barringer, Geoff Quilley et Douglas Fordham analysent une toile de Johan Zoffany réalisée en 1770, *La Famille de Sir William Young* (fig. 1). On y voit une famille anglaise présentée devant sa propriété, dont la richesse dépend directement de celle de l'Empire britannique : les moyens financiers nécessaires pour acquérir et entretenir la propriété proviennent d'intérêts commerciaux aux Antilles ;

plusieurs des personnages représentés travaillent pour le gouvernement britannique dans les Caraïbes et en Amérique du Nord ; et la présence d'un personnage noir rappelle l'importance de l'esclavage dans les plantations coloniales. Les trois chapitres consacrés au sujet poursuivent la démonstration, révélant à quel point les réseaux coloniaux contribuèrent à transformer le genre. On découvre comment le pittoresque servit à compenser l'absence de racines britanniques dans « The expanded field of the picturesque » (BARRINGER *et al.*, 2007, p. 23-37) ; à anticiper la disparition de civilisations indigènes dans « The picturesque and the Palawa » (p. 38-52) ; ou à explorer la tension entre les aspects artistiques et scientifiques de la peinture de paysage dans « Ideas of 'home' in South African landscape » (p. 84-98). Balayant le vaste territoire de l'Empire britannique depuis l'Australie jusqu'à la pointe de l'Afrique, ces trois chapitres nous montrent comment la notion du genre pittoresque, développée en Angleterre, évolua dans le contexte colonial.

Reste que cette évolution connut des variations considérables dans l'iconographie orientaliste. Le travail de Wendy Shaw sur les représentations de ruines turques en constitue un exemple frappant (INANKUR *et al.*, 2011, p. 115-126). Shaw s'appuie sur des travaux qui démontrent comment les représentations pittoresques célébraient les progrès modernes recherchés par les propriétaires fonciers engagés dans l'exploitation agricole. En même temps, elle montre comment dans un contexte orientaliste, les artistes s'attachèrent au contraire à mettre en valeur tout ce qui signifiait une résistance au processus de modernisation. Selon Shaw : « en valorisant une représentation pittoresque de l'Autre ottoman, le

voyageur britannique favorisait le maintien du désordre, de l'inefficacité et du despotisme qu'il prétendait mépriser »⁵. On voit alors comment le pittoresque, qui donnait jusqu'alors forme à des notions de propriété, de progrès et de modernité, trahit ces valeurs dans un contexte orientaliste au profit d'un registre nostalgique permettant de distinguer l'Empire britannique de son équivalent ottoman.

Portraits : genre et mascarade

Autre grand genre pratiqué par des artistes britanniques comme Joshua Reynolds, membre fondateur de la Royal Academy of Arts, le portrait s'adapta lui aussi aux contextes orientalistes, en particulier à travers la mode du costume exotique adoptée par les modèles européens. L'un des exemples les plus connus est le portrait que Thomas Seddon réalisa de Richard Burton (fig. 2), voyageur célèbre qui put se rendre incognito à La Mecque en 1853, grâce à ses habits d'autochtone et à ses capacités linguistiques. C'est au Caire peu de temps après ce périple que Seddon rencontra Burton, dont il tira un portrait agrémenté d'éléments – des pognards, un paysage désertique, un chameau – qui relèvent de l'imaginaire orientaliste. Dans le récit des aventures de Burton, publié en 1855, c'est ce même portrait qui servit à illustrer le concept de « type » arabe. La mutation du portrait en document à caractère ethnographique suggère l'absence d'une démarcation très claire entre l'imaginaire orientaliste et les études entreprises par des figures comme Burton. C'est précisément le propos d'Isabelle Gadoin, dont l'introduction dans *Rêver d'Orient, connaître l'Orient* (GADOIN, PALMIER-CHATELAIN, 2008, p. 7-18) prolonge les travaux d'Edward Said déjà largement consacrés au sujet. Dans une perspective littéraire cette fois, Isabelle Gadoin s'attache à décrire comment l'imaginaire stimula la connaissance autant qu'il put la troubler, tous deux

1. Johan Zoffany, *La Famille de Sir William Young*, vers 1770, Liverpool, Walker Art Gallery.

2. Thomas Seddon, *Portrait de Richard Burton en costume arabe*, 1853, coll. part.

s'étant constitués dans un rapport à l'« autre », autrement dit à l'« Orient ». On comprend mieux alors comment le portrait de Seddon peut véhiculer des stéréotypes et des fantasmes orientalistes en même temps qu'il représente l'image d'un linguiste et ethnographe accompli.

À l'exception de Burton, rares furent les Britanniques à adopter cette pratique vestimentaire dans leurs voyages en Afrique du Nord ou dans le Moyen-Orient, car ils préféraient pour la plupart conserver leurs distances avec la population locale, ce qui n'empêcha pas pour autant l'engouement pour les portraits orientalistes qui balaya l'Angleterre. S'appuyant sur l'étude de plusieurs portraits de riches anglais vêtus à la mode orientale, Christine Riding assimile cette pratique au goût pour la « mascarade », inspiré par les spectacles alors très en vogue dans les parcs londoniens (*Lure of the East*, 2008, p. 48-75). Mais il apparaît également qu'une même pratique du travestissement eut cours en Afrique, au Moyen-Orient et dans d'autres territoires de l'Empire, où le portrait européenisé servit à des fins de construction identitaire. *Art and the British Empire* cite l'exemple d'hommes noirs sud-africains qui se faisaient photographier en tenue équestre ou de polo, de manière à s'approprier le statut et le pouvoir de la bonne société anglaise (BARRINGER *et al.*, 2007, p. 327-336). Certains sultans souhaitaient aussi se faire représenter dans le style européen, à l'instar du portrait du Sultan Abdülmeçid, dont David Wilkie réalisa le portrait en 1840 (INANKUR *et al.*, 2011, p. 221-232). L'étude des *dragoman*

éclaire le rôle de ces interprètes chargés de faciliter les contacts entre l'Europe et la cour ottomane (p. 211-220) : ces personnages, qui fréquentaient avec aisance les artistes et diplomates européens, figurent dans de nombreuses œuvres d'artistes

aussi bien ottomans qu'européens, et allèrent même jusqu'à commander leur propre portrait. Autant d'éléments qui soulignent comment un empire, même considéré comme « oriental » selon les critères du XIX^e siècle, s'employa à adopter une tradition européenne du portrait aux particularités de ses contextes locaux.

Mary Roberts éclaire toute la subtilité de cette interaction dans *Intimate Outsiders*, un ouvrage consacré plus spécifiquement aux portraits de harem, qui examine entre autres les relations entre la princesse Fatma Sultan et l'artiste Mary Adelaide Walker, engagée pour réaliser son portrait à Istanbul. Roberts relate les frustrations formulées par l'artiste devant le désir de son modèle de poser en tenue occidentale alors que, comme beaucoup de ses congénères, Walker exprimait un net penchant pour les scènes dégagées de toute influence européenne. Mais l'anecdote illustre surtout combien les riches ottomans s'appuyèrent sur les peintres britanniques pour forger leur propre image. Dans un autre exemple, Roberts décrit comment la princesse égyptienne Nazili Hanum fit appel à des peintres et photographes européens pour ses portraits, au grand dam des traditionalistes de son entourage, dont sa propre mère. Pour la peintre Elisabeth Jerichau-Baumann, Nazili Hanum incarnait l'aspect positif de l'influence coloniale : la princesse parlait couramment plusieurs langues européennes et se montrait très ouverte à la culture occidentale. Cependant, aucune de ces qualités ne transparaît dans les portraits effectués par l'artiste (fig. 3a). On y découvre une princesse séductrice, vêtue de voiles transparents et entourée d'accessoires très stéréotypés, dont un singe et un esclave noir. Un portrait photographique conservé (fig. 3b) montre cependant un autre visage de la princesse, que l'on découvre habillée en homme en compagnie d'une femme occupée à vendre des poteries. Nazili Hanum paraît ici ridiculiser les clichés destinés à satisfaire les touristes européens ; au lieu de se soumettre aux stéréotypes, la princesse offre un exemple de résistance qui révèle à quel point l'imagerie orientaliste tient de la mise en scène. Pour reprendre les termes de Mary Roberts, c'est à présent « le stéréotype [qui] devient mascarade » (ROBERTS, 2007, p. 149).

3a. Elisabeth Jerichau-Baumann, *La Princesse Nazili Hanum*, 1875, coll. part.
b. Photographie inconnu, *Princesse Nazili Hanum*, n. d.

Itinéraires orientalistes

Le harem fut le sujet de prédilection de John Frederick Lewis, sans doute le plus célèbre des peintres orientalistes britanniques, qui vécut dix ans au Caire. Son nom revient fréquemment dans les ouvrages précités – on rappellera d'ailleurs la part réservée à son œuvre dans l'exposition *The Lure of the East* qui devait, dans les premiers stades préparatoires, lui être entièrement consacrée. Comme Emily Weeks le rappelle dans le chapitre qui lui est dévolu (*Lure of the East*, 2008, p. 22-36), Lewis occupe une position unique, à la fois sur un plan historique et dans le champ des études orientalistes contemporaines. Le romancier William Makepeace Thackeray, qui le rencontra au Caire, le décrit comme un homme d'apparence parfaitement égyptienne, descriptif qui contribua à conférer une autorité certaine à ses toiles orientalistes⁶. Mais les détails de sa biographie révèlent le soin qu'il apporta à cultiver en parallèle ses deux facettes d'Européen et d'Égyptien (INANKUR *et al.*, 2011, p. 167-182). Weeks attire l'attention sur certains choix artistiques surprenants pour un homme qui paraissait circuler sans effort d'un monde à l'autre, à l'instar de ses portraits de lui-même en tenue orientaliste, ou encore de sa peinture *Femme recevant des visiteurs (La Réception)* de 1873 (Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection), figurant un harem représenté dans un espace domestique typiquement réservé aux hommes.

Des recherches récentes sur les conditions d'exposition de ses œuvres s'avèrent également très éclairantes. Mary Roberts, qui lui consacre deux chapitres dans *Intimate Outsiders*, s'intéresse à la manière dont Lewis parvint à forger un fantasme d'apparence « réaliste » dans des toiles richement détaillées (ROBERTS, 2007, p. 11). *Le Hhareem* (1850, collection particulière ; fig. 4), seule toile que Lewis acheva au Caire, remporta un grand succès lors de sa première exposition devant la Old Watercolor Society en 1850, succès largement dû au statut de témoin privilégié de son auteur, qui conférait une légitimité certaine à l'abondance des détails ethnographiques présentés. Reste que c'est plutôt sur le terrain du fantasme masculin évoqué par ce type de représentation que s'attarda la critique de *Illustrated London News* cité par Roberts : « Il s'agit là d'un tableau magnifique : de ceux auprès desquels la gent masculine aime à

4. John Frederick Lewis, *Le Hhareem*, 1850, coll. part.

s'attarder mais devant lesquels, d'après nos observations, ces dames passent sans même marquer l'arrêt »⁷. En 1855, Lewis présenta plusieurs toiles – dont *Le Hhareem* – à l'Exposition universelle de Paris. Dans une étude qui s'attache à comparer les perspectives nationales, Peter Benson Miller analyse les réactions à cette exposition, qui là encore cristallisent les attentes des spectateurs français et britanniques face aux représentations orientalistes (INANKUR *et al.*, 2011, p. 259-272). À la lumière d'un artiste itinérant comme Lewis, on mesure ainsi l'importance des considérations de lieu dans l'étude de l'orientalisme, pour souligner la diversité des contextes de production, d'exposition et d'interprétation des œuvres considérées.

Une même diversité caractérise les réactions européennes aux différentes régions réunies sous le terme d'« Orient ». Dans *Rêver d'Orient, connaître l'Orient*, Laurent Bury examine l'œuvre de James Tissot et de Richard Dadd, où il voit s'exprimer deux facettes de l'orientalisme victorien, « la reconstitution religieuse » et « le pur fantasme érotique » (GADOIN, PALMIER-CHATELAIN, 2008, p. 100). Bury dégage chez les deux peintres les mêmes louvoiements entre deux registres imaginaires apparemment antagonistes, l'univers du harem empreint de sensualité et l'univers biblique nimbé de spiritualité, registres qui plongent pourtant leurs racines dans le même fantasme et reflètent les tensions à l'œuvre dans les attitudes victoriennes face à l'Orient. Mais ce qui transparaît surtout à mesure que l'on suit le parcours des deux artistes de la Grèce à la Syrie en passant par la Turquie, l'Égypte, la Palestine et la Jordanie, c'est à quel point l'expérience artistique prit dans chaque région une tournure différente, appelant ainsi à approfondir les analyses précises au regard des contextes historiques locaux.

Ainsi, c'est donc bien à l'intersection entre représentation artistique et enjeux de pouvoir locaux que se situe chacun des ouvrages mentionnés dans la présente analyse. Nicholas Tromans étudie un orientalisme d'inspiration spécifiquement britannique, où cohabitent des genres propres à l'art britannique, comme la peinture de paysage et d'autres plus fréquemment associés à l'Orient, comme le harem. Isabelle Gadoin réduit l'écart entre Orient et Occident en proposant la découverte d'un orientalisme littéraire où fantasme et connaissance s'entremêlent sans véritable ligne de fracture claire. Barringer, Quilley et Fordham opèrent un rapprochement similaire dans le domaine iconographique en montrant comment l'art britannique s'élabora fondamentalement au contact de l'Empire. Et Mary Roberts fait du harem, considéré d'ordinaire comme un lieu d'assujettissement féminin, le point d'achoppement potentiel d'une réaction féministe à l'encontre des conceptions orientalistes. Mais il revient au plus récent de ces ouvrages, *The Poetics and Politics of Place*, d'explorer systématiquement ces relations entre lieu et pouvoir. Liant leur démarche à l'itinéraire suivi par l'exposition *The Lure of the East*, Mary Roberts, Reina Lewis et Zeynep İnankur proposent dès l'introduction de considérer « les diverses relations spatiales et sociales qui sous-tendent les interprétations historiques et contemporaines des cultures visuelles orientalistes »⁸. C'est ainsi que des photographies de l'accrochage à Istanbul, reproduites dans l'ouvrage, illustrent comment l'exposition londonienne a pu prendre une tout autre dimension à Istanbul. Ce type d'analyse, propre à attirer l'attention sur les conditions de production des œuvres d'art et sur leurs conditions d'exposition passées et présentes (fig. 5), ouvre de nouveaux champs de recherche informés des contextes contemporains, comme l'existence de collections de peintures orientalistes dans les états du monde arabe (p. 65-76).

5. Affiche de l'exposition *The Lure of the East* à Istanbul en 2008, montrant le portrait du colonel T.E. Lawrence par Augustus John avec le graffiti « espion anglais » (İNANKUR *et al.*, 2011, p. 59).

Travailler sur la collection et l'exposition d'œuvres orientalistes devrait permettre de comprendre les conditions dans lesquelles elles furent présentées, achetées, montrées et reproduites. Car les questions demeurent nombreuses. Des reproductions d'œuvres orientalistes, telles que des scènes de harem, servirent-elles à décorer les intérieurs victoriens ? Était-il envisageable pour une église d'exposer des paysages bibliques produits en Orient ? D'un point de vue géographique, étudier une puissance européenne comme la Grande-Bretagne fait apparaître un modèle spécifique d'impérialisme ; mais se pencher sur une région précise de la mosaïque orientale, comme le suggère *The Poetics and Politics of Place*, ne s'avérerait-il pas tout aussi fructueux ? Élargir ainsi le champ de la discussion reviendrait très certainement à revoir la question des origines de l'orientalisme, et par là même à s'engager dans un processus d'évaluation des effets de ce discours sur le passé et sur le présent.

1. Edward W. Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, 1980 [éd. orig. : *Orientalism*, Londres/New York, 1978].

2. Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », dans *Art in America*, 71, mai 1983, p. 118-131, 186, 189, 191.

3. Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, 2007, [éd. orig. : *The Location of Culture*, Cambridge, 1988].

4. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, 2006 [éd. orig. : « Can the Subaltern Speak? », dans Cary Nelson, Lawrence Grossberg éd., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, 1988, p. 271-313].

5. « In favoring the picturesque view of his Ottoman Other, the British traveler favored the maintenance of the very disorder, inefficiency, and despotism which he claimed to despise » (İNANKUR *et al.*, 2011, p. 121).

6. William Makepeace Thackeray, *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo*, (Londres, 1846) Heathfield, 1991, p. 142-145.

7. « This is a marvelous picture: such as men love to linger around, but such as women, we observed, pass rapidly by » (ROBERTS, 2007, p. 35).

8. « ... the diverse spatial and social relations that underlie historical and contemporary interpretations of Orientalist visual cultures » (İNANKUR *et al.*, 2011, p. 19).

Shalini Le Gall, New York University, France
shalini.legall@gmail.com