

La Cour des Concubines du Palais de Topkapı: Essai de lecture analytique de la signification

Tarkan Okçuoğlu
Université d'Istanbul



Synergies Turquie n° 3 - 2010 pp. 61-68

Résumé: *Il s'agit dans cette étude de l'analyse de la composition picturale qui se trouve dans la Cour des concubines du Palais de Topkapı, et qui présente une structure à trois termes, à savoir: dessin-porte-dessin. Mon analyse vise à prendre en considération les relations qui existent entre ces unités d'une part, et d'autre part, la relation entre la cour et cette composition. Il en ressort que le dessin mural de la Cour a une fonction purement ornementale et architecturale, mais il est également un réseau de relations d'où émerge la signification. Les dessins qui sont l'objet de cette analyse se situent sur le mur nord-est de la cour, de part et d'autre de la porte qui s'ouvre sur le foyer du harem. Les dessins montrent les paysages de la Corne d'or avec ses yalis, ses kiosques et ses bateaux. Cette étude propose en même temps une réflexion sur la datation des ouvrages historiques.*

Mots-clés: *Istanbul, le Palais de Topkapı, le harem, la Cour des concubines, peintures murales, signification.*

Abstract: *My objective in this paper is to analyse and interpret two sets of relations that have to do with the painting-door-painting system found in the Concubines' Court of the Topkapı Palace. First, I will look at the interrelationships within this system and second, the signficatory relation it sets up with the Concubines' Court itself. For this, I will analyse how the wall paintings go beyond their decorative function to add a layer of meaning to the form of the Court. I will also argue that the door, besides being a functional architectural element, forms a unity with the paintings. The latter are found on the northeastern wall of the Court, on both sides of a wooden door that opens to the coffee room. Their subject matter is a panorama depicting the shores of the Golden Horn, with naval traffic and seaside mansions. In this vein, I will also propose a new periodization based on an analysis of the typologies of the buildings depicted in the paintings.*

Key words: *Istanbul, Topkapı Palace, harem, concubines's court, mural paintings, signification.*

Özet: *Bu çalışmada, Topkapı Sarayı'nın Harem bölümündeki Cariyeler Taşlığı'nda yer alan resim-kapı-resim üçlüsünün hem avlu ile hem de kendi aralarında kurduğu ilişkileri çözümlmeyi ve anlamlandırmayı amaçlıyorum. Bunun için duvar resimlerinin sadece bir süsleme öğesi olmaktan öteye geçip avluya nasıl bir anlam kattığını, bunun yanında kapının da fonksiyonel bir mimari öğe olmasının dışında resimlerle nasıl bir bütünlük*

oluşturduğunu inceleyeceğim. Resimler avlunun kuzeydoğu duvarında, kahve ocağına açılan ahşap bir kapının iki yanında yer almaktadır. Resimlerin konusunu, yalılar ve kalabalık bir deniz trafiğiyle Haliç kıyılarını betimleyen bir manzara kesiti oluşturmaktadır. Çalışma, aynı zamanda, resimlerdeki konutların tipolojilerini inceleyerek, duvar resimleri için yeni bir tarihlendirme önerisini de içeriyor.

Anahtar Sözcükler: *İstanbul, Topkapı Sarayı, harem, cariyeler taşılığı, duvar resimleri, anlamlandırma.*

1. Préliminaires

Avant de procéder à l'analyse ¹ des peintures murales de la Cour des concubines, je voudrais présenter en ses grandes lignes la forme, le contenu et le contexte de mon objet. La Cour des concubines se situe dans le Harem du Palais de Topkapı. De forme rectangulaire, elle est une petite cour entourée par ses trois côtés des arcades qui s'ouvrent sur les chambres des femmes du Sultan (*haseki*), le hamam, la fontaine, le lavoir, la cuisine, les latrines et les dortoirs, autant d'espaces mis à la disposition des concubines (image 1). Elle a été construite au milieu du seizième siècle et renouvée à la suite de l'incendie du harem, survenu en 1665 (Eldem, 1982: 83; Anhegger-Eyüboğlu; 1986: 449; Esmenli, 2000: 87; Necipoğlu; 2007: 228-229).



Image 1 - Cour des concubines



Image 2 - Foyer

Les deux panneaux qui font l'objet de cette étude se trouvent sur les deux côtés de la porte en bois qui s'ouvre sur le foyer où l'on préparait le café (image 2). De part et d'autre de cette porte se situent donc deux panneaux qui illustrent un paysage de la Corne d'or. Il faut ajouter qu'il existe, à gauche de la porte, un troisième panneau représentant un jardin avec deux fontaines à jets d'eau (image 3), il s'agit d'une disposition fantastique concernant ce paysage de jardin (A). Soulignons que, dans cette étude, nous ne prenons pas en considération ce panneau qui ne fait pas partie intégrante avec les deux panneaux qui constituent notre corpus. Elle paraît remplir une fonction purement ornementale par rapport à la disposition de ce mur et comporte, du point de vue stylistique et thématique, des divergences par rapport aux deux autres; alors que les deux autres sont dans une relation de complémentarité.



Image 3 - Jardin avec fontaines

A Panneau "jardin"	B Panneau "paysage 1"	Porte en bois	B' Panneau "paysage 2"
--------------------------	-----------------------------	---------------	------------------------------

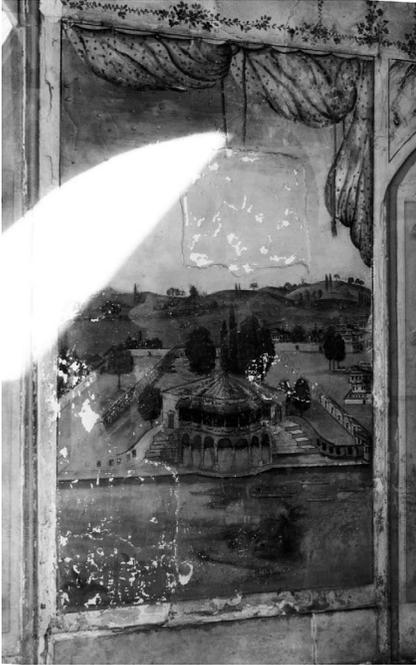
2. Analyse de la composition

Cette étude vise à décrire et analyser la portée sémantique de la disposition de ces deux panneaux dans leurs relations avec les unités de construction que sont : le dessin (B: paysage 1)/ la porte/ le dessin (B': paysage 2) dans leur relation avec la cour où elles se trouvent, d'une part, et, d'autre part, dans leur relations réciproques. A notre avis, les dessins qui entourent la porte de bois ne sont plus de simples motifs de décoration comme nous le montrerait une analyse susceptible de prendre en considération le contenu sémantique de ces unités constructives; il nous importe donc de mettre en valeur la manière dont les dessins en question participent à la signification de la disposition architecturale de la cour à travers la porte qui elle-même participe à ce réseau de signification. Sous cette optique, les éléments de la construction architecturale de la cour ne peuvent plus être considérés comme ornementaux ou décoratifs.

Ces deux panneaux (B et B') se trouvent sur le mur qui se situe face à la Chambre de la Sultane Mère, avec, au milieu, la porte qui s'ouvre sur le foyer. Dans les études concernant les dessins muraux du palais, ces paysages ont été datés au siècle d'Abdulhamid I^{er} (1774-1789) (Renda, 88: 1977). Or, les caractéristiques architecturales du *yali* (hôtel particulier au bord de la mer) offrant une avancée vers la mer, telles celles observées sur ce dessin, nous font penser à une date tardive (image 4). Le type d'habitat avec un sofa oval ou circulaire se manifeste vers la fin de la période de Selim III (1789-1807), notamment dans les hôtels particuliers et les kiosques, pour devenir à la mode dans la période de Mahmud II (1808-1839) jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle. Ainsi serait-il possible de dater ces dessins vers la fin du règne de Selim III, ou encore à la période de Mahmud II (Eldem, 1954: 128, 142-143; Eldem, 1984: 167; Akin, 2001: 54-55; Okçuoğlu, 2002: 117; Tanman, 2008: 128).

Image 4 - Hôtel particulier





Panneau 1 P1	Porte	Panneau 2 P2
h:1.87m	h:1.87m	h:1,87m
l: 1,12m	l:1.24m	l: 0.87m

Le dessin qui se trouve à gauche de la porte (P1), et qui mesure 187 cm x 112 cm, montre un yali qui avance vers la mer en forme de demi-cercle. La partie inférieure de ce bâtiment s'ouvre par une arcade vers la mer. Sur la partie supérieure, se trouve un sofa à coupole, avec les volets ouverts. Le yali dispose de deux escaliers qui mènent à l'entrée. Il est entouré d'un jardin encerclé de murs. De l'intérieur du jardin, on aperçoit différentes décorations murales. D'autres bâtiments plus petits figurent également sur le dessin. Toujours sur la partie supérieure du panneau, nous voyons un rideau tiré par les rubans (image 5).

Image 5 - Yali



Le dessin qui se trouve à droite de la porte (P2) met en scène un paysage avec un kiosque au bord de la mer. Le panneau (187 cm x 87 cm) comporte deux parties, la première illustre la mer et la nature verdoyante, et la partie supérieure, le kiosque blanc aux volets ouverts avec une avancée vers la mer. Ce bâtiment est peint en blanc et a des tuiles rouges. A gauche du kiosque coule une rivière. Aux alentours, on perçoit d'autres bâtiments, ainsi que des bateaux à voiles et des caïques. Sur le bord supérieur du panneau, on observe un rideau tiré par des rubans (images 6-7).

Image 7 - Yali

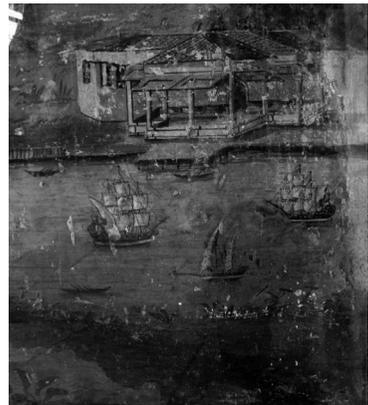


Image 6 - Yali

Après avoir décrit le contenu thématique des panneaux, il faudrait analyser leur disposition dans la cour par rapport à la porte qui se trouve au milieu. De quatre côtés, la Cour des concubines est entourée des autres parties du harem, et est donc un espace fermé sans aucune issue sur les paysages environnants (plans 1, 2). Au-dessus du harem, vers la Corne d'or, les trois chambres semblent être destinées aux femmes du Sultan. Cette cour devait être un espace où l'on vivait en austérité et en silence, et la cour intérieure (*enderun*) le lieu où l'on éduquait les pages (*içoğlanı*) du palais (Necipoğlu 2007: 229). Depuis cette cour, en regardant en direction de la Corne d'or, on observe deux portes: celle de gauche, la grande porte d'entrée du Harem, et celle de droite, en bois, l'entrée du foyer.

Comme il a été dit précédemment, les deux panneaux que nous analysons dans cet article se situent de part et d'autre de cette petite porte. Situés sur les murs nord-est de la cour, ces deux panneaux ont la même taille que la porte de bois et illustrent deux paysages d'Istanbul observables dès la première perception.

Il faut ajouter qu'initialement, la Cour des concubines n'avait pas été construite de façon à former un espace clos, entouré des bâtiments de deux étages comme on peut l'observer actuellement. Jusqu'à la construction des chambres des femmes du Sultan, elle s'ouvrait en forme de terrasse sur un paysage dans la direction de la Corne d'or (Esemenli, 2000: 87). A partir du seizième siècle, les parties ouvertes de la cour ont été cernées entièrement d'autres bâtiments. Cet espace est donc une cour fermée de quatre côtés, sans issue sur l'extérieur, où les concubines sortaient pour se rafraîchir. Les murs de la cour sont ainsi décorés de paysages. Le peintre a donc su "détruire" le sentiment de fermeture, voire d'enfermement, en donnant naissance à un paysage construit sur les murs, visible à travers les fenêtres illusoire. Ce procédé de création d'illusion de fenêtres sur les murs est également observable dans d'autres espaces impériaux.

A titre d'exemple, nous pouvons citer la Chambre de la Sultane Mère sous la coupole, qui représente la même logique constructive. Sous la coupole, dans les directions du sud et du nord, se trouvent des fenêtres rectangulaires, en demi-cercle. Sur les deux autres murs, il se trouve des fenêtres peintes, de la même taille que les fenêtres réelles et qui prolongent les décorations ornementales de celles-ci. Chacunes de ces fenêtres illusoire représentent un paysage, et elles sont observables par une fenêtre qui donne sur le sofa de la Chambre de la Sultane Mère. Autrement dit, quand les dames ouvraient leur fenêtre, elles apercevaient, à l'étage supérieur, les paysages créés sur le mur d'en face (image 8).



Image 8 - Coupole



Image 9 - Coupole

Il s'agit donc du même effet illusoire que celui créé dans la Cour des concubines. Le peintre a inventé un trompe l'oeil qui donne au spectateur l'impression de contempler un vrai paysage, et ceci, en insérant ces dessins dans les arcs qui bordent les fenêtres. Au-dessus des dessins, les rideaux levés et liés par des cordons renforcent l'impression de ce trompe l'oeil tout en continuant la fausse impression des fenêtres. Comme le rideau et la fenêtre sont intimement liés au niveau thématique, l'observateur est censé percevoir les paysages à travers ces fenêtres illusoires. En outre, le fait que ce même spectateur perçoit d'abord le rideaux tiré au-dessus de la supposée vitre, approfondit le sentiment de la perspective entre la fenêtre et le paysage observé.

D'après nos observations, le rapport entre les deux panneaux de paysage sur les deux côtés de la petite porte de la Cour des concubines et celle-ci, ainsi que le contenu sémantique de cette relation, semblent avoir une importance particulière par rapport aux dessins muraux de la période ottomane du dix-neuvième siècle. Avant d'entrer dans les détails, nous pouvons affirmer que l'insertion de la porte dans la conception des deux panneaux rend "unique" ces dessins dans le cadre général des dessins muraux.

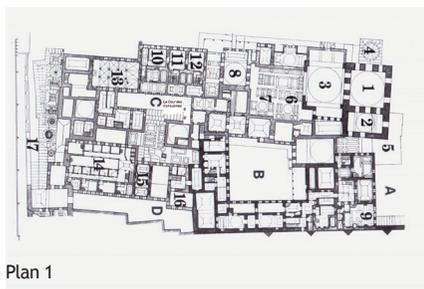
A première vue, il n'est pas facile de déceler la participation de la porte au sens de la composition générale de cette partie de la Cour. Sur ce point, on peut penser cette composition en termes d'une structure, ou plus exactement d'une syntaxe composée de trois unités :

Panneau 1 (dessin 1)+ Porte + Panneau 2 (dessin 2)
Soit la formule: A+B+A' (structure observée)

Il est clair qu'en considérant les unités syntagmatiques de cette structure, la porte en constitue le pivot, et, sans elle, le rapport syntagmatique qui relie ces trois éléments serait anéanti et le sens en serait autre. En d'autres termes, le mur de la Cour des concubines est décoré d'une oeuvre constituée de trois unités liées les unes aux autres. En transformant la porte, objet empirique de la cour, en un élément de la composition picturale, le peintre a mis en oeuvre un procédé artistique à la hauteur des créations artistiques modernes. Pour ne pas créer de confusion conceptuelle que peut provoquer cette analogie anachronique, il faudrait expliquer l'écart fondamental entre les deux approches. Nous ne voulons point exagérer en disant que le peintre ottoman a transformé un objet (la porte) en un nouvel objet d'art. Le fait qu'il insère la porte dans la composition picturale ne peut être expliqué que comme une attitude purement pragmatique. Ici le peintre a mis dans la composition du paysage la porte de façon à créer un trompe l'oeil et à renforcer l'illusion de paysage. Or, le fait que l'artiste moderne de notre siècle utilise l'objet trouvé s'inscrit dans un cadre purement conceptuel.

A regarder de près les deux tableaux, nous observons qu'ils sont composés de trois éléments, à savoir l'air/, la /terre/ et l'eau/. Pris sous le même angle, la ligne de démarcation entre la mer et la terre et la ligne de l'horizon se situent sur le même axe. Les couleurs utilisées dans la description de la mer, de la terre et du ciel sont identiques dans les deux tableaux. Et les proportions des bandes illustrant la terre, la mer et le ciel sont presque les mêmes dans les deux dessins. Cela nous

permet de les considérer comme l'image de la rive présentée en deux parties. Or, si l'on avait le moyen de les unir sur un seul plan, en faisant abstraction de la porte, on s'apercevrait qu'elles ne seraient pas aussi aisément convergentes.



Plan 1



Plan 2

Bien qu'elles semblent être les parties d'un même tableau, à l'endroit où se trouve la porte, on note qu'il manque un élément. La porte se trouve au milieu du paysage et ne nous laisse pas voir ce qui se trouve derrière. En d'autres termes, cette porte perturbe la continuité du paysage. Nous sommes incapable de percevoir le paysage dans toute son étendue. Dans cette logique, il devient aisé de trouver le morceau qui manque à ce puzzle. En nous référant à la syntaxe de cette composition à trois unités, cette partie qui manque dans ce paysage existe dans l'intellect de l'observateur qui imagine un morceau de paysage, au-delà de la porte fermée.

3. Conclusion

Le fait que la porte se trouve dans la Cour comme objet observable, fonctionnel et perçu, crée chez l'observateur le sentiment illusoire que les deux paysages de part et d'autre de la porte existent vraiment. Cette illusion créée sur le mur de la Cour des concubines est loin de se présenter comme un procédé pictural ordinaire. Il s'agit effectivement d'un jeu subtil qui invite l'observateur à percevoir le paysage sur les plans à la fois syntagmatique et paradigmatique. Sans recourir à la syntaxe que nous avons formulée ci-dessus, il ne saisirait pas le sens de cette composition, et toujours par rapport à cet axe syntagmatique, la perspective paradigmatique viendrait s'ajouter pour engendrer la signification de cette même structure, puisque l'observateur est capable de relier sur l'axe paradigmatique les deux tableaux présentés de façon elliptique sur le mur. Sur l'axe paradigmatique, il est invité à trouver une résolution pour déceler l'aspect lacunaire de cette composition. D'autre part, sur l'axe syntagmatique de cette structure visuelle, il est possible de repérer le jeu discursif entre le continu et le discontinu, le visible et l'invisible, cette alternance qui donne un ressort dynamique à cette composition tout en fonctionnant sur le rapport de complémentarité.

Paysage	Porte	Paysage
Continu	Discontinu	Continu
Visible	Invisible	Visible
Observé	Imaginé	Observé

Il est clair que cette structure, qui orne le mur de la Cour des concubines, ne peut être perçue comme un simple ornement pictural et architectural. Dans la logique des possibles sur laquelle elle se concentre, cette structure se révèle comme un espace particulier de l'engendrement de la signification. Ainsi, comme il a été dit antérieurement, soumise à une lecture analytique, la composition de ce mur se caractérise par son unicité et sa singularité au sein de la tradition des dessins muraux ottomans.

Traduit du turc par Nedret Öztokat

Bibliographie

- Anhegger-Eyüboğlu M. 1986, Topkapı Sarayı'nda Padişah Evi (Harem), Sandoz Kültür Yayınları.
- Eldem, S. H. - F. Akozan 1982, Topkapı Sarayı, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eldem, S.H. 1984, Türk Evi I. Osmanlı Dönemi, İstanbul: Taç Vakfı Yayınları.
- Akın, N. 2001, Balkanlarda Osmanlı Dönemi Konutları, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Necipoglu, G. 2007, 15. ve 16. Yüzyıllarda Topkapı Sarayı, İstanbul: YKY yayınları.
- Okçuoğlu, T. 2002, "Asariye Camii: Tanzimat Döneminde Benzersiz Planlı Bir Yapı" Sanat Tarihi Yıllığı, XV, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, p.115-129.
- Tanman, B. 2008, "Sadullah Paşa Yalısı'nın Geç Dönem Osmanlı Mimarlığındaki Yerine İlişkin Bazı Gözlemler", Sadullah Paşa ve Yalısı, İstanbul: Yem Yayınları.
- Renda, G. 1977, Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Topkapı Sarayı, Akbank Yayınları, İstanbul 2000.

Notes

- ¹ Je tiens à remercier Nedret Öztokat pour ses propositions sémiotiques qui ont contribué largement à mon analyse.