



HAL
open science

Introduction

Sarga Moussa, Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Sarga Moussa, Nicolas Dufetel. Introduction. Nicolas Dufetel; Sarga Moussa. Voyages croisés entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIXe siècle. Écrivains, artistes et musiciens à l'époque des Tanzimat, Les Éditions Isis, pp.5-22, 2023, Les Cahiers du Bosphore, 978-975-428-701-1. hal-04332346

HAL Id: hal-04332346

<https://hal.science/hal-04332346>

Submitted on 8 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Voyages croisés entre l'Europe et l'Empire ottoman au XIX^e siècle.
Écrivains, artistes et musiciens à l'époque des *Tanzimat*.**

Sous la direction de Nicolas Dufetel et Sarga Moussa

Istanbul, Éditions Isis, « Les Cahiers du Bosphore » CXV, 2023

Sommaire

Sarga MOUSSA et Nicolas DUFETEL

Introduction

1. Écrivains et intellectuels à l'époque des *Tanzimat*

Edhem ELDEM

Les Tanzimat : Une période méconnue

Sarga MOUSSA

Flaubert à Constantinople, ou la construction d'un orientalisme critique

Daniel LANÇON

Une princesse réfugiée en Turquie à la fin de l'époque romantique : Cristina di Belgiojoso dans le contexte de la première phase de réorganisation de l'Empire ottoman

Nurmelek DEMIR

Un manifeste de la modernisation turque : La Lettre du Prince Moustapha Fazıl Pacha à Sa Majesté Abdul Aziz, Sultan de Turquie

Timour MUHIDINE

D'étranges mélomanes : Les écrivains turcs du XIX^e siècle face à la musique

2. Histoire de l'art et Architecture

Aylin KOÇUNYAN

Quelques aspects des Tanzimat et des limites imposées à l'art

Christine Peltre

« L'Orient s'en va ! » : Échos artistiques en France des réformes vestimentaires à l'ère des Tanzimat

Zeynep Çelik

L'architecture dans les provinces ottomanes et dans l'empire colonial français au XIX^e siècle : Nouvelle monumentalité et architecture officielle

3. La musique en circulation

Emre Aracı

L'autre Donizetti : Pacha et Maître de musique du Sultan

Nicolas Dufetel

Les Quarante Chanteurs montagnards de Bagnères-de-Bigorre à la cour du Sultan au début des Tanzimat (1845-1846) : Musiciens ou pèlerins ?

Géza Dávid et Lajos Gracza

Les relations musicales hungaro-turques dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : Les concerts de Liszt à Constantinople et les Marches de Szabadi et Haïdar Bey

Omer Egecioğlu

« Le Pacha » : Faik Bey Franz Della Sudda, un élève constantinopolitain de Liszt

Bio-bibliographies des auteurs

Résumés et mots clés (Abstracts and keywords)

Sources et bibliographie

Index Nominum

Table des illustrations

Introduction

Sarga Moussa et Nicolas Dufetel

De nombreux travaux d'historiens¹ ont déjà été consacrés à la période des *Tanzimat*, les réformes ottomanes à l'européenne qu'on associe en principe à la période allant de 1839 à 1878 et qui commence donc avec le fameux édit de Gülhane, proclamé par le sultan Abdülmecid en 1839 et complété par celui de 1856 affirmant l'égalité de tous les sujets ottomans, même si on peut voir déjà les prémisses de ce mouvement de réformes sous le règne de Mahmoud II (1808-1839). La dissolution du Parlement élu et l'abrogation de la Constitution par le sultan Abdülhamid, en 1878, mettent fin à l'ère des *Tanzimat*, et, provisoirement, à l'ouverture de l'empire à l'Europe.

En revanche, dans le domaine de la littérature et des arts, en tout cas en France, il n'existe pas de synthèse sur cette question, qui implique un traitement interdisciplinaire et un regard polycentré. Telle est donc la question centrale qu'ont voulu poser les organisateurs du colloque international *Écrivains, musiciens et artistes face aux Tanzimat* qui s'est tenu à Istanbul, les 15 et 16 mars 2019, au lycée Notre-Dame de Sion² : quelle a été l'attitude des écrivains, des musiciens et des artistes (européens et ottomans) face aux *Tanzimat*, au cours du XIX^e siècle ? Mais aussi : comment les Turcs eux-mêmes voyaient-ils alors ces réformes qui constituent aujourd'hui une partie de leur héritage ? Questions, donc, qui impliquent une perspective comparatiste et des regards croisés.

Les *Tanzimat* ont touché tous les domaines de la société ottomane. On peut signaler ici quelques jalons : à la suite du Rescrit de Gülhane (3 novembre 1839) qui pose les fondements de la réforme de l'État ottoman, suivent dans les années 1840 des réformes du droit (sécularisation partielle), de l'administration (centralisation de l'impôt), de la religion (le système du « millet » qui garantit la protection des minorités religieuses), ou encore de l'enseignement (instituteurs nommés par l'État). L'ouverture à l'Europe, et en particulier à la France, eut aussi des effets sur le monde de la culture : ce n'est pas un hasard si Nerval, qui se trouve dans la capitale ottomane en 1843, publie le 6 septembre, dans le *Journal de Constantinople* tout nouvellement créé, une lettre ouverte à son ami Gautier dans laquelle il évoque (pour s'en moquer) l'européanisation qui se développe parallèlement au Caire, donc

¹ La question des *Tanzimat* a été traitée dans le cadre d'ouvrages généraux sur l'histoire de l'Empire ottoman, par exemple dans Robert Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman*, Paris, Fayard, 1989 (chapitre XII, rédigé par Paul Dumont : « La période des *Tanzimat*. 1839-1878, p. 459-522), ou par Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, Paris, Tallandier, 2013 (chap. 5 : Réorganiser l'État : les *Tanzimat* »), p. 181-213, ou encore par Edhem Eldem, *L'Empire ottoman et la Turquie face à l'Occident*, Paris, Collège de France/Fayard, 2018 (p. 41-61), qui pose la question centrale (à laquelle il répond de manière nuancée) d'une modernité qui serait aussi intrinsèque à l'Empire ottoman, et pas simple « imitation » de l'Europe.

² Organisé avec le soutien des laboratoires IReMus (Institut de recherche en musicologie, UMR 8223 du CNRS) et THALIM (Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, UMR 7172 du CNRS), de l'IFEA (Institut Français d'Études Anatoliennes) et du Lycée Notre-Dame de Sion.

en Égypte, province ottomane³. Les quotidiens en langues européennes se développent alors très rapidement à Constantinople, et le *Takvim-i Vekayi*, organe officiel, connaît une édition française (*Moniteur ottoman*). Au fil du siècle se créent des revues et des traductions qui permettent à un nombre croissant de lecteurs d'avoir accès à de grands textes du patrimoine culturel européen⁴. Citons un exemple concret mentionné par Louis Bazin :

C'est à Chinâsi (1826-1871) que revient le mérite d'avoir été le cofondateur en 1860 du premier journal privé, puis le fondateur et principal rédacteur, à partir de 1862, du premier grand journal indépendant, littéraire et politique, *Tasvîr-i Efkâr* (Portrait de l'opinion), d'un progressisme convaincu, mais modéré, et d'influence culturelle française (Chinâzi avait séjourné en France de 1849 à 1855). Cette innovation remarquable était rendue possible grâce au nouvel élan de modernisme qui marque le règne du sultan Abdül-Aziz (1861-1876), souverain d'esprit européen, dont la visite officielle, en 1867, à Napoléon III (première du genre), fut suivie d'un voyage à Londres, Berlin et Vienne : innovation qui fit sensation et contribua à faire évoluer les esprits, y compris dans les milieux religieux⁵.

Les *Tanzimat* sont donc ici considérés comme un phénomène global, dépassant le cadre strict des décisions réformatrices prises pendant une quarantaine d'années par les différents gouvernements ottomans qui se sont succédé, pour envisager un mouvement plus général, celui de la circulation des idées, des savoirs et des modèles, des transferts culturels au sens large.

Au-delà de ces questions qui relèvent du comparatisme historique et culturel, et qui impliquent une réflexion sur la périodisation, sur les phénomènes de transculturation, sur la pluralité des modèles de développement, etc., il faut rappeler que l'histoire est aussi faite de l'imaginaire qu'on projette sur elle, et que les voyageurs, les artistes et les musiciens du XIX^e siècle ne sont pas que des témoins, mais aussi des acteurs qui contribuent à configurer un monde ottoman en pleine évolution, où les hommes, les idées, les textes, les images, etc., circulent et se transforment – c'est là un signe tout à fait caractéristique de l'une des phases de la mondialisation étudiée sur la longue durée par Ottmar Ette⁶.

Les voyageurs dans l'Empire ottoman existaient déjà à la Renaissance. C'étaient souvent des diplomates, des naturalistes, voire des pèlerins sur le chemin de la Terre sainte. Ce qui change, au XIX^e siècle, c'est d'abord l'« entrée en littérature » du récit de voyage⁷. Des générations d'écrivains se rendent à Constantinople, étape obligée pour les voyageurs en Orient, de Chateaubriand à Loti : la génération postromantique des Nerval, Du Camp, Flaubert et Gautier (celle qui est confrontée aux *Tanzimat*) prend parti, implicitement ou explicitement, dans les débats sur les réformes à l'européenne dont ils ne perçoivent souvent

³ Voir Sarga Moussa, « Le Caire rêvé, Le Caire parodié. Gautier et Nerval, correspondance croisée (1843) », dans Anne Geisler-Smuzlewicz et Sarga Moussa (dir.), *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 38 (*Gautier et Nerval. Collaborations, solidarités, différences*), 2016, p. 103-116.

⁴ Voir Hasan Anamur, « La structure socio-culturelle de l'Empire ottoman au XIX^e siècle et les traductions de cette époque », dans Sarga Moussa (dir.), *Romantisme*, 131 (*La Turquie*), 2006, p. 7-17.

⁵ Louis Bazin, « La vie intellectuelle et culturelle dans l'Empire ottoman », dans Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman*, op. cit., chap. XVI, ici p. 719.

⁶ Ottmar Ette, *TransArea. Une histoire littéraire de la mondialisation*, trad. Chloé Chaudet, Paris, Classiques Garnier, 2019.

⁷ Voir Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, « Imago Mundi », 2015, chapitre VI (« Le récit de voyage : l'entrée en littérature »), p. 91-103.

que certains aspects, comme le nouveau costume ou encore la transformation du paysage urbain, alors que d'autres aspects de la modernité ottomane, y compris sur le plan esthétique (la naissance de nouveaux courants artistiques⁸), leur échappent bien souvent.

Du coup, on peut se demander ce que les voyageurs français savaient des réformes en question. Comment comprendre, par exemple, les réflexions, qui étaient d'ailleurs souvent critiques, sur le costume de la réforme, dit « à la Nizam » (la fameuse redingote boutonnée)⁹, sans connaître l'arrière-fond des réformes qui avaient motivé ces transformations vestimentaires et les signes d'une européanisation en marche qu'elles donnaient à voir ? Certes, les voyageurs percevaient bel et bien, à travers ce costume nouveau, un indice de la dimension réformatrice à l'œuvre dans l'Empire ottoman, mais ils n'en mesuraient en général pas l'ampleur, qui allait bien au-delà d'une mode.

Il y avait donc une part de méconnaissance chez les voyageurs concernant les *Tanzimat* — mot qui n'apparaît d'ailleurs pas sous leur plume, et pour cause, puisque l'immense majorité d'entre eux ne savait aucune langue orientale. Sur ce plan-là, Edward Said avait raison dans sa critique de l'« orientalisme » qu'il voit comme une production imaginaire de nature forcément eurocentrique¹⁰. En revanche, cette méconnaissance ne se traduit pas forcément par un sentiment de supériorité occidentale, encore moins par une tentation coloniale : ni Flaubert, ni Gautier, par exemple, ne manifestent la moindre ambition « impérialiste » s'agissant de la capitale ottomane, lorsqu'ils la visitent au début des années 1850. Tout au contraire, ils vivent plutôt dans la nostalgie d'un Orient fantasmé comme « authentique » : toute forme d'européanisation est pour eux une dénaturation qui vient briser le rêve exotisant qui est le leur.

Cela dit, certains voyageurs (musiciens, peintres, architectes, mais aussi ingénieurs, médecins, militaires, etc.) séjournent, à la même époque, pendant des périodes plus longues, voire s'installent plusieurs années dans la capitale. Ce mouvement n'était pas tout à fait nouveau. On peut citer, parmi les prédécesseurs, celui qu'on surnomma le « peintre turc » (le Genevois Jean-Étienne Liotard, qui vécut à Constantinople au début des années 1740), ou encore le célèbre Bonneval Pacha, converti à l'islam et qui s'était mis au service de l'armée

⁸ Louis Bazin donne quelques exemples d'écrivains ottomans influencés par le romantisme français comme Namik Kemâl (1840-1888) et Abdülhak Hamîd (1851-1937). Voir son chapitre sur « La vie intellectuelle et culturelle dans l'Empire ottoman », dans Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman, op. cit.*, ici p. 720. Mais ces nouveaux courants littéraires ne se résument pas, bien entendu, à « imiter » de grands écrivains, notamment français : d'autres influences, y compris arabes et persanes, sont aussi revendiquées, et par ailleurs, la culture qui en résulte constitue évidemment une forme nouvelle, forcément hybride, et dont on peut suivre le développement de la fin du XIX^e à celle du XX^e siècle. Voir Timour Muhidine, *Istanbul rive gauche. Errances urbaines et bohème turque (1870-1980)*, Paris, CNRS Éditions, 2019.

⁹ Il s'agit d'un costume dont les éléments sont mixtes, puisque les pantalons bouffants renvoient à l'Orient, tandis que le haut emprunte à l'Europe (la redingote boutonnée avait d'ailleurs été introduite dès 1794 par le sultan Selim III dans l'infanterie ottomane avec l'espoir d'y renforcer la discipline, supposée plus rigoureuse dans les armées européennes). Sur le *Nizâm-i djedîd*, « la nouvelle organisation », voir Mantran (dir.), *Histoire de l'Empire ottoman, op. cit.*, p. 426. Théophile Gautier, qui a un point de vue systématiquement critique à l'égard des *Tanzimat*, se moque, dans *Constantinople* (1853), de « l'affreux costume à la Nizam, le fez rouge et la redingote bleue boutonnée droit » (*Constantinople et autres textes sur la Turquie*, éd. Sarga Moussa, Paris, La Boîte à Documents, 1990, p. 84). Sur le costume, voir dans ce volume le texte de Christine Peltre, « « L'Orient s'en va ! » : Échos artistiques en France des réformes vestimentaires à l'ère des *Tanzimat* ».

¹⁰ Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980 (rééd. 2005).

ottomane pour commander son artillerie, à la même époque. Au XIX^e siècle, on pense immédiatement à Giuseppe Donizetti, frère de Gaetano, le célèbre compositeur italien, qui introduisit la musique italienne à la cour du sultan dès 1828, une dizaine d'années avant le Rescrit de Gülhane. Parmi les voyageurs, certains, sans se mettre au service du gouvernement ottoman, n'en sont pas moins tributaires de son hospitalité, comme la princesse Belgiojoso, patriote italienne doublement exilée (de Milan, puis de Paris), et qui profite de son séjour en Anatolie, au début des années 1850, pour décrire des harems turcs dont elle donne une image démythifiante (*Asie Mineure et Syrie*, 1858), montrant du même coup les limites des *Tanzimat* dès lors qu'on quitte Constantinople, mais aussi plus largement, et malgré les railleries de Flaubert¹¹, les limites des réformes à l'européenne s'agissant de l'émancipation des femmes musulmanes.

*

Au seuil de ce volume, Edhem Eldem aborde l'histoire des *Tanzimat* d'un point de vue épistémologique et, afin d'éviter le risque d'en écrire une vision téléologique, interroge leur périodisation. Alors que les bornes chronologiques des *Tanzimat* sont traditionnellement marquées par les années 1839 et 1878, Edhem Eldem invite à distinguer deux sous-périodes, de plus ou moins égale durée, séparées par la signature du Traité de Paris qui mit fin en 1856 à la Guerre de Crimée et qui marque l'entrée de l'Empire dans le concert des nations européennes. En outre, il souligne l'importance des réformes menées au cours du règne de Mahmoud II (1808-1839), soit avant la période proprement dite des *Tanzimat*. En 1882, Edouard Engelhardt, dans son étude *La Turquie et le Tanzimat, ou Histoire des réformes dans l'Empire ottoman, depuis 1826 jusqu'à nos jours*, faisait d'ailleurs déjà commencer leur histoire avec la « destruction des Janissaires¹² » ordonnée par Mahmoud II en 1826. Alors que l'étude des *Tanzimat* se réfère généralement aux événements, réformes et sources des années 1860 et 1870, pour lesquelles les documents et témoignages sont plus nombreux, voire foisonnants, Edhem Eldem insiste donc sur l'importance des premières décennies, c'est-à-dire les années 1830-1850. Le séjour de Liszt à Constantinople en 1847, sur lequel reviennent aussi dans ce volume Géza Dávid et Lajos Gracza, peut ainsi être considéré comme un événement emblématique de la première période des *Tanzimat*, qui vit se développer des rapports croissants entre l'Empire ottoman et l'Europe mais aussi naître de nombreuses réformes à l'occidentale.

La première partie du volume est consacrée à des études de cas dans le domaine des Lettres, la deuxième aborde des liens entre *Tanzimat*, histoire de l'art et architecture, enfin la troisième porte sur la musique. Sarga Moussa et Daniel Lançon étudient, pour commencer, les

¹¹ Flaubert, qui venait de quitter la capitale ottomane avec Du Camp, écrivait, dans une lettre à son ami Louis Bouilhet datée d'Athènes, le 19 décembre 1850 : « Ô Orient, où es-tu ? – Il ne sera bientôt plus que dans le soleil. À Constantinople, la plupart des hommes sont habillés à l'européenne, on y joue l'opéra, il y a des cabinets de lecture, des modistes, etc. ! [...]. Bientôt, le voile, déjà de plus en plus mince, s'en ira de la figure des femmes, et le musulmanisme avec lui s'envolera tout à fait » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. I, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 730).

¹² Edouard Engelhardt, *La Turquie et le Tanzimat, ou Histoire des réformes dans l'Empire ottoman, depuis 1826 jusqu'à nos jours*, Paris, Cotillon et C^{ie}, 1882, p. 281.

récits de deux voyageurs occidentaux à la fin de la première période des *Tanzimat* : celui du voyage à Constantinople de Gustave Flaubert en 1850 et celui de la princesse Cristina Belgiojoso, qui vécut quatre ans en Anatolie. Le séjour de Flaubert à Constantinople se place dans le cadre du voyage en Orient qu'il réalisa avec Maxime Du Camp entre 1849 et 1851. À l'appui de ses lettres et de ses notes de voyage, Sarga Moussa met en évidence la particularité de Flaubert par rapport à certains de ses contemporains : Flaubert, qui s'étonne d'une ville où il va du luxe à la pauvreté et des derviches à l'Opéra (il y entend *Lucia di Lammermoor* de Donizetti), ironise en effet sur la modernisation et condamne ainsi l'occidentalisation des Ottomans. Comme Nerval et Gautier, il est conscient et critique d'un Orient qui disparaît, idée que Christine Peltre étudie quant à elle dans ce volume à travers les représentations du costume oriental. Flaubert façonne un orientalisme qui repose sur ce que Sarga Moussa appelle les « marges », où se joue une forme de résistance à l'occidentalisation : par exemple les quartiers pauvres, les maisons closes, la rive asiatique, etc. Son excursion à la colonie polonaise, Polonezköy (Adampol), fondée en 1842 par le prince Adam Jerzy Czartoryski pour accueillir les réfugiés des insurgés de 1830 et visitée par Liszt en 1847, est selon Sarga Moussa un « morceau de bravoure viatique¹³ », vision d'un Orient sauvage où les habitants vivent dans « une sorte de double exil, à la fois de leur patrie et de Constantinople¹⁴ ». En posant un regard critique sur l'europanisation, Flaubert crée un « autre orientalisme¹⁵ », critique et subversif, qu'on peut considérer comme un germe d'une mise en cause de l'eurocentrisme.

Les *Tanzimat* provoquent chez la princesse Belgiojoso une tout autre réaction, dont témoignent ses lettres familières publiées par la presse européenne et américaine, mais aussi les quelques livres inspirés par son séjour turc. Exilée en raison de sa participation aux révoltes de 1848 et de son soutien aux *Carbonari*, la princesse Belgiojoso séjourne certes un moment à Constantinople, mais décide de s'implanter en Anatolie, à Çakmakuglu. C'est là qu'elle acquiert un domaine dont elle fait une ferme-colonie au même moment où Lamartine s'engage dans un projet agricole similaire à Tiré, près d'Éphèse, mais qui échoua rapidement. La princesse Belgiojoso fait partie des nombreux Italiens installés en Turquie (comme Giuseppe Donizetti) dont la présence doit être étudiée en parallèle des réformes turques car ils y participent d'une façon ou d'une autre¹⁶. Les raisons, conditions et temporalités du séjour en Orient de la princesse Belgiojoso ont peu à voir avec celles des écrivains et artistes généralement étudiés dans le cadre viatique : bien qu'elle ait fait des excursions, dont un long périple vers Jérusalem, son voyage est un exil et une installation. Les observations de la princesse complètent celles de Flaubert pour nourrir l'étude de la réception occidentale des *Tanzimat* : alors que l'écrivain français s'intéresse aux « marges » pour chercher ce qui aurait pu échapper à une europanisation qui le dérange, c'est en observatrice et conseillère de la Turquie quotidienne, loin de la capitale, que la princesse italienne se pose : elle observe la vie privée et domestique, celle des harems, mais commente aussi la condition des femmes dont

¹³ Sarga Moussa, « Flaubert à Constantinople, ou la construction d'un orientalisme critique », dans ce volume.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Attilio de Gasperis et Roberta Ferrazza (dir.), *Gli Italiani di Istanbul. Figure, comunità e istituzioni dalle riforme alla Repubblica, 1839-1923*, Turin, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli (Istituto italiano di cultura di Istanbul), 2007.

elle espère l'émancipation (alors que Flaubert ironise à leur propos). Son action et ses écrits sont à contextualiser dans le cadre de ses engagements philanthropiques, politiques et sociaux en France et en Italie. Elle propose des réformes politiques et religieuses à la nouvelle nation turque, travaille à améliorer le sort de ses employés et voisins selon des préceptes occidentaux. Elle (ex)porte une utopie sociale et politique en parallèle des *Tanzimat* qui n'aurait sans doute pas pu se développer si, justement, l'ouverture à l'Occident n'avait pas été initiée par les Turcs eux-mêmes.

Avec le prince égyptien Moustapha Fazıl Pacha (1830-1875), c'est de l'intérieur de l'Empire (nonobstant le statut particulier de l'Égypte) que viennent les observations et les demandes de réforme (Aylin Koçunyan rappelle aussi dans ce volume que les archives ottomanes sont remplies de propositions de réformes). Le désir « d'« aller plus loin¹⁷ », selon l'expression de Moustapha Fazıl Pacha qui réclame notamment une Constitution, n'était en effet pas l'apanage des Européens. Nurmelek Demir rappelle que l'organisation secrète *İttifak-ı Hamiyyet* par exemple, sans doute inspirée des *Carbonari*, a été suivie par les Jeunes Ottomans, et que certaines personnalités comme Moustapha Fazıl Pacha incarnaient les aspirations libérales. Petit-fils du vice-roi réformateur de l'Égypte moderne Mehemet Ali (ou Muhammed Ali, selon la graphie arabe de son nom), écarté de la succession de son demi-frère le khédive Ismaïl Pacha par une réforme d'Abdülaziz instituant la succession par primogéniture, Moustapha Fazıl Pacha a exercé plusieurs fonctions officielles : membre du Conseil des Tanzimat en 1857, ministre chargé de l'Éducation en 1861 et des Finances en 1862, et président du *Meclis-i Âli-i Hazâin* (Cour des comptes). Franc-maçon, soutenant financièrement les Jeunes Ottomans dans leur exil et leurs activités éditoriales à Paris et Londres¹⁸, il vécut à Paris à partir de 1866. C'est à cette époque, en exil, qu'il publie dans la presse européenne francophone quelques articles¹⁹ où il revendique de représenter la « Jeune Turquie » et qui préfigurent son manifeste politique et social : sa *Lettre adressée à Sa Majesté le Sultan* est destinée à dénoncer non seulement les « vices de [son] gouvernement et les plaies de l'empire²⁰ » mais aussi, selon ses propres termes, la « dégénérescence morale, qui devient chaque jour plus visible, chaque jour plus profonde, chaque jour plus universelle !²¹ ». En présentant ce texte dans son contexte, Nurmelek Demir décrit la façon dont le prince égyptien pose d'une part un diagnostic sur la situation de l'Empire et propose d'autre part des

¹⁷ Moustapha Fazıl Pacha, *Lettre adressée à Sa Majesté le Sultan*, Paris, imprimerie Ch. Schiller, s. d. (dépôt légal BnF : 1867).

¹⁸ Irène Melikoff, « Le Prince Mustafa Fazıl et l'intelligentsia ottomane », *Revue d'histoire maghrébine*, 17, 1990, p. 193-199. Voir aussi Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 10-80 ; Paul Dumont, « La franc-maçonnerie ottomane et les "idées françaises" à l'époque des Tanzimat », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 52-53, 1989, p. 150-159.

¹⁹ *Le Nord* (Bruxelles), 5 février 1867 ; *La Liberté* (Paris), 24 mars 1867 (version intitulée « Manifeste de la jeune Turquie », préfigurant la lettre publiée sous forme de brochure). Voir aussi la *Réponse à Son Altesse Moustapha Fazıl Pacha au sujet de sa lettre au Sultan* [signé « Un Impartial »], Paris, Imprimerie Jouaust, 1867.

²⁰ Moustapha Fazıl Pacha, *Lettre adressée à Sa Majesté le Sultan*, *op. cit.*, p. 1. Il est intéressant d'observer que le discours médical employé de plus en plus fréquemment en France, à partir du Second Empire, pour qualifier l'Empire ottoman (dont le sultan est désigné, de manière métonymique, comme « l'homme malade »), se retrouve aussi chez certaines élites orientales à la même époque. Sur cette question, voir Sarga Moussa, « La métaphore de "l'homme malade" dans les récits de voyage en Orient », dans Moussa (dir.), *Romantisme*, 131 (*La Turquie*), 2006, p. 19-28.

²¹ Moustapha Fazıl Pacha, *Lettre adressée à Sa Majesté le Sultan*, *op. cit.*, p. 3.

solutions (« le remède qui peut nous sauver²² ») pour remédier à la « dégénérescence » des institutions impériales. Moustapha Fazıl Pacha remonte au déclin et à la chute de l'Empire romain d'Orient, à sa conquête par les « aïeux » des Ottomans, pour mieux interroger l'identité de la nation turque et sa société moderne. Il critique la corruption des agents de l'État, insiste sur l'importance de l'instruction, d'un peuple sachant lire et écrire, et espère une « constitution réelle, large, féconde²³ ». La *Lettre adressée à Sa Majesté le Sultan* de Moustapha Fazıl Pacha laisse transparaître les idées sociales et politiques libérales européennes (il cite l'Angleterre, la Suisse, la Prusse), et en particulier l'exemple français qu'il met en perspective de la Révolution de 1789. Parmi les maximes qui parcourent le texte (« Ce qui entre le plus difficilement dans le palais des princes, c'est la vérité²⁴ » en *incipit*), celle qui évoque l'instruction et la liberté (« Le premier instituteur des peuples, celui qui crée tous les autres, et que les autres ne sauraient suppléer, c'est la liberté!²⁵ ») renvoie par exemple à un thème qui était alors au cœur de la pensée politique française de cette époque tardive du Second Empire, caractéristique de l'Empire « libéral » incarné par Émile Ollivier.

À l'instar de la contribution de Nurmelek Demir, celle de Timour Muhidine porte sur la deuxième période des *Tanzimat* (et va même au-delà). Or à sa différence, elle ne concerne pas la politique, mais propose, à travers la littérature romanesque ottomane des années 1890 à 1930, alors en pleine émergence, d'observer la place de la musique dans la société turque. Les romans étudiés par Timour Muhidine peignent une société où les deux styles sont pratiqués, la musique occidentale (« *alla franga* ») et la musique traditionnelle turque (« *alla turca* »), mais aussi celle des différentes minorités de l'Empire (grecque, arménienne, etc.). La place centrale prise dans les cérémonies officielles de la République turque²⁶ par la Marche funèbre de Chopin, au point de devenir un « enjeu idéologique de la politique culturelle²⁷ » comme l'écrit Timour Muhidine, doit être replacée dans le contexte général de l'essor de la musique occidentale au cours des *Tanzimat*. La naissance du nouveau roman turc, avec ce que Timour Muhidine appelle la « mise en place de l'écriture réaliste²⁸ », se saisit du fait musical. Le piano, phénomène de société emblématique des *Tanzimat*, est ainsi très présent sous la plume de plusieurs écrivains turcs, par exemple chez Ahmed Midhat Efendi, qui raconte dans ses mémoires, *Menfâ (Exil, 1883)*, l'avoir appris pour son plaisir mais aussi pour marquer et accentuer une occidentalisation qu'il évoque dans *Avrupa'da Adab-ı Muaşeret yahud Alafranga (Les Manières des Européens ou Alafranga, 1894)*. La contribution de Timour Muhidine interroge d'une certaine façon le fond et la forme des *Tanzimat*. En effet, elle illustre en général, au-delà des réformes politiques, les conséquences domestiques et privées de l'occidentalisation, au cœur des foyers de l'aristocratie et de la bourgeoisie, et invite en particulier à évaluer la portée des représentations de la musique dans la littérature réaliste dont

²² *Ibid.*, p. 2.

²³ *Ibid.*, p. 10.

²⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

²⁶ Michel Bozdemir, « Chopin et le Muezzin, sur les cérémonies funéraires officielles de la Turquie contemporaine », dans Gilles Veinstein (dir.), *Les Ottomans et la Mort, Permanences et Mutations*, Leyde, E. J. Brill 1996, p. 293-302.

²⁷ Timour Muhidine, « D'étranges mélomanes : Les écrivains turcs du XIX^e siècle face à la musique », dans ce volume ».

²⁸ *Ibid.*

le développement est en lui-même le fruit d'un processus d'eupéanisation. Il faut noter que Timour Muhidine évoque aussi les oppositions à l'occidentalisation et à une de ses formes qui s'est le plus développée au cœur de la vie quotidienne, la musique : il rapporte en effet les propos de Marcelle Tinayre au sujet de la destruction du piano du Cercle féminin de Stamboul considéré comme « symbole de la modernité²⁹ » par la contre-révolution de 1909. Si l'histoire de l'opposition aux *Tanzimat* n'est pas le sujet de ce volume, elle doit pourtant être rappelée et devrait faire l'objet de futures études.

*

En 1853, Abdolonyme Ubicini écrivait que le mot *Tanzimat* « n'indique pas, comme on le suppose quelquefois à tort, un ordre de choses nouveau, mais, au contraire, le retour à l'ancienne forme et aux anciens principes, dénaturés par l'effet du temps et par l'invasion des janissaires dans le gouvernement. Du moins, c'est ainsi que les Turcs, qu'on pourrait appeler du *parti national*, affectent de le considérer³⁰ ». Pour ces derniers, selon Ubicini, « ni le *Tanzimat* ni le khatti chérif de Gulkanè [Rescrit de Gülhane] n'ont rien innové dans le gouvernement, ni dans l'administration ; ils n'ont fait que réorganiser dans le sens de la tradition, et en se fondant sur les véritables principes de l'islamisme. Ce point de vue, que je ne sache pas avoir été indiqué jusqu'à ce jour, sert à expliquer la divergence d'opinions qui s'est produite au sein du parti réformiste en Turquie : les uns, voulant une réforme nationale, c'est-à-dire basée sur les anciennes institutions du pays ; les autres, prétendant la modeler exclusivement sur l'Europe³¹ ».

Au début de la deuxième partie de ce volume, consacrée aux arts et à l'architecture en lien avec les *Tanzimat*, Aylin Koçunyan revient précisément sur le contexte des principaux textes qui ont jalonné l'histoire des réformes ottomanes (le Rescrit de 1839, le Décret de 1856 et la Constitution de 1876). Elle considère la loi religieuse (*charia*) comme un élément central du premier texte, où on y trouve diverses références : « les préceptes glorieux du Coran et les lois de l'empire étaient une règle toujours honorée³² », le « code sacré des lois³³ » et les « règlements qui en découlent³⁴ », ou encore l'appel au « secours du Très-Haut, appuyé sur l'intercession de notre prophète³⁵ » pour inspirer les « institutions nouvelles³⁶ ». Le Rescrit de Gülhane précisait en effet que : « Comme ces présentes institutions n'ont pour but que de faire reflourir la religion, le gouvernement, la nation et l'empire, nous nous engageons à ne rien faire qui y soit contraire. En gage de notre promesse, nous voulons, après les avoir

²⁹ *Ibid.* D'après Marcelle Tinayre, *Notes d'une voyageuse en Turquie* (1910), Paris, Turquoise, 2014.

³⁰ Abdolonyme Ubicini, *Lettres sur la Turquie ou Tableau statistique, religieux, politique, administratif, militaire, commercial, etc., de l'Empire ottoman, depuis le khatti-cherif de Gulkanè (1839)*, Paris, J. Dumaine, 1853, p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 149.

³² « Traduction du hattî schériff lu dans la réunion qui a eu lieu à Gulhané, le 3 novembre 1839 », *Le Moniteur universel*, 27 novembre 1839, en première page. Le texte a été immédiatement et largement diffusé en France, par voie diplomatique, dans la presse et différentes publications.

³³ « Traduction du hattî schériff », *Le Moniteur universel*, art. cit.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

déposées dans la salle qui renferme le manteau glorieux du prophète, en présence de tous les ulémas et des grands de l'empire, faire serment par le nom de Dieu, et faire jurer ensuite les ulémas et les grands de l'empire³⁷ ». Pour Aylin Koçunyan, « l'État poursuit une régénération à travers la religion³⁸ » et elle en étudie les conséquences sur l'art et la politique artistique de l'Empire – si tant est qu'on puisse alors parler d'une politique structurée dans ce domaine. Après être revenue sur le contexte et les principales lignes directrices des deux autres textes de 1856 et 1876, Aylin Koçunyan interroge le cadre et les limites que les textes-cadres des *Tanzimat* laissent au développement artistique. S'appuyant sur des documents des Archives ottomanes, elle dresse un panorama du milieu des arts et des lettres : la musique autour de Giuseppe Donizetti, les *berats* (diplômes impériaux) décernés par Abdülmeçid à trois artistes (les musiciens Liszt et Vieuxtemps, le peintre Aman), l'installation de théâtres à Constantinople (Giustinani en 1820, Bosco en 1839 repris par Naum, Güllü Agop en 1867), la place des minorités et des femmes, les récompenses impériales données aux artistes mais aussi la censure, la modernisation et la simplification de la langue, les Expositions universelles et notamment celle de 1867. À propos de cette dernière, Aylin Koçunyan évoque l'importance de l'architecture et sa signification politique, en comparant les sections ottomane et égyptienne. La première, due au Français Léon Parvillée, était composée d'une réduction de la Mosquée verte de Bursa, de bains turcs et d'un kiosque ancien, aménagés de divans et d'étoffes, de café et de chibouques. En revanche, les pavillons égyptiens, juste à côté, n'exposaient pas seulement la société de l'Égypte contemporaine, mais aussi, avec le temple d'Edfou reconstitué par Auguste Mariette, une reconstitution de son antiquité déconnectée de l'identité ottomane.

Les expositions universelles offraient la possibilité aux Ottomans de démontrer la transformation de leur société, de leurs industries et de leur culture. L'exposition de Vienne en 1873 a par exemple donné à Osman Hamdi Bey, peintre et archéologue qui a vécu et étudié à Paris, fondateur du Musée archéologique de Constantinople et commissaire général de la représentation ottomane, l'occasion de publier une importante monographie intitulée *Les Costumes populaires de la Turquie en 1873*³⁹. Or le costume avait été un enjeu majeur et hautement symbolique des réformes, et ce dès le règne de Mahmoud II qui n'avait pas hésité à se faire représenter par Henri Schlesinger avec le costume modernisé, portant le pantalon, la redingote et le fez à la place du turban⁴⁰. Invité à assister à la proclamation du Rescrit de Gülhane, le prince de Joinville, fils de Louis-Philippe, ironisait à ce sujet, en associant mode et politique : « Après la maladie d'adopter les pantalons et les redingotes des giaours,

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Aylin Koçunyan, « Quelques aspects des *Tanzimat* et des limites imposées à l'art », dans ce volume.

³⁹ Osman Hamdi Bey, *Les Costumes populaires de la Turquie en 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne*, Constantinople, Imprimerie du Levant Times & Shipping Gazette, 1873.

⁴⁰ Le phénomène fut observé rapidement par les Européens. Voir par exemple un article anonyme, « Les Turcs et leur nouveau costume », *L'Artiste*, XII, 1836, p. 254-256 ; voir également Alphonse Royer, « Sultan Mahmoud II », *La Revue de Paris*, 43, 1837, p. 205-240 (qui établit cependant un lien entre le nouveau costume ottoman et la tradition musulmane). Sur ce sujet, voir Donald Quataert, « Clothing Laws, State, and Society in the Ottoman Empire, 1720-1829 », *International Journal of Middle East Studies*, 29/3, 1997, p. 403-425 ; Donald Quataert, *The Ottoman Empire: 1700-1922*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 148-149 ; Charlotte A. Jirousek, *Ottoman dress & design in the West: a visual history of cultural exchange*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.

arrivait pour la Turquie une autre maladie, celle de se donner une constitution à l'instar des constitutions en vogue également chez les giaours⁴¹ ».

C'est précisément par le prisme de la disparition du costume traditionnel que Christine Peltre propose, à l'appui des salons et des témoignages de voyageurs, une étude de la réception des réformes ottomanes du point de vue de l'histoire de l'art, avec leurs conséquences sur les artistes européens. Le Salon de 1827 s'est rapidement fait l'écho de l'actualité turque avec *L'Affaire des casernes lors de la révolution de Constantinople* de Charles-Émile Callande de Champmartin, tableau dont le titre est un euphémisme pour le massacre des Janissaires perpétré l'année précédente (à noter que cet événement aura des conséquences non seulement sur l'armée, sur son organisation, ses méthodes et ses vêtements, mais aussi sur la musique, puisque c'est pour instruire les soldats turcs et remplacer celle des janissaires que Donizetti est recruté). En 1836, alors que du côté de la musique, *Le Ménestrel* s'étonne des goûts musicaux occidentaux du sultan Mahmoud qu'il tourne même en dérision, *L'Artiste*, du côté des beaux-arts, publie un article sur le phénomène similaire dans le domaine de la mode : « Les Turcs et leur nouveau costume⁴². » La disparition des costumes traditionnels qui inspiraient les artistes et écrivains occidentaux y est clairement déplorée : « L'Orient s'en va ! [...]. Le réformateur des Turcs [...] nous a enlevé, à nous artistes, ces admirables modèles de gravité et de style que nous offrait dans les camps et au sérail la Turquie non encore réformée⁴³. » Le même article, comme le note Christine Peltre, raconte l'étonnement des Marseillais quand ils virent débarquer d'un bateau venu de Turquie des hommes non pas vêtus de turbans, mais de redingotes et de pantalons. Le fez y est moqué comme une espèce de « bonnet de nuit cramoisi⁴⁴ ». Une trentaine d'années plus tard, Émile Guimet s'en étonnera encore, décrivant l'homme ottoman comme « une bouteille noire bouchée de rouge⁴⁵ ». Le nouveau costume turc, considéré comme symbole de modernité, signifie la perte d'inspiration pittoresque (au sens propre du terme) pour les artistes et les poètes européens. Christine Peltre démontre que ces derniers vont donc regarder vers d'autres contrées pour nourrir leur inspiration exotique. La Turquie en voie de modernisation n'est plus, comme Flaubert l'avait aussi observé, une source privilégiée de l'orientalisme. Les *Tanzimat* provoquent un déplacement géographique pour les artistes occidentaux qui se tournent donc vers le monde arabe et l'Afrique du Nord. En témoignent par exemple ces mots d'Horace Vernet, qui déjà en 1840 opposait les « gros vilains Turcs » « en pantalon collant » à ses « chers Arabes⁴⁶ ».

La transformation de l'architecture offrait, comme celle du costume et de ses représentations, la possibilité de matérialiser dans la société, de façon visuelle et quotidienne, les réformes à l'européenne. Zeynep Çelik s'intéresse à l'évolution de l'architecture dans les provinces ottomanes au cours du XIX^e siècle pour accompagner et incarner les réformes des

⁴¹ Prince de Joinville, *Vieux Souvenirs. 1818-1848*, Paris, Calmann Lévy, 1894, p. 157.

⁴² Anonyme, « Les Turcs et leur nouveau costume », art. cit.

⁴³ *Ibid.* p. 256.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 255

⁴⁵ Émile Guimet, *L'Orient d'Europe au fusain. Notes de voyage*, Paris, Hetzel, 1868, p. 129. Cité dans Peltre, « «L'Orient s'en va !» : Échos artistiques en France des réformes vestimentaires à l'ère des *Tanzimat* », dans ce volume.

⁴⁶ Horace Vernet, lettre à son épouse, 19 février 1840, *L'Illustration*, 12 avril 1856, p. 243. Cité dans Peltre, « «L'Orient s'en va !» : Échos artistiques en France des réformes vestimentaires à l'ère des *Tanzimat* ».

institutions. Son texte propose de mettre en regard cette nouvelle architecture ottomane avec le développement de l'architecture coloniale française en Afrique du Nord. Cette approche comparée, proposant des va-et-vient systématiques entre les deux ensembles impériaux, permet d'expliquer, selon ses mots, que « la croyance dans le pouvoir de l'architecture à affirmer la puissance impériale faisait écho à la volonté française d'imposer un ordre visuel hiérarchique dans les colonies avec des structures monumentales⁴⁷ ». Le travail de Zeynep Çelik sur l'architecture permet aussi de jeter un regard sur l'effet des *Tanzimat* au-delà de la capitale, pour aller jusqu'aux provinces. La modernisation de l'architecture ottomane, d'après le modèle européen et notamment français, permettait en effet d'affirmer et de diffuser le pouvoir centralisateur, monumental et impérial, dans les provinces les plus éloignées, qui constituent le corpus d'étude de Zeynep Çelik : de la Syrie au Yémen en passant par l'Irak et la Tripolitaine, son enquête s'appuie sur des bâtiments à Bagdad, Mossoul, Beyrouth, Damas, Falloujah, Sana, etc. Quant à l'Empire français, sont donnés en exemple l'Algérie et la Tunisie, prises à la suzeraineté ottomane entre les années 1830 et 1881. L'étude des bâtiments en eux-mêmes, mais aussi des sources de leur construction et leur description, permet d'interroger les *Tanzimat* au-delà de la capitale ottomane et de mesurer, grâce à l'architecture, leur propagation. Zeynep Çelik s'intéresse, à la fois dans les provinces ottomanes et les colonies françaises, au domaine militaire (les casernes), aux hôpitaux (civils et militaires) avec leurs nouvelles règles d'hygiène, aux stations de police, aux écoles (celle établie par exemple par Ahmed Bey en 1837 à Tunis, dans l'esprit des *Tanzimat*) et aux bâtiments gouvernementaux destinés à abriter « une nouvelle forme d'administration, une nouvelle bureaucratie formée à l'ordre, la documentation systématique, la classification et le remplissage – selon les préoccupations de modernisation et de centralisation⁴⁸ ». En effet, poursuit Zeynep Çelik, « même si l'exécution des réformes restait fragmentée, l'idée d'une autorité centrale était un nouveau concept de gouvernance pour les Ottomans et l'architecture fit passer ce message avec efficacité. Comme dans le cas de l'Empire français, la répétition de bâtiments similaires dans différents endroits renforça l'idée de réseau⁴⁹ ». Le vocabulaire utilisé pour décrire les nouvelles constructions ottomanes dans différentes sources officielles (les *salnames*, annales des provinces, le journal *Servet-i Fünun*) traduit cette modernité : à Bagdad comme à Damas et Trablusşam (Tripoli au Liban), le palais gouvernemental, l'hôtel de ville, les casernes, un hôpital militaire, un collège de sciences politiques, sont par exemple décrits comme « parfaits » et « réguliers ». Or, comme le démontre Zeynep Çelik, un des enjeux de la nouvelle architecture ottomane était d'associer la modernité aux particularités vernaculaires islamiques, voire préislamiques locales. Outre la démonstration de la monumentalité impériale et de l'unité du réseau politique et administratif, les bâtiments ottomans démontrent donc, en termes d'esthétique, d'usages et de fonctionnalité, une recherche d'équilibre entre le langage architectural moderne et la variété historique, géographique et vernaculaire de l'Empire. Parallèlement au « néo-mauresque » colonial français, l'hybridité de certains bâtiments ottomans à l'image de l'hôpital de Sana (1897), témoigne de cette modernité teintée de traditions locales. Le rôle grandissant de l'Antiquité et

⁴⁷ Zeynep Çelik, « L'architecture dans les provinces ottomanes et dans l'empire colonial français au XIX^e siècle : Nouvelle monumentalité et architecture officielle », dans ce volume.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

de l'archéologie est à mettre en perspective de la question vernaculaire. La reconstruction de la Mosquée de Damas, suite à l'incendie de 1893, en offre un exemple : elle a fait l'objet de débats sur l'option à retenir (reconstruction moderne ou restitution) et Osman Hamdi Bey, défendant l'approche historique en lien avec les théories de Viollet-le-Duc, réussit à imposer une restauration dans le respect du vernaculaire. L'histoire de l'archéologie, de son développement et de son application, mais aussi de la notion même d'histoire et de monument « historique », est hautement symbolique des transformations du monde ottoman à partir de la période des *Tanzimat*. Elle constitue un sujet essentiel de l'histoire des *Tanzimat* mais aussi un élément de comparaison avec l'Europe⁵⁰.

*

Dans le domaine de la musique, le voyage de Liszt en 1847, désormais plutôt bien connu par plusieurs études⁵¹, est souvent cité comme exemple emblématique de visite d'un musicien occidental à Constantinople au XIX^e siècle au point d'effacer les autres musiciens européens qui visitèrent la ville. Bien que d'autres, moins connus, se soient rendus à Constantinople avant et après lui, il incarne une grande force symbolique, puisqu'il était alors l'une des principales vedettes de la musique européenne. C'est d'ailleurs son voyage qui a motivé l'organisation du colloque dont ces actes sont le résultat et l'exposition *Les Orientales de Liszt*⁵² au Lycée Notre-Dame-de-Sion. Il importe cependant de remettre ses concerts dans le contexte des premières années des *Tanzimat*, et, surtout, de rappeler qu'il eut des précurseurs. En effet, il se produisit alors que la capitale ottomane connaissait déjà un théâtre italien, le Théâtre Naum de Pera où ont été représentés dès les années 1840 un grand nombre d'opéras (*Lucrezia Borgia* et *Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, *Macbeth*, *Attila* et *Ernani* de Verdi, etc.). En outre, Liszt arrive à Constantinople presque 20 ans après l'arrivée de Giuseppe Donizetti qui, à l'invitation de Mahmoud II, allait durablement marquer, en le réformant, le paysage musical turc.

Dans ce volume, Emre Aracı revient sur la carrière turque de Giuseppe Donizetti et sur son rôle essentiel dans l'occidentalisation de la musique de l'Empire ottoman. Installé à Constantinople en 1828 à la suite d'une négociation entre le Royaume de Sardaigne et la Sublime Porte, il est devenu « Instructeur général de la musique impériale ottomane⁵³ ». Plusieurs observateurs ont eu l'occasion de témoigner très tôt de l'engouement de Mahmoud II pour la musique occidentale, par exemple Adolphus Slade, Charles MacFarlane

⁵⁰ Voir par exemple le colloque *Les acteurs et interlocuteurs locaux de la fièvre antiquaire dans l'Empire ottoman (1780-1830)* organisé par Edhem Eldem le 28 mai 2019 dans le cadre de son cours au collège de France (<https://www.college-de-france.fr/agenda/colloque/les-acteurs-et-interlocuteurs-locaux-de-la-fievre-antiquaire-dans-empire-ottoman-1780-1830>)

⁵¹ Voir notamment Livio Missir de Lusignan, « Liszt et l'Empire ottoman en 1847 », dans Serge Gut (dir.), *Actes du Colloque international Franz Liszt (1811-1886) tenu dans le cadre de l'Université de Paris IV-Sorbonne, 27-30 octobre 1986, La Revue musicale*, 405-406-407, 1987, p. 189-196 ; Ömer Eğecioğlu, « The Liszt-Listmann Incident », *Studia Musicologica*, 49/3-4, 2008, p. 1-19 ; Nicolas Dufetel, *Les Orientales de Liszt. Liszt, doğu'dan izdüşümler*, trad. Aylin Koçunyan, Istanbul, Notre Dame de Sion, 2019 (catalogue de l'exposition tenue au Lycée Notre-Dame de Sion, 15 mars-10 mai 2019), p. 11-55.

⁵² Dufetel, *Les Orientales de Liszt*, op. cit.

⁵³ Emre Aracı, *Giuseppe Donizetti. Il Pascià bergamasco*, Rome, Sandro Teti Editore, 2022.

et même Lamartine un peu plus tard⁵⁴. La princesse Belgiojoso a quant à elle laissé un témoignage important, cité par Daniel Lançon, de sa surprise en découvrant l'orchestre dirigé par Donizetti : « une centaine de jeunes gens fièrement campés devant leurs pupitres, les uns armés de basses et de violons, les autres de flûtes et de cors, ensemble d'où résultait un charivari inouï. [...] il prenait tant de peines et de soins, pour inculquer l'harmonie à ces êtres d'une nature anti-musicale, que je finis par m'intéresser à son travail⁵⁵. » Parmi ses œuvres composées en Turquie, Donizetti a écrit deux Marches (grande tradition de la musique turque occidentalisée), une pour Mahmoud II et une autre pour son successeur, Abdülmecid, et qui portent leurs noms (Marches *Mahmudiye* et *Mecidiye*). C'est de la deuxième que Liszt s'inspira pour la paraphrase qu'il joua à Abdülmecid lors de son séjour, et dont il lui offrit la partition (une copie est toujours conservée à Istanbul⁵⁶).

Parmi les musiciens européens qui ont précédé Liszt à Constantinople, il faut mentionner l'étonnante aventure des Quarante Chanteurs montagnards de Bagnères-de-Bigorre, chœur d'hommes et de jeunes garçons dans la tradition des orphéons (chorales populaires) fondés en France dans les années 1830. Menés par Alfred Roland, musicien-aventurier à la vie rocambolesque, les chanteurs pyrénéens visitent Constantinople en 1846 à l'occasion d'un voyage en Orient qui les mène en Égypte, en Palestine, au Liban, en Syrie, à Athènes et à Malte. Partout, à commencer par l'Europe où ils se sont produit pendant quelques années, ils cherchent à rencontrer les souverains et les autorités des lieux où ils chantent, et sollicitent systématiquement, dans une sorte d'obsession de laisser des traces de leur odyssee, des témoignages et attestations de leurs concerts. Inspirés par le souvenir napoléonien et par les croyances sociales caractéristiques de la France romantique, nourris du goût de l'aventure, les chanteurs pyrénéens sont aussi des pèlerins chrétiens qui visitent les lieux saints, en particulier Jérusalem et Bethléem. Leur voyage, qu'ils appellent « Mission d'Orient », est connu grâce à des sources manuscrites inédites et à deux Voyages d'Orient publiés qui n'ont encore jamais été étudiés, mais qui permettent de retracer assez précisément la façon dont, vêtus de leur costume montagnard traditionnel qui dut paraître bien exotique aux Constantinopolitains, ils ont réussi à pénétrer la cour et le palais du Sultan. Leur voyage culmine en effet avec un concert au palais d' Abdülmecid, pour qui ils chantent leur répertoire habituel composé de chants pyrénéens, de cantiques chrétiens, enfin d'un hymne écrit spécialement pour le jeune Sultan. La présence de ces musiciens-pèlerins français dans le palais impérial, au cœur du pouvoir ottoman, après avoir noué différentes relations à sa cour, dont celle décisive de Rechid Pacha, grand artisan des *Tanzimat*, est une rencontre culturelle qu'on peut considérer comme un des événements les plus étonnants des premières décennies

⁵⁴ Sir Adolphus Slade, *Records of Travels in Turkey, Greece etc, and of a cruise in the Black Sea with Capitan Pasha in the years 1829, 1830 and 1831*, Londres, Saunders and Otley, 1833, p. 135 ; Charles MacFarlane, *Constantinople in 1828*, London, Saunders and Otley, 1829, vol. 1, p. 259 ; Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. Sarga Moussa, Paris, Champion, 2000, p. 567.

⁵⁵ Cristina di Belgiojoso, *Souvenirs dans l'exil*, Paris, Imprimerie de Prost, 1850, cité dans Daniel Lançon, « Une princesse réfugiée en Turquie à la fin de l'époque romantique : Cristina di Belgiojoso dans le contexte de la première phase de réorganisation de l'Empire ottoman, dans ce volume », dans ce volume.

⁵⁶ Franz Liszt, *Paraphrase de la Marche de J. Donizetti composée pour S. M. I. le Sultan*, copie manuscrite (par Gaetano Belloni) avec dédicace au Sultan et page de titre imprimées (Lith. Frères Brocktorff, à Péra), Université d'Istanbul, Nadir Eserler Kültüphanesi, 781/124.

des *Tanzimat*, car il témoigne peut-être autant de l'importance donnée par les sultans à l'accueil des musiciens européens que de leur ouverture religieuse.

Un an après les Chanteurs montagnards de Bagnères-de-Bigorre, c'est au tour de Liszt de se produire pour le jeune Abdülmeçid. Géza Dávid et Lajos Gracza reviennent sur son séjour à l'aune des liens entre la Turquie et la Hongrie, naviguant entre les deux périodes des *Tanzimat*. Ils postulent la présence d'un réseau hongrois qui aurait pu faciliter le séjour du musicien, notamment via Kommendinger, marchand de musique et éditeur installé à Pera. Géza Dávid et Lajos Gracza présentent aussi deux marches symboliques de l'amitié turco-hongroise dans la deuxième période des *Tanzimat* : la Marche de Szabadi (*Török-magyar induló – Marche turque-hongroise*) et la *Marche Turco-hongroise* de Haïdar Bey. La première est due à Ignác Frank, qui prit à partir de 1861 le patronyme Szabadi. Installé en 1865 à Pest où il établit une taverne, Szabadi composa de nombreuses *csardas*. Sa partition porte une dédicace politique : « en l'honneur de Son Altesse Midhat Pacha le grand réformateur politique et social de la Turquie » (selon la partition publiée à Budapest chez Rózsavölgyi és Társa). La *Török-magyar induló* de Szabadi est composée selon un programme indiqué par les inscriptions qui structurent les différentes sections de la partition : « Aux armes enfants » (écho à la *Marseillaise*), le « Chants des Softas » (étudiants révoltés à Constantinople en 1876), le « Chœur des anges », puis, pour finir, « L'alarme de Gabriele ». La partition fait ainsi précisément référence à la révolte des Softas et fut d'ailleurs jouée pour la première fois à Budapest, en 1876, lors d'un concert au bénéfice des blessés du soulèvement turc. Trois ans plus tard, elle fut arrangée pour orchestre symphonique par Massenet sous le titre de *Marche héroïque de Szabady* à l'occasion d'un concert à Paris, au bénéfice des victimes des inondations de Szeged. Peu après, Liszt en réalisa une transcription pour piano sous le titre de *Revive Szegedin ! Marche hongroise de Szabadi*, créant ainsi une véritable intertextualité musicale et géopolitique entre la France, la Hongrie et la Turquie au prisme de l'hommage rendu aux soulèvements populaires turcs – il faut cependant remarquer que la dimension turque est supprimée du titre au profit de la seule couleur musicale hongroise. Quant à la *Marche Turco-hongroise* de Haïdar Bey, Commandant de la musique impériale, elle témoigne aussi, cette fois du point de vue ottoman, de l'amitié turco-hongroise à l'occasion de la même année 1876 qu'elle porte même dans son titre : *1876. Vive la Hongrie ! Marche turco-hongroise - Yaşasun Macaristan ! Türk ve Macar ittihad marşı*.

Enfin, toujours dans la période tardive des *Tanzimat* et allant jusqu'aux premières décennies de la République, Omer Eğecioğlu propose une première esquisse biographique d'un élève ottoman de Liszt, Faik Bey Franz Della Sudda (1859-1940), qui fut une figure importante de la vie musicale stambouliote jusqu'à sa mort. Surnommé « Le Pacha » par Liszt, fils et petit-fils de pharmaciens de Constantinople ayant étudié à Paris, il commença l'étude de la musique dans sa ville natale avant d'aller se perfectionner en Europe et notamment auprès de Liszt, à Weimar, en 1882 et 1883. Il est sans doute le plus célèbre des élèves orientaux de Liszt (en tout cas l'un des rares et celui sur lequel sont connus, jusqu'à aujourd'hui, le plus d'éléments) et le seul ottoman (Géza Hegyei, élève de Liszt installé à la fin du XIX^e siècle à Constantinople où il mena une importante carrière de concertiste et de professeur, était hongrois). Après avoir complété ses études auprès de Liszt, Della Sudda, dont le frère peintre vécut à Paris, donna des concerts en France, en Angleterre et en Irlande.

Il revint à Constantinople pour y mener une activité de professeur. Omer Eğecioğlu revient sur sa carrière en s'appuyant sur le peu de sources primaires qui nous soient, hélas, parvenues, mais aussi sur des souvenirs des autres élèves de Liszt et sur des entretiens avec Zeynep Altar, une élève turque de Della Sudda morte en 2017. La vie et la carrière du « Pacha » illustrent de façon générale la continuité entre la vie musicale turque du XX^e siècle et le long XIX^e siècle, mais aussi, en particulier, l'importance de Liszt pour l'histoire de la musique en Turquie jusqu'à aujourd'hui. La trajectoire de Faik Bey Franz Della Sudda peut ainsi être considérée comme emblématique de l'histoire des *Tanzimat*, non seulement basée sur l'étude des institutions politiques et des réformes sociales et militaires, mais aussi sur des individus qui voyagèrent entre les deux espaces géographiques et civilisationnels poreux pour nourrir des échanges et former, à travers le temps, le goût de plusieurs générations d'artistes et de public.

* *
*
*

En réunissant des études générales et des études de cas à l'appui de propos transversaux entre histoire politique, littérature, beaux-arts, architecture et musique, ce volume interroge la possibilité d'une vision globale des phénomènes artistiques liés aux *Tanzimat* au cours du long XIX^e siècle. Associer le point de vue des acteurs à celui des observateurs des réformes, qu'ils soient positifs ou négatifs, permet d'illustrer dans le domaine littéraire et artistique leur périodisation, depuis leurs prémisses jusqu'à leurs conséquences au XX^e siècle. Enfin, au regard des théories de réception, autant du point de vue de l'Europe que de l'intérieur de l'Empire ottoman, l'ensemble des textes réunis ici interroge la possibilité d'une histoire partagée, du moins croisée, des *Tanzimat*.

