Revue Jamaliyat | Volume:07/ N°: 01 (2020), p.565-594

Les origines de représentation de la ville Candie dans les peintures murales du palais Ahmed Bey de Constantine.

The origins of Candia city representation in murals paintings of Constantine's Ahmed Bey Palace.

Makhoukh Nadia✶[1], Seffadj Zine Eddine[2], Charpentier Agnès[3],
[1]Université Salah Boubnider ,Constantine , Algérie, nadia.makhoukh@univ-constantine3.dz,
[2]Université de la Formation Continue (UFC), Alger , z.seffadj@gmail.com,
[3] Centre National de la Recherche (CNRS), UMR 8167 Orient & Méditerranée, Paris, agnes.charpentier@cnrs.fr.

Reçu le:19/04/2020 *Accepté le:14/06/2020* *Publié le:28/06/2020*

Résumé:

Le palais Ahmed Bey de Constantine (XIX^e^siècle) conserve dans ses galeries des peintures murales. Il s'agit de compositions où dominent des paysages urbains représentants des villes du Moyen-Orient. Elles se situent au rez-de-chaussée du grand jardin où figure la peinture représentative de la ville de Candie (Grèce), objet de cet article.

Ces peintures murales ont été exécutées à la demande du propriétaire: le Bey Ahmed (1786-1851).

L'analyse de cette représentation -confrontée aux répertoires d'images urbaines et architecturales issues des iconographies occidentales et des miniatures islamiques (XIII^e^aux XVIII^e^ siècles)- permet de retrouver les sources d'inspirations de l'artiste. Ainsi, l'origine de la représentation et ses aires d'influences sont également identifiées.

Mots clés:Période ottomane tardive; Constantine; Palais Ahmed Bey; Peintures murales; Représentations des architectures; Candie.

✶ ***Auteur expéditeur :*** Makhoukh Nadia, nadia.makhoukh@univ-constantine3.dz

Abstract:

Constantine's Ahmed Bey Palace (19th century) preserves in its galleries several wall paintings,which represent urban landscape of Middle-East cities. These are located on the ground floor of the large garden. Among these representations, we find Candia (Greece), the main object of our research.

These murals were executed at the request of the owner: the Bey Ahmed (1786-1851).

The analysis of this representation -confronted with the repertoires of urban and architectural images from Western iconography, as well as Islamic miniatures (from13th to 18th centuries) -allows us to find the artist's inspiration. Thus, the origin of this representation and its areas'influence which are also identified.

Keywords: Late Ottoman Period; Constantine; Ahmed Bey Palace; Murals; Representations of Architecture; Candia.

1. Introduction:

Le palais, comme œuvre architecturale, est le monument qui perpétue la mémoire d'Ahmed Bey (1826 et 1835[1]). Il a été conçu comme tel par ce dernier. L'évocation de l'architecture et des décors constitue donc un prolongement de la réflexion sur la vie et l'œuvre du bey, ainsi que sur la culture visuelle princière en Algérie au XVIII[e] siècle.

Le palais Ahmed Bey à Constantine a été évoqué par le peintre Horace Vernet dans les lettres où il décrit son entrée dans la ville en 1837, avec les armées françaises : « Nous entrons dans le Palais des Beys, tout change. Figure-toi une délicieuse décoration d'opéra, tout de marbre blanc, et des peintures des couleurs les plus vives, d'un goût charmant, des eaux coulant de fontaines ombragées d'orangers, de myrtes, etc., enfin un rêve des Mille et une Nuits [2]». Guy de Maupassant, Théophile Gautier, parmi bien d'autres, nous ont également transmis des descriptions parfois détaillées de ces lieux qui surprenaient à la fois par leur splendeur et par une alliance de familiarité visuelle et d'exotisme.

Ces peintures semblent s'inspirer des images mentales, selon les récits relatant le voyage d'Ahmed Bey au Moyen-Orient, attesté par A.Courtois[3]et M.Ferrante[4]. Ces derniers reprennent la description issue de la monographie de L.C Féraud[5] qui se base dans sa description sur les récits des résidents du palais lors de sa visite du monument en 1864. Ces sources nous semblent aujourd'hui fragiles. L.C Féraud[6] a évoqué ces peintures murales de manière superficielle, les qualifiant de peintures naïves « Elles rappellent les essais des enfants; même rudesse, même oubli des proportions et de perspective[7]».

Ces peintures murales sont très peu documentées par les sources historiques et archivistiques. En l'absence de tout écrit de première main et de tout travail critique ; une étude détaillée des contenus sous l'angle de l'histoire de l'art demeure d'autant plus indispensable.

Pour reprendre la problématique des références et des origines des aires d'influences, traitée dans notre recherche doctorale en cours intitulée *L'architecture palatiale au Maghreb durant la période ottomane. Le palais*

Ahmed Bey de Constantine entre emprunt et authenticité, nous tenterons de déterminer les sources auxquelles l'image produite se réfère. D'abord, à travers l'examen de l'iconographie occidentale produite entre le XV^{e} et le XVIII^{e} siècle, et par celle de la fin de la période médiévale dans le monde islamique (qui correspond au milieu du XIII^{e}) jusqu'auXVIII^{e} siècle[8].

Dans le cadre de cet article, nous nous limiterons à une des peintures qui rehaussent les murs des galeries du rez-de-chaussée du grand jardin du palais exécutées par *El hadj* Youcef[9]. Ces peintures ont fait objet de classement pour la première fois en 1907[10] et parmi lesquelles figure la peinture murale représentative de la ville de Candie (Grèce). Elle constitue avec La Canée (Grèce) et Le Caire (Egypte) l'ensemble le mieux conservé.

À travers l'analyse du programme iconographique retenu, nous essayerons de montrer comment le peintre a présenté la ville de Candie, et quelles sont les techniques employées. Notre approche puise de celle l'histoire de l'art à travers une description méthodique des scènes observées accompagnée de la méthode d'analyse d'E. Panofsky. Elle se traduit par des volets complémentaires : le pré-iconographique et iconographique auxquels s'ajoutent les volets stylistique et iconologique. Le but est de de comprendre la construction artistique de la fresque à travers sa composition morphologique, et de déceler les apports de l'iconographie occidental et ceux de la miniature de la période musulmane.

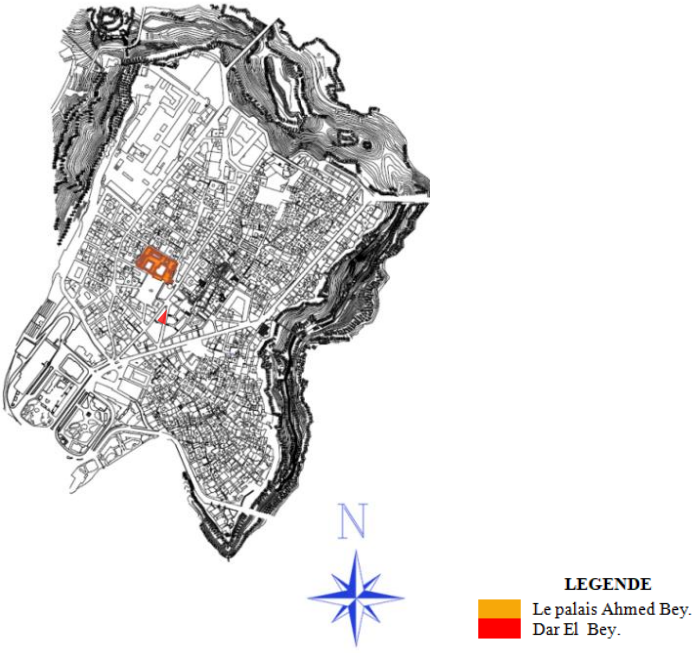
2. La peinture murale et sa situation dans le palais Ahmed Bey de Constantine

Avant d'aborder la peinture murale représentative de la ville de Candie dans son détail, il nous semble opportun de présenter brièvement l'ensemble architectural qu'offre le palais, afin de comprendre la relation entre son architecture et son décor.

Le palais Ahmed Bey se situe dans le centre historique de la ville de Constantine (Fig.1). Il s'étend sur une surface totale bâtie égale à 5.609 m² (sans les jardins). Le palais a été développé par hadj Ahmed Bey[11] qui a choisi de ne pas s'installer à *Dar El-bey* comme ses prédécesseurs. Le palais eut comme origine la propriété de ses parents : *Dar Oum ennoun*.

Pour agrandir sa future demeure, il commença par annexer plusieurs maisons voisines, par voie d'acquisition ou de force. L'équivalent d'un quartier sera rasé pour faire place au futur chantier.

Figure N° 1. La situation du palais Ahmed Bey.



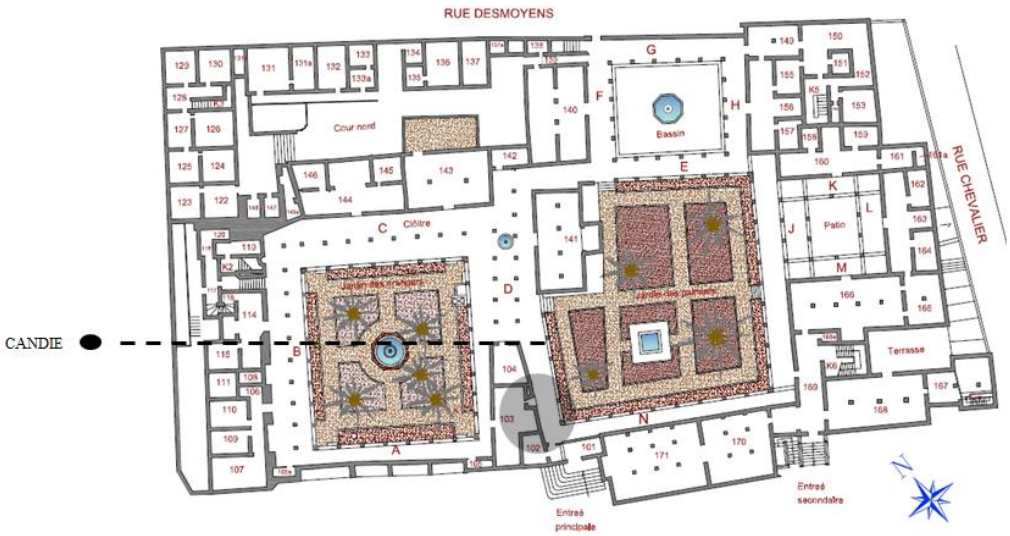
©Première phase de l'étude de restauration de la polychromie du palais Ahmed Bey. UTE CYSER-KRONOS XXLfévrier 2014. (modifié par l'auteur).

Le palais est structuré autour de deux jardins et des patios, et se développe sur deux niveaux. Il présente des murs porteurs épais et 245 colonnes de marbre aux chapiteaux et dimensions variées. Elles sont disposées autour de 27 galeries. Les pièces s'organisent usuellement autour des cours (Fig.2). Les façades extérieures montrent une certaine sobriété et discrétion.

Quant à la décoration, elle est réservée à l'intérieur de l'édifice : signe principal du luxe et de l'importance du propriétaire. Nous citons les portes en bois richement sculptées, les carreaux de céramique de diverses provenances et 2600m² de polychromie représentant les villes comme Alger, Tunis, le Caire, Istanbul, la Mecque et Médine, Candie,...Cette polychromie

a subi des opérations de restaurations et de refections depuis le début de la colonisation française à Constantine en 1837. Selon les sources archivistiques issues du Service Historique de la Défense (Vincennes) une première réfection a eu lieu en 1840[12] et une deuxième en 1848. Cette dernière a concerné la totalité des murs des galeries[13]. Nous notons également l'opération citée dans les sources littéraires (L.C. Ferraud) en 1860.

Figure N° 2. Vue en plan rez-de-chaussée du palais Ahmed Bey.



© Première phase de l'étude de restauration de la polychromie du palais Ahmed Bey. UTE CYSER-KRONOS XXL,février 2014 (modifié par l'auteur).

La représentation de la ville de Candie identifiée par l'inscription «كندية» (Kandiya) est l'objet de cet article. Il s'agit de la ville actuelle d'Héraklion en Crête. Le panneau est situé à l'extrémité de la galerie ouest, du mur ouest du grand jardin du rez-de-chaussée. Il fait suite aux villes du Caire et de La Canée. L'inscription située au-dessus des monuments dessinés identifie sans conteste la ville de Candie, mais certains auteurs ont voulu y voir la représentation de la ville d'Alexandrie[14].

La représentation s'inscrit dans un panneau rectangulaire matérialisé par des tentures représentées dans la partie haute(Fig.3). C'est une peinture

qui présente une surface égale à 26m². Elle a été exécutée à la colle sur support de crépi de chaux sablé badigeonné[15].

Figure N° 3. Lareprésentation de la ville de Candie dans le palais Ahmed Bey (vue depuis le grand jardin).

© N.Makhoukh,2017.

3. Analyse iconographiquede la peinture murale de Candie

Sur la peinture, la cité est présentée dans une sorte de cadre urbain. Il est représenté uniformément par divers constructions. La cité est délimitée par un édifice modeste de proportions et composé de trois arcs et muni de canons symbolisant un bâtiment militaire. A partir de ce dernier, nous trouvons sept canons suivant le schéma de représentation en gradin, et trois autres du côté opposé. Le nombre important de canons (dix) témoigne de l'importance stratégique de Candie en méditerranée orientale et du soin apporté à sa défense.

La ville de Kandiya est signifiée par vingt-six édifices disposés en gradin. Ils englobent des palais, des bains, des caravansérails et des

habitations (Fig.4). Ces habitations mitoyennes à couvertures inclinées sont dotées d'étroites ouvertures rectangulaires. Aucune norme ne régit leurs dimensions, non plus, qu'aucun rythme. L'espace est fortement humanisé même si aucun personnage n'y figure ; effet de la mitoyenneté et de la densité du tissu urbain représenté.

Figure N° 4. Les éléments composants du paysage urbain de la villede Candie dans le palais Ahmed.

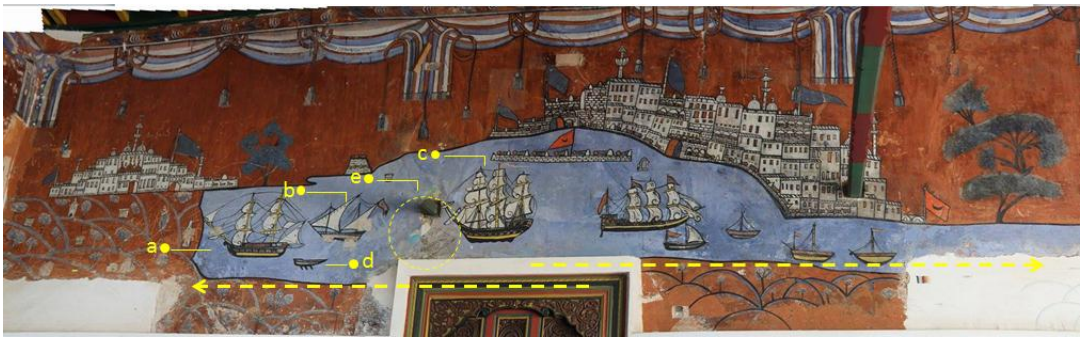
© N.Makhoukh, 2018.

Les architectures se déploient dans un paysage structuré par trois minarets et sept coupoles dont les formes s'opposent géométriquement. Ces deux éléments structurent l'image de la ville. Ils témoignent de l'occupation[16] turque qui a débuté en 1669[17]. Le regard du spectateur s'appuie sur le minaret central. Une conception équilibrée en résulte. Les minarets s'ils rappellent dans leurs grandes lignes les minarets ottomans, s'en éloignent cependant. En effet, les tours ottomanes sont souvent de plan polygonal ou carré avec un corps principal cylindrique ponctué par un, deux ou parfois trois balcons circulaires supportés par des arcs. L'ensemble est

couvert de toits coniques allongés et se terminant en fleurons. Cette représentation n'est pas celle utilisée sur notre peinture. Les coupoles quant à elles, sont toutes situées au centre de la composition, ce qui permet d'y attirer le regard. Ainsi, elle marquent comme un axe de symétrie verticale. Les deux drapeaux de directions opposées, de couleur verte, constituent eux aussi des éléments caractéristiques du paysage urbain. Leurs tailles imposantes forment comme une clôture pour le regard et mettent en valeur le centre de la représentation urbaine.

L'architecture navale est également représentée sur la peinture à travers les différents bateaux et navires. Étant donné que les deux villes Candie et La Canée (Grèce) partagent le même cours d'eau, nous avons affilié les bateaux selon leurs directions aux deux villes. Nous en retenons quatre pour la ville de Candie (Fig.5).

Figure N° 5. Identification des navires sur la peinture murale.

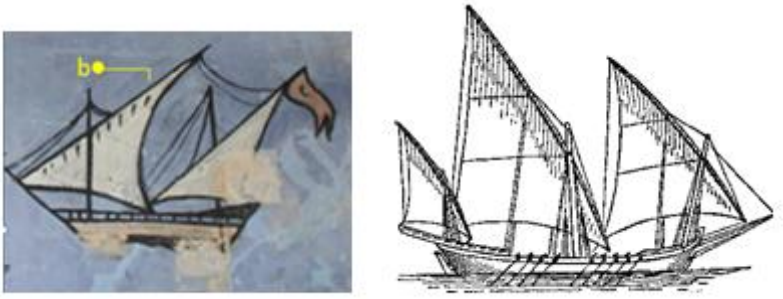


© N.Makhoukh, 2018.

Figure N° 6. Identification des navires(a) et (c).

© P. J. Gueroult du Pas. 1710. gallica.bnf.fr / BnF.

Figure N° 7. Identification du navire (b).



©https://fr.wikipedia.org/wiki/Chebec#/media/Fichier:Lateen_rigging_fig_6.png, 2020.

Pour le bateau (a), il s'agit probablement d'une flotte néerlandaise. Un bateau marchand destiné au commerce et au transport, équipé de trois mâts aux voiles carrées, apparu à la fin du XVI^{e} siècle. Le second est un Chebek (b), un petit bateau méditerranéen à usage commercial ou militaire. Le navire (c) est identifié comme un galion.C'est un grand navire à voiles armé naviguant en escorte. Il est destiné aux échanges avec les colonies européennes entre le XVI^{e} et le XVIII^{e} siècle. Le choix de la représentation de ces trois navires est lié à l'activité commerciale connue à Candie.

Enfin, nous notons la présence des éléments végétaux faisant référence, éventuellement, à la compagne autour de la ville. Cet aspect a été abordé par plusieurs auteurs tels que M.Bernard [18]et F.Thiriet [19]. L'arbre sur la droite est mal relié à l'ensemble. On n'y distingue aucune architecture.

Cette représentation de la ville reflète-t-elle l'image morphologique de Candie, correspond-elle à un état connu ou l'auteur s'est-il appuyé sur une documentation (pré)existante ? Ce sont les questions que nous nous sommes posées.

4. Les références iconographiques de l'artiste

Les rapprochements que nous proposons de faire ici s'appuient sur un corpus non exhaustif, mais suffisamment étendu pour mettre en avant quelques caractéristiques communes avec notre objet d'étude.

4.1. Une iconographie inspirée de l'occident ?

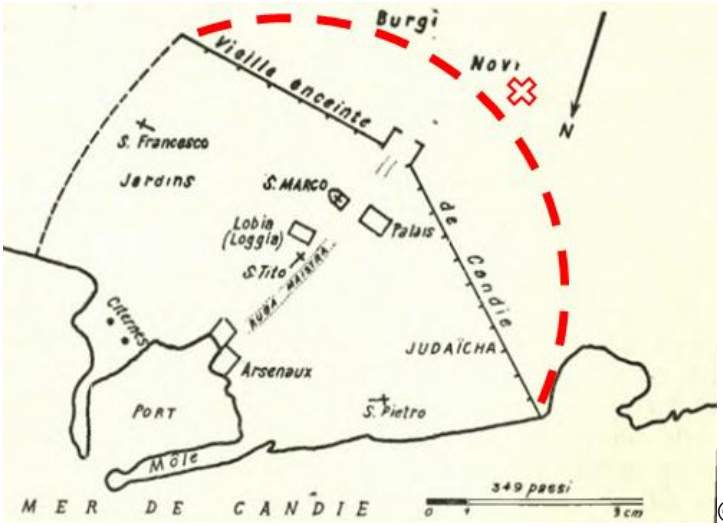
Le plan publié par F.Thiriet situe les principaux monuments avant la conquête ottomane qui pourraient être représentés sur la peinture murale (Fig.8). À la transcription de ce plan en élévation, et en prenant comme point de vue le point **X,** nous pourrions reconstituer trois niveaux successifs correspondant à l'enceinte (1), puis un niveau intermédiaire qui regroupe le palais ducal flanqué des églises Saint-François et Saint-Pierre (2). Enfin, en dernier plan l'église Saint-Tite (3) (Fig.9). Cette disposition correspond dans la majeure partie au schéma de composition et de localisation des édifices religieux et civils de notre peinture murale (Fig.10).

Toutefois, d'après les caractères formels des bâtiments, il semblerait que le peintre aurait interverti les églises de Saint-François et Saint-Tite. L'édifice religieux situé au quatrième plan correspond plus à l'église Saint-Marc. En effet, elle comporte un minaret et deux coupoles. Cela correspond aux changements effectués lors de sa transformation en mosquée où le campanile a été démoli pour être remplacé par un minaret.

En outre, l'église de Saint-Tite, elle aussi convertie en mosquée n'est pas munie d'un minaret et comporte trois coupoles sur notre peinture murale. Cette représentation correspond à l'état contemporain de l'édifice

dont le minaret[20] a été démoli lors de sa restauration entre 1869 et 1924. L'église Saint-Tite souligne le retour au culte orthodoxe sous le vocable de Saint-Tite.

Figure N° 8. Plan de la ville de Candie en 1963.



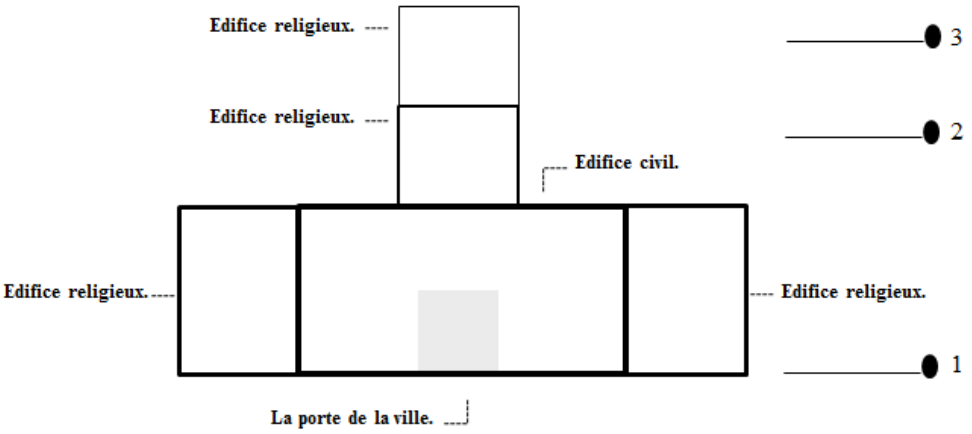
© F.Thiriet, 1963. (modifié par l'auteur).

Les deux constructions (a) et (b) restent sans identification (Fig. 4). Cependant, si nous revenons sur leurs caractères formels nous pouvons les identifier. A priori, les trois arcs représentés en (a) surmontés de canons font sans doute référence aux arsenaux vénitiens de Candie (*arsenali Antichi, Vechi* et *Nuovi*). Ils sont mentionnés dans plusieurs écrits tels que celui de M. Bernard intitulé « Autour de la Méditerranée, Les côtes orientales, L'Autriche et la Grèce,(de Venise à Salonique) »:

« Entre deux bastions s'ouvre le port qui, comme celui de la Canée, conserve encore les voûtes sous lesquelles s'abritaient les galères de l'époque vénitienne. La ville elle-même garde, du même temps, des murailles massives »[21].

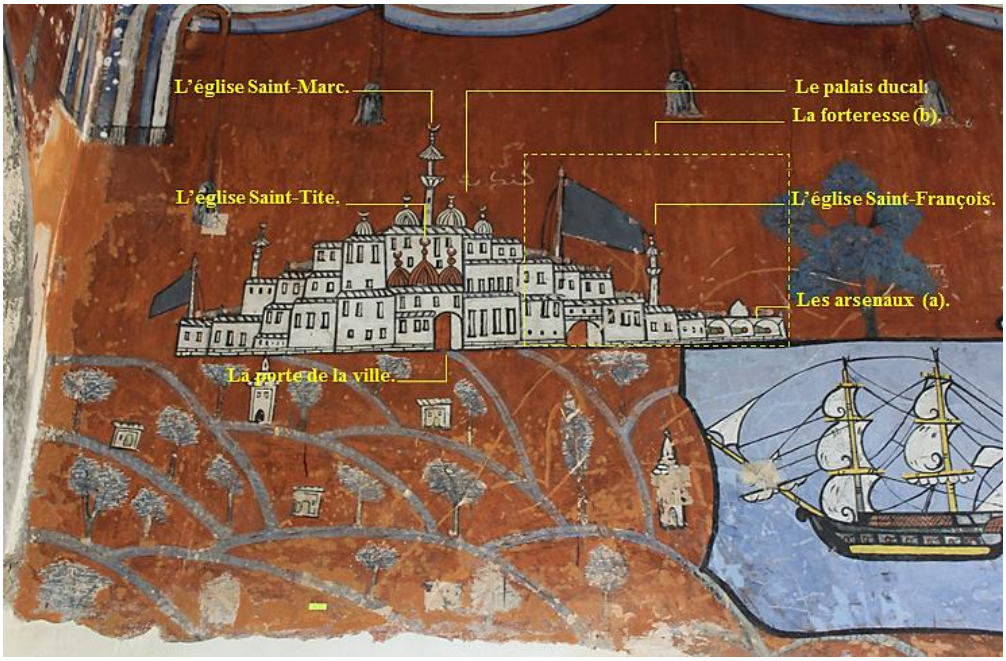
Quant à la construction (b) représentée sur deux niveaux, elle correspond dans ses caractères formels à la forteresse vénitienne.

Figure N° 9. Schéma explicatif des bâtiments composants la peinture de Candie.



© N.Makhoukh, 2018.

Figure N° 10. Identification des monuments sur la peinture.



© N.Makhoukh, 2018.

Le paysage urbain de la ville de Candie - représentée sur la peinture murale- se développe selon un schéma triangulaire en gradin. Il est composé de :

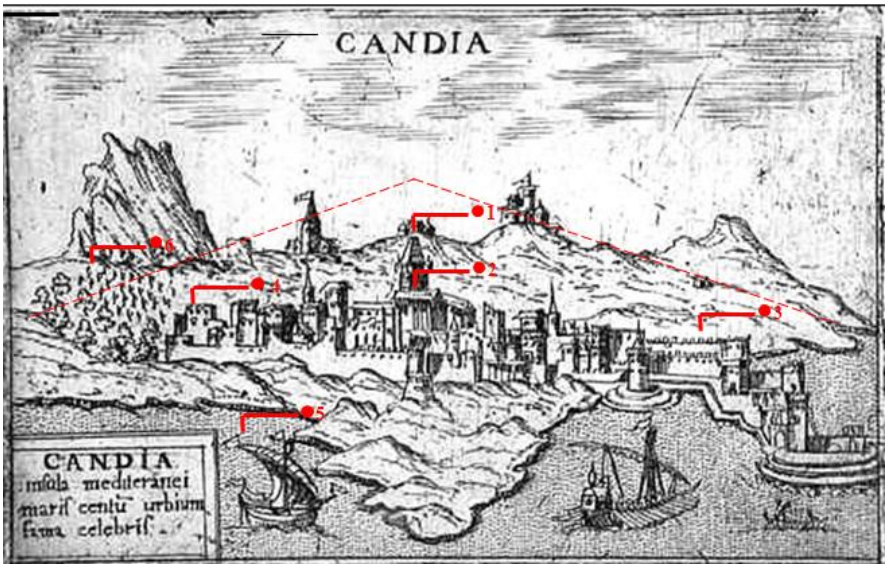
- Un édifice religieux, en hauteur, dominant l'ensemble.
- Des arsenaux et la forteresse vénitienne, à droite, délimitant la composition.
- La partie extra muros de la ville est représentée par des constructions et des arbres.

Ce schéma de composition nous permet des comparaisons avec des représentations de la ville de Candie.

La première gravure sur bois réalisée en 1486 par E.Reuwich[22] : un artiste d'Utrecht[23] qui a accompagné B.Breydenbach[24] dans son voyage en Terre Sainte. Il a réalisé six vues des villes méditerranéennes suivantes : Moroni, Rhodes, Venise, Palestine, Jérusalem et Candie. Il a représenté la ville de Candie suivant un schéma en gradin avec un édifice central dominant, et des espaces de végétation aux alentours du port.

La seconde gravure est celle du cartographe italien F.Valeggio[25] réalisée en 1595 (Fig.11). Elle nous parait proche de la peinture murale objet de notre étude en termes de proportions et de positionnement des édifices.

Figure N° 11. Vue de la ville de Candie en 1595 par Francesco Valeggio.

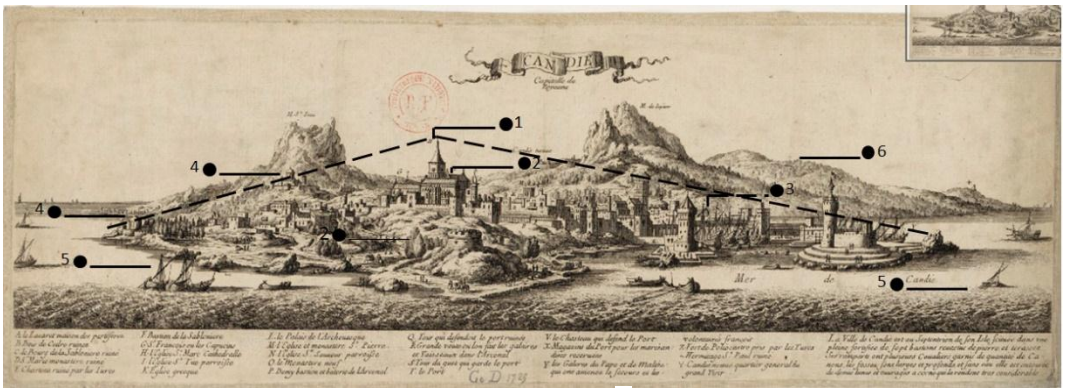


© https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Candia_(Kreta)_1595.jpg, 2018, (modifié par l'auteur).

Nous apercevons sur la droite la forteresse vénitienne (3) représentée de manière figurée par une tour. F.Valeggio s'est basé dans sa représentation sur des écrits antérieurs à la construction de la forteresse où il n'y avait qu'une tour. L'ensemble est marqué par a un bâtiment central (1) qui s'impose par sa hauteur. Le schéma de composition de l'ensemble urbain peut ainsi être schématisé en gradin ou selon la forme d'un triangle.

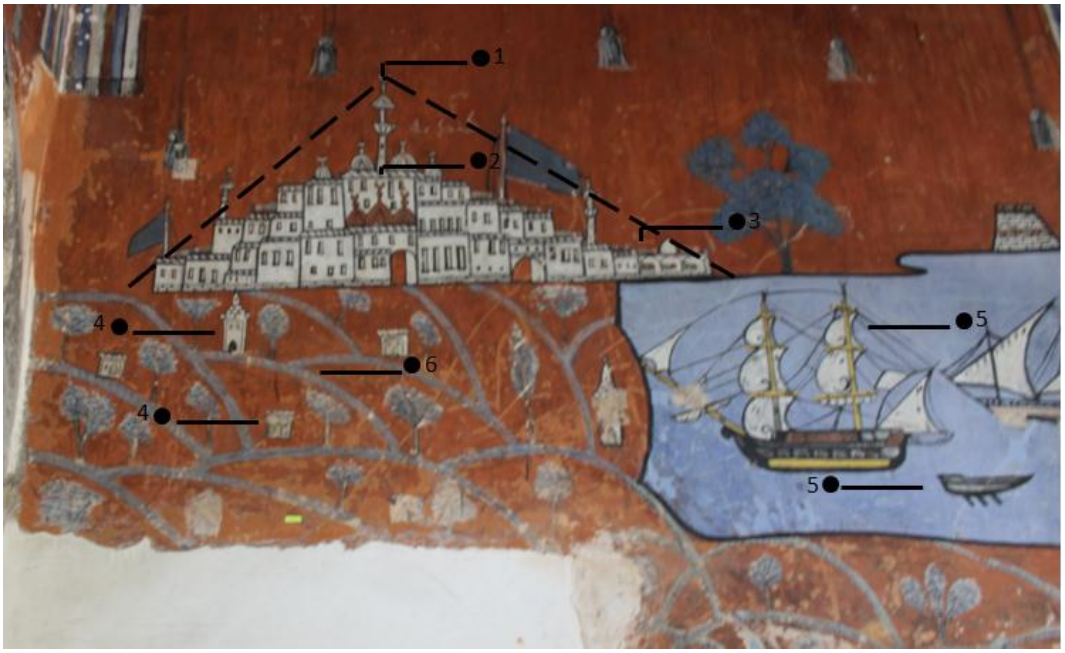
Une autre vue paysagère du XVIII[e] siècle plus précisément celle de 1729, intitulée « Vue en perspective de Candie » (Fig.12). Elle est sans aucun doute l'iconographie la plus intéressante de notre corpus. En effet, elle est riche en termes d'informations, d'indications supplémentaires et de ressemblances avec la peinture murale objet de notre étude (Fig. 13).

Figure N° 12. Vue en perspective de la ville de Candie en 1729.



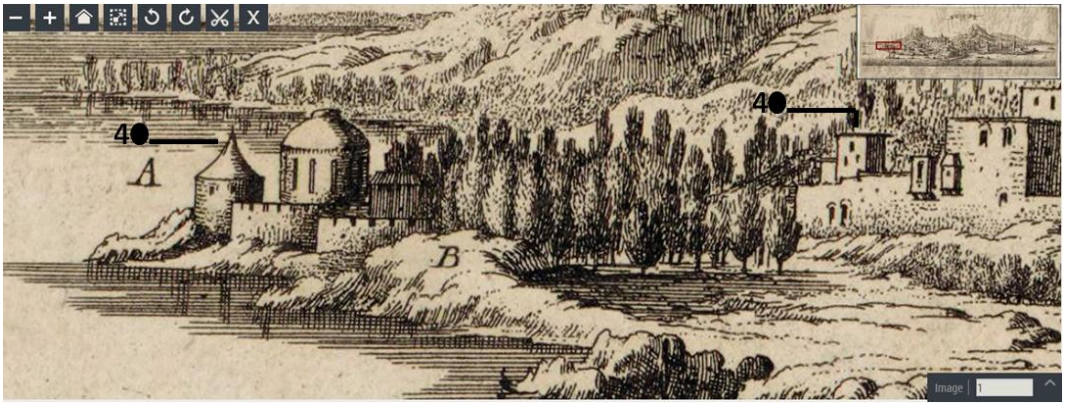
©gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8440617h, 2018, (modifié par l'auteur).

Figure N° 13. La représentation de la ville de Candiedans le palais Ahmed Bey.



© N.Makhoukh, 2018.

Figure N° 14. Vue en perspective de Candie, (Détail 4).



©gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8440617h,2018, (modifié par l'auteur).

Suite à cette analyse iconographique, il ressort que la ville de Candie a conservé les mêmes composantes urbaines et architecturales depuis le XV^{e} siècle. Ainsi, nous confirmons nos hypothèses relatives à l'identification et

l'implantation des églises Saint-Tite, Saint-Marc, le palais ducal et les trois arsenaux. Nous identifions également le type d'arbre représenté dans la partie extra muros : le cèdre.

A la lumière de cette analyse, nous pouvons apporter des clarifications sur la peinture murale qui représente la ville de Candie et son urbanisme au moyen de ses monuments les plus caractéristiques. Ainsi, nous pourrions émettre que l'auteur de la représentation de Candie s'est inspiré d'une iconographie occidentale produite entre le XV^{e} et le XVIII^{e} siècle, et précisément des vues paysagères semblables à celle représentée dans la Figure N°12. Néanmoins, il a effectué des modifications d'ordres iconographiques en contextualisant certains éléments d'architecture : campaniles en minarets.

4.2. Modèles issus des miniatures islamiques ?

A côté des sources issues de l'iconographie occidentale, la question est de savoir si le peintre n'avait pas également fait appel aux principes et aux modèles de représentations faisant appel aux miniatures islamiques à travers ses différentes écoles du XVI^{e} au XVIII^{e} siècle.

La composition globale de l'image de Candie par le peintre se construit par la superposition des plans avec un effet de perspective, qui rappelle la miniature islamique du XVI^{e} au XVII^{e} siècle. Les architectures sont représentées par un groupement de constructions vues de l'extérieur. Ce sont des façades pures installées sur la ligne de base du dessin. Nous les retrouvons dans les *maqamat* d*'Al Hariri* de l'école de Bagdad[26], notamment dans les *folios 120v* et *138r* du manuscrit *arabe 5847* produit en 1236-1237.

La représentation des édifices est schématisée. Ils sont identifiables grâce aux éléments architecturaux : coupoles et minarets. Ce qui nous amène à déduire que l'artiste s'est inspiré de la miniature ottomane du XVI^{e} siècle, dite « contemporaine », «… où un cadre sommaire suffit pour signifier édifice »[27].

Quant aux modèles d'architectures nous pouvons rattacher certaines typologies aux images figurant dans les miniatures ottomanes de la fin du XVI[e] siècle et au milieu du XVIII[e] siècle. En premier lieu les toitures des bâtiments. Elles présentent des ressemblances avec celles de la demeure de Zacharie dans le *folio 128r* du *supplément turc242* produit en 1582. Un autre exemple du même manuscrit est celui de la mosquée des Omeyyades dans le *folio 77r*. Cette dernière ressemble plus aux mosquées d'Istanbul qu'à celle de Damas[28]. Ensuite, la typologie des coupoles nervurées de l'extérieur surmontées, d'un jamour, surmonté d'un croissant, qu'on retrouve dans le *folio 183v* -la visite à Jerusalem de *Selime Khan*-du *supplément turc524* produit entre1640 et 1660.

Pour sa part, la végétation -représentée par les arbres et les plaines (au-dessous de la ville)-, peut être rattachée aux miniatures du XVI[e] siècle élaborées par *Matrakçi Nasuh*[29], particulièrement à sa représentation de la ville de Toulon réalisée en 1543.

Les draperies s'enlèvent sur un fond de couleur brique qui fait ressortir la représentation de la ville. Elles donnent l'impression d'une mise en scène à la tradition des miniatures islamiques. A titre d'illustration, les *folios 51v* et *52r* de *Surname-i Vehbi*. Ce manuscrit est illustré par *Abdulcelil Levni* en 1720 et est conservé à l'ancienne bibliothèque impériale du palais de *Topkapi*.

Ce retour sur les miniatures islamiques nous a permis de constater l'influence de cette dernière sur la composition iconographique de la peinture représentative de la ville de Candie. En effet, l'artiste a repris les modèles d'architecture, les éléments de végétation et les draperies.

5. Lecture stylistique de la peinture murale : technique occidentale, orientale ou locale ?

5.1. La description géométrique

La ville est représentée selon un schéma en gradin et forme un triangle. Le minaret central constitue son axe de symétrie divisant le dessin en deux parties. Les lignes et les plans sont organisés suivant des éléments répartis en regroupement par masse suivant une ligne horizontale (la ligne de terre).

Le peintre semble avoir commencé par construire une ligne sur laquelle il a orienté son dessin. Comme il s'est inspiré d'images plus anciennes, il avait une idée préalable de la disposition des surfaces à peindre. Il a privilégié les lignes horizontales et verticales pour les bâtiments et les minarets, et les lignes obliques pour signifier les toitures.

Les formes géométriques primaires sont les plus présentes sur le dessin. Elles signifient les architectures. Ces dernières sont stéréotypées puisque nous avons la même représentation sommaire et schématique.

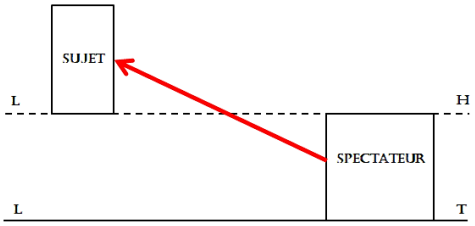
5.2. Les couleurs employées

Les couleurs retenues pour ce dessin, tracé à l'encre, ont été appliquées en aplats avec des tons soutenus. Les deux tonalités dominantes sont le blanc et le rouge brique. Cette dernière est utilisée pour le fond, les ouvertures et quelques coupoles. Une variation de vert est réservée pour quelques détails comme les drapeaux. Les couleurs utilisées se rapprochent des couleurs primaires. En l'absence d'analyses physicochimiques[30] précises, nous supposons que les pigments utilisés sont d'origine naturelle.

5.3. Le type de cadrage

La ville de Candie est représentée selon un schéma orthogonal. Le peintre a eu recours aux principes de la perspective conique oblique pour donner de la profondeur à cette façade urbaine. De plus, il s'est adapté aux contraintes liées à la hauteur à laquelle il devait exécuter sa fresque (1.86 m environ). Ainsi, il a fait appel au cadrage en contre-plongée. Cela explique l'impression de la perspective prononcée au niveau des deux drapeaux situés aux extrémités de la composition. Par conséquent, nous pourrions regarder les peintures sans lever la tête ; il suffit de prendre du recul au niveau de la galerie. Ainsi, le peintre a su exploiter la largeur de la galerie (1,97- 2,03 m).

Figure N° 15. Schématisation de la vue en contre plongée.



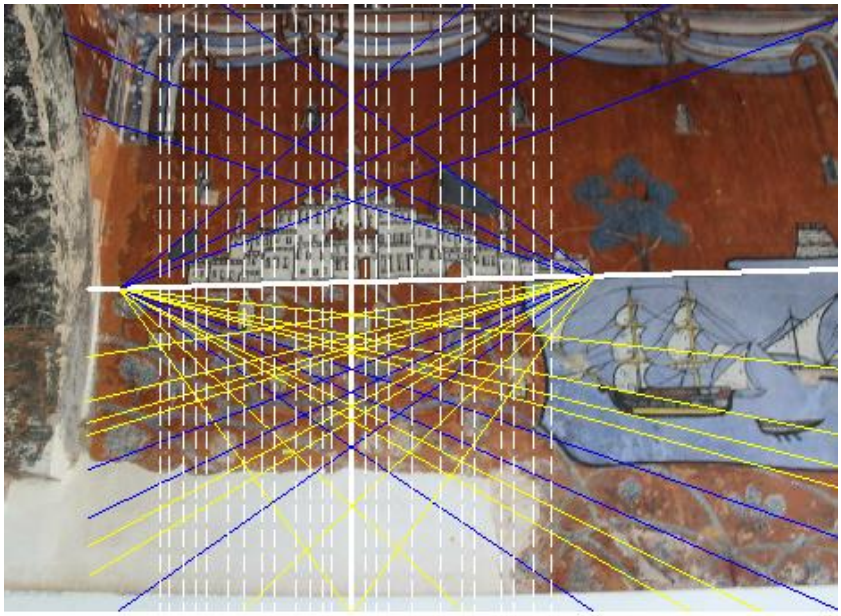
© N.Makhoukh, 2019.

La prolongation des bords des drapeaux permet de localiser des lignes ou des directions de fuites. Elles structurent l'ensemble de la composition. Si on trace ces lignes et les verticales induites par les minarets, nous pouvons déduire que chaque élément représenté correspond à un point significatif dans la géométrie de la représentation. Donc, la peinture représentative de la ville de Candie est structurée selon une logique rigoureuse[31] (Fig.16) :

- Les drapeaux sont représentés sur les médianes du triangle de base (isocèle).
- Les gabarits des drapeaux sont définis à travers l'intersection des médianes du triangle et les lignes verticales issues de l'intersection des lignes de terre (LT).
- L'inscription en lettres arabes « كندية » se situe sur le même alignement que celui de l'isobarycentre du triangle isocèle.

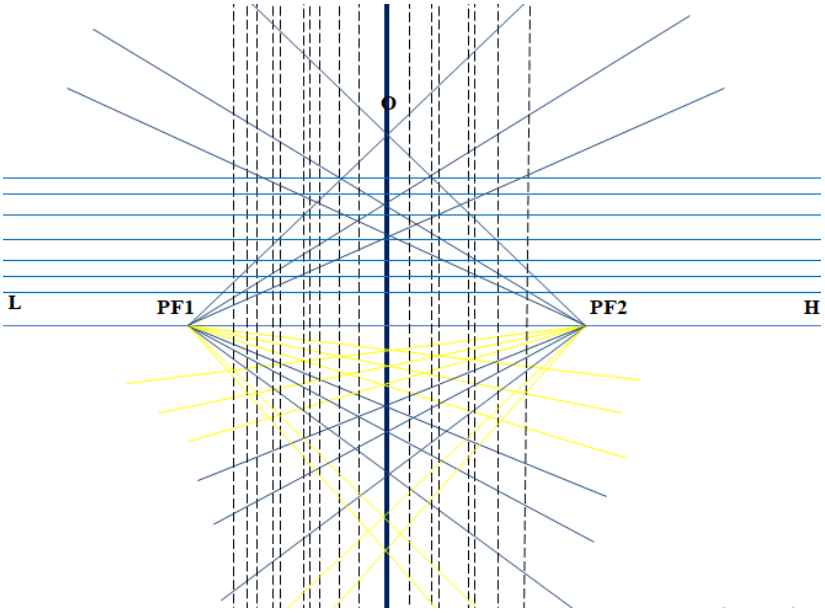
Quant au compartimentage de la partie supérieure à LH (la ville), le peintre a utilisé les intersections des lignes verticales (emplacement des éléments en extramuros) avec les lignes de fuites. Ces intersections correspondent aux différents étagements des constructions (Fig. 17).

Figure N° 16. Les lignes de construction de la peinture.



© N.Makhoukh, 2019.

Figure N° 17. Schéma de construction de la peinture.



© N.Makhoukh, 2019.

Les proportions du bateau (a) peuvent sembler disproportionnées relativement à la ville. Cependant, elles s'insèrent parfaitement dans la composition de l'ensemble (le bateau est sur les lignes fuyantes) et répondent aux règles de la perspective. L'arbre situé en arrière-plan ne s'inscrit pas, quant à lui, dans la logique de composition. Il s'agit d'un ajout lors des premières restaurations qu'a subi cette peinture (entre 1840 et 1865) (*voir supra*).

Sous l'angle technique, nous pouvons également retrouver quelques principes de composition -utilisés dans notre peinture- dans les miniatures islamiques du XV^{e} au XVII^{e} siècle. D'abord, la mise à plat du dessin, sa frontalité et l'effet de perspective que nous observons dans le *folio77r* du *supplément turc* 242 (Fig.18) : le dessin est plat mis à part le tambour qui est rendu en volume pour installer les arcs boutants. Ensuite, l'utilisation du principe de symétrie par un élément architectonique (les minarets et les coupoles de notre peinture). À titre d'illustration, l'élément visible dans la scène d'*Abu l'Ghazi Sultan Husayn* sur le trône (Fig.19).

Quant à la création de l'effet de profondeur, le peintre a eu recours aux lignes de fuites au niveau des drapeaux (des éléments partiels). Ces derniers centrent la composition vers un élément architectural : le minaret. Ce procédé est fréquent dans la miniature islamique du XVI^{e} siècle. On le retrouve dans plusieurs scènes du *supplément turc* 242de*Mehmed al-su'udi matâli' al-sa'âdet* : les *folios7v* (Fig.20), *129v* (Fig.21) et *133r* (Fig.22).

Figure N° 18. La mosquée des Omeyyades.

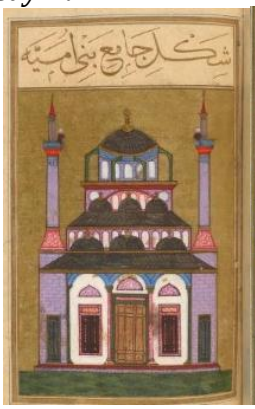


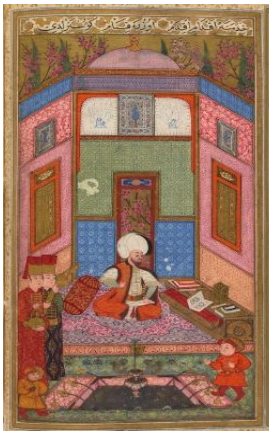
Figure N° 19. *Divan-i. Husayni.*

© BNF, Manuscrits, supplément ©BNF, Manuscrits, supplément

turc242,f, 77r, 1582.turc 993, f, 36v, XV^{e} siècle.

Le même procédé est utilisé au XVII^{e} siècle. Il est attesté, entre autres, dans le *supplément turc* 1063, d*'al qazwini adja'ib al-makhluqat* produit en 1685 , au niveau *du folio 44r* : les rampes des escaliers constituent des lignes obliques centrant la composition (Fig.23).

Figure N° 20. Murad III.



© BNF, Manuscrits, supplément turc242, f, 7v, 1582.

Figure N° 21. Le sanctuaire De David.

© BNF, Manuscrits, supplément turc f, 129v, 1582.

Figure N° 22. Le sanctuaire

Figure N° 23. *Sulaymân ibn d'Ayoub.Abdal-Malik*et*Khalid.*

© BNF, Manuscrits, supplément turc 242, f, 7v, 1582.

© BNF, Manuscrits, supplément turc 1063, f, 44r, 1685.

Après ce retour sur la composition de la peinture murale représentative de la ville de Candie, nous avons montré comment le peintre a fait appel aux principes géométriques de la perspective pour représenter la ville. Il l'a inséré dans un cadrage en contre plongée accentuant ainsi l'effet de profondeur créé par l'emploi d'une couleur clair (le blanc des architectures) sur un fond coloré (qu'on retrouve notamment dans les miniatures islamique). En effet, nous avons retrouvé les mêmes attitudes chez les miniaturistes du XVI^{e} et XVII^{e} siècle vis-à-vis de ce problème.

Ces constats balayent les préjugés littéraires de l'impuissance de l'artiste et sa non-maitrise de la technique de la perspective. L.C Féraud n'a pas pu discerner les principes géométriques qui régissent cette représentation de la ville de Candie. La même remarque est aussi valable pour le restaurateur du XIX^{e} siècle qui a ajouté un arbre mal relié à l'ensemble. Ce dernier est disproportionné, influencé par les proportions du bateau qui, lui, obéit aux principes géométriques du tableau.

6. Conclusion :

L'intérêt d'une telle sur l'une des peintures murales du palais Ahmed Bey de Constantine réside dans l'identification des sources d'inspirations, des références et des aires d'influences du peintre.

En effet, le retour aux iconographies occidentales montre comment le peintre a repris les grandes lignes de la gravure représentant de la ville au XVIII^{e}siècle. Néanmoins, il l'a adapté au contexte temporel, en contextualisant des éléments d'architectures (les minarets et les coupoles), dont le modèle est issu des miniatures islamiques.

Ces éléments rappellent la main mise de la Porte sur la ville de Candie. Cette dernière était déjà reconquise à la date de l'exécution de la peinture. L'auteur se place ainsi dans un monde ancien qui peut être imaginé. Le commanditaire de ces fresques semble vouloir montrer la puissance de la Porte, quand bien même, durant cette période l'Empire Ottoman était en déclin.

Les peintures murales du palais Ahmed Bey sont souvent vues d'un regard orientaliste. L'absence du réalisme visuel et la perspective a laissé place à la représentation des architectures à travers la superposition des plans. La bonne méthode de lecture ne consisterait-elle pas à s'interroger sur la vraie nature de cet art. Cela en prenant en considération l'ensemble architectural propre à ces peintures. En ce sens, la nette préférence pour une composition géométrique -obtenue en partie grâce à la disposition géographique de la ville (*voir supra*)-, montre que le peintre a accordé de l'importance à certaines questions d'esthétiques comme celle de la symétrie. D'autre part, l'utilisation d'un cadrage en contre-plongée et l'affirmation de lignes de fuites grâce aux éléments architecturaux pour signifier la perspective, nous amène à penser à un lien étroit entre cette peinture, la miniature islamique et la photographie.

L'idée que recouvre la peinture murale représentative de la ville de Candie dans le palais Ahmed Bey de Constantine, n'est pas simplement seulement décorative. Mais, elle véhicule un message et une philosophie esthétique. Elle témoigne de l'ingéniosité et la grande culture du peintre.

6. Notes :

[1] Le palais Ahmed Bey de Constantine est construit selon deux phases : la première dès son intronisation en 1826 et la seconde correspond à la chute du Dey et la prise d'Alger en 1830.

[2] Laurent Charles Féraud (1877), *Visite au palais de Constantine*, Paris, Hachette, p. 3.

[3] Albert Courtois (1927), « Étude sur le palais d'El Hadj Ahmed Bey de Constantine »*Bulletin de la société géographie d'Alger et d'Afrique du Nord*, N°118, pp.234-263.

[4] OGEBC - centre de documentation, Bastion 23, boite 01 MTS ARCHT 02.25- Constantine, Dossier 01, *Rapport de mission 1972*.

Mario Ferrante avait comme mission d'examiner le palais et de rédiger un rapport sur les travaux à exécuter pour sa restauration, ainsi que le devis

approximatif. Il donne une description de l'aspect architectural du palais tel qu'il l'a trouvé à son arrivée en 1972.

[5] L.C. Féraud (1829-1888) est un militaire. Il a occupé le poste d'interprète de l'armée auprès du gouverneur général de l'Algérie, puis le poste de consul général de France à Tripoli (à partir de 1844), ministre plénipotentiaire au Maroc (en 1884) et enfin président de la société archéologique d'Algérie.

[6] Laurent Charles Féraud, *op.cit*.

[7] *Ibidem*, p.12.

[8] Pour la vérification de cette hypothèse, nous nous sommes basés sur les fonds du département des manuscrits (Division orientale XIII^{e} – XVII^{e} siècle) de la bibliothèque nationale de France (BNF).

[9] Laurent Charles Féraud a cité le nom du peintre dans sa monographie :« Ces premiers travaux d'embellissement étaient déjà en voie d'exécution quand arriva à Constantine un indigène originaire d'Alger, qui revenait d'Égypte, où il avait servi d'apprenti auprès d'un peintre décorateur en renom. Le nouveau venu, nommé El hadj Yousef, offrit ses services au bey et lui proposa de reproduire sur les murs de son palais la vue des villes qu'il avait visitées pendant son pèlerinage, depuis Alger jusqu'à la Mecque », p.36.

[10] MAP MDP81038089. Restauration des édifices de l'Algérie, série générale E/81/99/4-78, Constantine (Algérie), département de Constantine. Palais de la Division (Palais Ahmed Bey). *Correspondance du gouverneur général de l'Algérie et le Ministre de l'éducation nationale (beaux-arts et monuments historiques),Alger, 04.07.1932*. A la date du 20 mars 1907 le gouverneur général de l'Algérie a mis au classement partiel par arrêté « certaines salles, murs et galeries dépendant du Palais de la Division de Constantine et offrant un réel intérêt historique ». Quant au palais en entier, il est classé monument historique le 24 mars 1934.

[11] Ahmed Ben Mohamed Cherif (1784-1848) est le dernier bey de Constantine dans la régence d'Alger.

[12] SHD 1VH661. Apostille des projets pour 1842. *Palais. Réparation et entretien du palais du Bey occupé par le lieutenant Général et son Etat-major.*

[13] SHD 1VH663. Apostilles du Chef du Génie 1848. *Mémoire sur les projets pour 1848. Refaire le palais à neuf.*

[14] Selon les commentaires de Mme Hélène Rénel et Mme Lamia Mazoni sur l'image 1119 issue de la base de données « *Mashreq-Maghreb* » (1992) : « Cette ville portuaire est identifiée par une inscription ("Kandaria") même si cette dernière est incomplète (le nom arabe ses deux premières lettres Is), et on déduit qu'il s'agit d'Alexandrie. »

[15] *PKZ, Expertise des peintures murales*1984/1985, Volume 1, p.3.

[16]Nicoletta Saraga, (2009), « Les Monuments ottomans d'Athènes au fil du temps »dans J.-C. David, S. Müller-Celka, *Patrimoines culturels en Méditerranée orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires, 3e atelier : Les héritiers de l'Empire ottoman et l'héritage refusé*, Lyon, 2009, Rencontres scientifiques en ligne de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

[17] La conquête de la Grèce par les Ottomans fut progressive. Elle commence au XIV[e] siècle avec la prise de la Thrace en 1361, et s'achève au XVII[e] siècle avec la chute de Candie en Crète en 1669, après un siège d'environ vingt ans (1648 et 1669). Durant la période ottomane, la Crète fut donnée en apanage par la Porte à Mohamed Ali.

[18] Marius Bernard (1898), *Autour de la Méditerranée, Les côtes orientales, L'Autriche et la Grèce,(de Venise à Salonique),* Paris, Henri Laurens.

[19] Freddy Thiriet a étudié les ressources propres de la Crète et, notamment, le rôle de Candie dans l'économie crétoise à partir du XV[e] siècle.

[20] Elias Kolovos (2015), « Monuments sans héritiers ? Les édifices ottomans de Crète », *Anatoli De l'Adriatique à la Caspienne. Territoires, Politique, Sociétés*, (6), pp.237-256.

[21] Bernard Marius, *op.cit*., p. 319.

[22] Erhard Reuwich (1445-1505).

[23] Utrecht est une ville située dans le centre des Pays-Bas et constitue un pôle religieux.

[24] Bernhard Von Breydenbach est un voyageur et chanoine de la cathédrale de Mayence. Il entreprend en 1483 un pèlerinage qui le conduit à Jérusalem en passant par Venise, Corfou et la Crète. Il publia un carnet de route de son pèlerinage en Terre Sainte.

[25] Francesco Valeggio est un peintre, graveur, dessinateur et marchand d'objets d'art.

[26] Marianne Barrucand (1986), « Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en orient du début du XIIIe au début du XIVe siècle », *Cahiers Archéologiques*, 34, pp. 119-141.

[27] Marianne Barrucand (1992), « Les voyages d'Abû Zayd ou la représentation de régions lointaines dans les miniatures islamiques du moyen âge », dans W.D. Lange (dir.), *Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter. Voyages ici et dans l'au-delà au Moyen-Âge*, Bouvier Verlag, Bonn-Berlin, p. 4.

[28] Marianne Barrucand, « Les représentations d'architectures dans les manuscrits illustrés ottomans du XVIe siècle à la Bibliothèque nationale », *Revue des études islamiques*, 59, 1991, p. 209.

[29] *Matrakçi Nasuh* est un artiste-mathématicien ottoman du XVI^{e} siècle. Il est l'auteur du *Bayân-iManâzil-i Safar-IIraqayn-i Suleiman Khan.* Ce livre contient des informations détaillées sur la première expédition du sultan Süleyman contre l'Iran Safavide entre 1533 et 1536. Il a peint également les villes portuaires situées le long de la route lors de sa campagne en France avec la marine et fournitdes descriptions détaillées des ports méditerranéens tels que Nice, Toulon, et principalement Marseille.

[30] Une étude relative à la pigmentation est effectuée par le bureau d'études polonais PKZ durant l'expertise des peintures murales faite en 1984/1985. Mais nous n'avons pas, malheureusement, pu la consulter.

[31] Ci-dessous le détail des lignes de construction du dessin : le peintre a tracé une ligne pour déterminer la surface à peindre. Il trace un triangle isocèle qu'il divise en deux parties symétriques à travers une ligne verticale : deux triangles rectangles résultent. Puis, il a eu recours aux règles

géométriques de la perspective angulaire à deux points de fuites (perspective oblique conique) : les deux points de fuites correspondent aux sommets du triangle. Ensuite, il a tracé les médianes du triangle qui se croisent en un point : l'isobarycentre ou le point de gravité. Ces lignes prennent naissance des deux points de fuites PF1 et PF2 (les fuyantes). Le peintre avait une partie représentée en extra-muros sur l'iconographie. Il l'a représenté suivant une perspective rabattue : cette partie change d'emplacement sur notre représentation, de la gauche sur l'iconographie à en dessous. De ce fait, le peintre recopie la même conception de la partie supérieure à LH. Cela donne deux parties symétriques par rapport à (LH). Pour placer ces éléments (arbres et bâtiments quadrangulaires surmontés de coupoles), il a tracé des lignes de terre (LT) à partir des deux points de fuites. À l'intersection des lignes de terre issues il trace des verticales sur lesquelles seront placés les éléments en extra muros.

N.B : Pour des raisons de lisibilité du dessin, nous n'avons pasreprésenté les lignes horizontales.

8. Liste bibliographique :

1. Base de données photographique Mashreq – Maghreb, UMR 8167 Orient & Méditerranée, Islam médiéval, 1992.

2. Barrucand Marianne (1986), « Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en orient du début du XIIIe au début du XIVe siècle », *Cahiers Archéologiques(Paris)*, 34, 119-141.

3. Barrucand Marianne (1991), « Les représentations d'architectures dans les manuscrits illustrés ottomans du XVIe siècle à la Bibliothèque nationale », *Revue des études islamiques*, 59, 205-228.

4.Barrucand Marianne (1992), « Les voyages d'Abû Zayd ou la représentation de régions lointaines dans les miniatures islamiques du moyen âge », dans *W.D. Lange (dir.), Diesseits- und Jenseitsreisen im Mittelalter. Voyages ici et dans l'au-delà au Moyen-Âge*, Bouvier Verlag, Bonn-Berlin, 1-10.

5. Bernard Marius (1898), *Autour de la Méditerranée : Les côtes orientales, L'Autriche et la Grèce,(de Venise à Salonique),* Paris, Henri Laurens.

6. Courtois Albert (1927), « Étude sur le palais d'el Hadj Ahmed Bey de Constantine », *Bulletin de la société géographie d'Alger et de l'Afrique du Nord*, N°118, 234-263.

7. Féraud Laurent Charles (1877), *Visite au palais de Constantine*, Paris, Hachette.

8. Gueroult du Pas Pierre-Jacob (1710), *Recüeil des vuës de* tous *les* differens bastimens *de la* mer Mediterranée *et de l'*Océan, *avec leurs noms et usages : [estampe]*, P.Gifart, Paris.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543459/f44.item.

9. Kolovos Elias (2015), « Monuments sans héritiers ? Les édifices ottomans de Crète », *Anatoli(Paris, CNRS Editions). De l'Adriatique à La Caspienne. Territoires, Politique, Sociétés*, (6), 237-256.

10. *PKZ, Expertise des peintures murales*, Volume 1, Volume 2.1. 1984/1985.

11. Saraga Nicoletta (2009), « Les Monuments ottomans d'Athènes au fil du temps », dans J.-C. David, S. Müller-Celka, *Patrimoines culturels en Méditerranée orientale : recherche scientifique et enjeux identitaires, 3e atelier : Les héritiers de l'Empire ottoman et l'héritage refusé*, Lyon, 2009, Rencontres scientifiques en ligne de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée.

12. Thiriet Freddy (1693), *Candie, grande place marchande dans la première moitié du XVe siècle,* Institutional Repository - Library & Information Centre - University of Thessaly.

13**.** UTE CYSER-KRONOS XXL, *Projet de Restauration de la polychromie du palais Ahmed Bey*, février 2014.