N° 185 DOSSIER DE L'ART

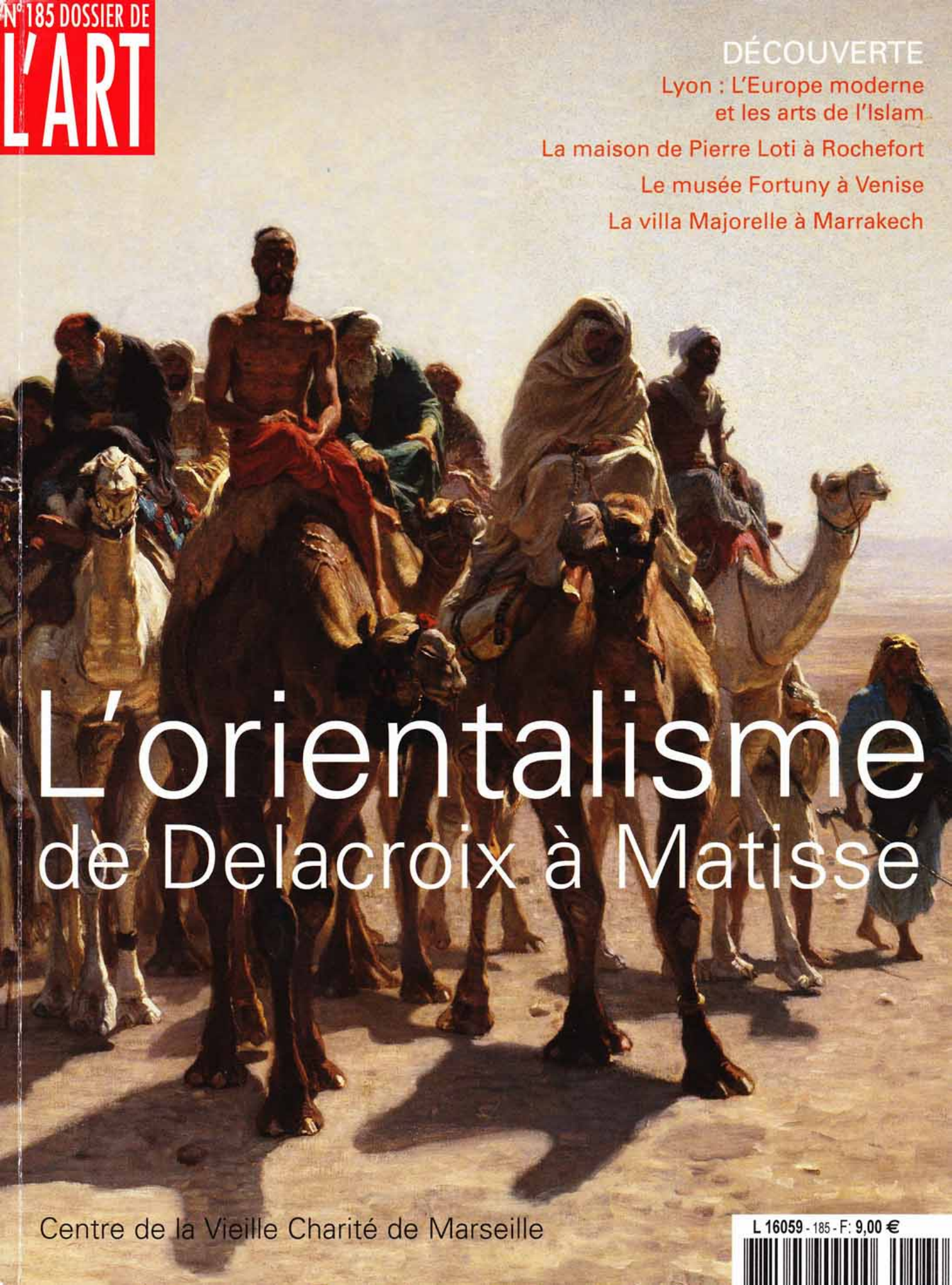
DÉCOUVERTE

Lyon : L'Europe moderne et les arts de l'Islam

La maison de Pierre Loti à Rochefort

Le musée Fortuny à Venise

La villa Majorelle à Marrakech



L'orientalisme de Delacroix à Matisse

Centre de la Vieille Charité de Marseille

L 16059 - 185 - F: 9,00 €

L'Orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse

Du 27 mai au 28 août 2011 au Centre de la Vieille Charité, Marseille

L'exposition est organisée par la RMN-Grand Palais et la ville de Marseille en collaboration avec les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique de Bruxelles et la Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung de Munich.

COMMISSARIAT

Marie-Paule Vial, directrice
du musée national de l'Orangerie des Tuileries
Luc Georget, conservateur
au musée des Beaux-Arts de Marseille

HORAIRES

Ouvert tous les jours de 11 h à 18 h
sauf lundi et les jours fériés

TARIFS Tarif plein 10 €, tarif réduit 6 €

RENSEIGNEMENTS www.rmn.fr

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition, *L'Orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse*, coédition éditions de la RMN et du Grand Palais, Paris / Musées de la Ville de Marseille, 2011, 312 p., 264 ill., 39 €

POUR EN SAVOIR PLUS

Alazard J., *L'Orient et la Peinture française au XIX^e siècle, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, ACR édition, 1994

Aubenas S. et Lacarrière J., *Voyage en Orient*, Paris, BnF / Hazan, 1999

Boppe A., *Les Peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*, Paris, ACR édition, 1989

Boudjedra R., *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996

Grabar O., *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Paris, Albin Michel, 1996

Hentsch T., *L'Orient imaginaire. La Vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, 1988

Mernissi, F., *Le Harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001

Nochlin L., *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIX^e siècle*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1995

Peltre C., *Orientalisme*, éditions Terrail / Édigroup, 2010

Peltre C., *Dictionnaire culturel de l'orientalisme*, Paris, Hazan, 2008

Peltre C., *Les Arts de l'Islam. Itinéraire d'une redécouverte*, Paris, Gallimard (collection « Découvertes »), 2006

Saïd E., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, éditions du Seuil, 1980

Thévoz, M., *L'Académisme et ses Fantasmes*, Paris, éditions de Minuit, 1980

Thornton L., *Les Orientalistes, peintres voyageurs*, 1828-1908, Paris, ACR édition, 1983

CI-DESSUS
D'après Prosper-Georges-Antoine Marilhat, *Mosquée dans la Basse-Égypte*
Huile sur toile, 109 x 179 cm
Paris, musée du quai Branly
Photo service de presse
© RMN (Grand Palais) / droits réservés

EN COUVERTURE
Léon Belly,
Pèlerins allant à la Mecque, 1861
Huile sur toile, 161 x 242 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

Sommaire

ÉVÉNEMENT

02 **L'orientalisme en Europe : de Delacroix à Matisse**
Entretien avec Marie-Paule Vial, *commissaire de l'exposition*
Propos recueillis par Armelle Fayol

DOSSIER

14 **Le contexte : quand l'art se mêle à l'histoire** Par Jérôme Rizzo

18 **L'Orient, terre de renouveau : la peinture d'histoire**
Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

26 **Le voyage de Delacroix au Maroc** Par Laurent Houssais

28 **Représenter l'interdit : le harem** Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

34 **Arrêt sur une œuvre :**
Jean Lecomte de Noüy, Rêve d'Eunuque Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

36 **L'épreuve de l'immensité : le désert** Par Pierre Pinchon

42 **Arrêt sur une œuvre : Eugène Fromentin, Au pays de la soif**
Par Pierre Pinchon

44 **Peindre la religion : une gageure**
Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

50 **Arrêt sur une œuvre :**
Luc-Olivier Merson, Le Repos pendant la Fuite en Égypte
Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

52 **Un autre visage : l'orientalisme ethnographe** Par Christine Peltre

60 **À l'heure des avant-gardes : l'Orient transcendé**
Par Thomas Schlesser

68 **Arrêt sur une œuvre : Auguste Renoir, La Mosquée, fête arabe**
Par Thomas Schlesser

70 **Petit dictionnaire des peintres orientalistes** Par Annie Yacob

73 **Chronologie**

DÉCOUVERTE

76 **Lyon : Un Occident à l'épreuve des arts de l'Islam**
Par Armelle Fayol

84 **La maison de Pierre Loti, un concentré d'Orient**
Par Laurence Caillaud

88 **Soie, velours et pigments :**
dans l'antre vénitien de Mariano Fortuny
Par Éva Bensard

90 **D'un musée l'autre**
Par Éva Bensard et Laurence Caillaud

94 **Jacques Majorelle, la constance du jardinier**
Par Éva Bensard

PEFC
PEFC/10-31-1421
Ce produit est issu de forêts gérées durablement et de sources contrôlées

DOSSIER DE L'ART est édité par Éditions Faton, S.A.S. au capital de 343 860 €, 25 rue Berbisey, 21000 DIJON ABONNEMENTS ET COMMANDES 1 rue des Artisans, B.P. 90, 21803 Quétigny Cedex, tél. 03 80 48 98 45, fax. 03 80 48 98 46, abonnement@dossier-art.com DIRECTRICE DE LA PUBLICATION Jeanne Faton-Boyancé REDACTION Jeanne Faton-Boyancé, Armelle Fayol, Laurence Caillaud, Estelle Beauseigneur, Mathilde Ouvrard, Marion Collet, tél. 03 80 40 41 13, fax. 03 80 30 15 37, redaction@dossier-art.com REALISATION ARTISTIQUE Bernard Babin, Laure Personnier TRAITEMENT DE L'IMAGE Richard Siblas, Sébastien Lafond DIFFUSION EN BELGIQUE Tondeur Diffusion, 9 av. Van Kalken, B-1070 Bruxelles. tél. 00.32.2/555.02.17. Compte SGB n° 210-0402415-14. press@tondeur.be ABONNEMENTS EN SUISSE Edigroup SA - Case postale 393 - CH-1225 Chêne-Bourg. tél. 00 41 22/860 84 01. abonne@edigroup.ch PUBLICITÉ Éditions Faton, tél. 03 80 40 41 21, fax. 03 80 40 41 29, publicite.1@faton.fr, publicite.2@faton.fr VENTES À PARIS Intermèdes, 60 rue de la Boétie, 75008 Paris, tél. 01 45 61 90 90 DIFFUSION M.L.P. Imprimé en France (printed in France) par LOIRE OFFSET TITOULET à Saint-Étienne. Commission paritaire : 0108 K 87469. ISSN : 1161-3122.

© 2011, Éditions Faton SA. La reproduction des textes et des photos publiés dans ce numéro est interdite. Les titres, chapeaux et inters sont rédigés par la rédaction.

L'ÉVÉNEMENT

L'orientalisme
de Delacroix à Matisse

Après Munich et Bruxelles, Marseille accueille l'ambitieuse exposition qui retrace en plus de 120 œuvres – peintures et sculptures – l'épopée orientaliste. Aux côtés des plus grands noms de l'orientalisme français – Delacroix, Chassériau, Fromentin, Gérôme... – sont réunis des peintres italiens, espagnols, allemands et anglais, qui mettent en évidence l'ampleur européenne du phénomène, et ses nuances selon les pays. De la première génération romantique jusqu'à Matisse et Klee, on voit les thématiques traverser le siècle et revêtir des accents nouveaux, avant que le choc de l'Orient ne devienne, dans les premières années du XX[e] siècle, celui de la modernité. Entretien avec Marie-Paule Vial, *directrice du musée de l'Orangerie, commissaire de l'exposition. Propos recueillis par Armelle Fayol*

Jean-Léon Gérôme, *Le Harem au kiosque*, vers 1870-75
Huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm
Collection particulière Najd
© The Fine Art Society, London / The Bridgeman Art Library

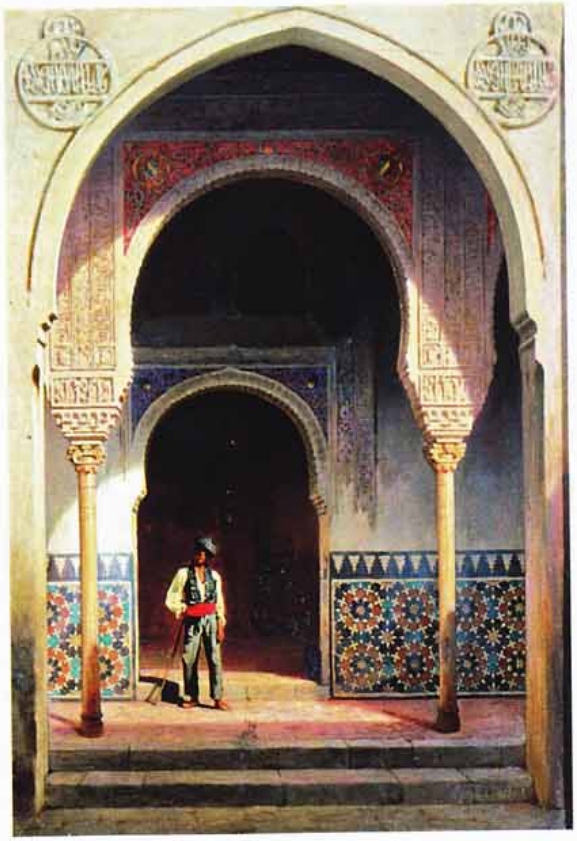
« L'exposition s'intéresse à l'orientalisme comme phénomène européen »

Le musée de Marseille avait organisé en 1975 une exposition pionnière dédiée à l'orientalisme. Depuis une trentaine d'années, les études se sont multipliées sur le sujet. En quoi une telle exposition diffère-t-elle de ce qu'elle pouvait être en 1975 ?

À l'époque où le musée Cantini de Marseille avait organisé cette exposition, peu de travaux étaient menés sur l'orientalisme. En choisissant ce sujet, la ville se montrait fidèle à son histoire. Beaucoup d'artistes sont venus hanter ses rives pour prendre le bateau vers l'Orient, et elle a entretenu traditionnellement des relations très étroites avec la rive du Bosphore et les pays du Maghreb. Dans les vues du port de Marseille peintes par Joseph Vernet, on croise notamment des Orientaux en caftans et enturbannés. Comme l'a montré une autre exposition de Marseille en 1981-1982, plusieurs artistes originaires de la région ont fait le voyage en Orient, tels Pascal Coste ou Jules Laurens. L'exposition de 2011, organisée en collaboration avec la Hypokunsthalle de Munich et les Musées royaux de Bruxelles où elle a déjà été présentée, elle, s'intéresse à l'orientalisme comme phénomène non exclusivement français mais européen. Il est intéressant d'observer de quelle manière les peintres d'Italie, d'Allemagne, d'Espagne et d'Angleterre abordent l'Orient. Au-delà de leurs différences, ces écoles européennes ont en commun un intérêt pour l'Égypte fortement teinté d'archéologie, une aspiration pour les grands espaces, ainsi que le goût pour une sorte de retour aux origines, pour une Antiquité retrouvée. Nous avons également souhaité élargir les limites chronologiques de l'orientalisme au sens strict pour évoquer l'attrait exercé par l'Orient sur les modernes comme Matisse, Kandinsky, Mack et Klee.

Depuis l'ouvrage *Orientalism* d'Edward Said en 1978, qui a dénoncé un certain nombre d'aspects du phénomène, l'orientalisme est-il plus difficile à aborder qu'en 1975 ?

La question de l'orientalisme est en effet complexe et difficile, et Edward Said a remarquablement parlé de cet Orient inventé par l'Occident qui s'inscrit au cœur de ce phénomène pictural. C'est aussi ce qui fait l'intérêt d'une telle exposition, de montrer la façon dont imaginaire et observation s'imbriquent, d'une façon générale, dans la peinture orientaliste, et de différentes manières selon les générations d'artistes. Pour tout ce qui relève de l'iconographie de l'intime – la femme, la famille, l'enfant –, il est évident que les peintres font appel à l'invention puisqu'aucun d'entre eux n'a pénétré dans le sérail. Les lettres de Lady Montagu, femme d'ambassadeur qui a pu entrer dans ce lieu très fermé au XVIII[e] siècle, ont beaucoup nourri l'imaginaire des artistes ; cet orientalisme du harem, qui remonte à Ingres, à Boucher, et inclut des artistes vénitiens comme Guardi, est lié à la première traduction des *Mille et Une Nuits*. Nous n'avons pas voulu remonter aussi loin mais sommes partis de la conquête de l'Égypte pour montrer comment cette époque renouvelle les thématiques en mêlant déjà, à parts égales, observation et imaginaire. Le parti de l'exposition est de montrer, jusqu'aux modernes, comment évoluent les thèmes (harems, scènes de rue, paysages de désert...).



À GAUCHE
Anne-Louis Girodet, *Portrait de Mustapha*, 1819
Huile sur toile, 56 x 46 cm
Montargis, musée Girodet
Photo service de presse © musée Girodet, Montargis – J. Faujour

CI-CONTRE. Achille Zo, *Patio à l'Alhambra*, vers 1850-1901
Huile sur toile, 56 x 40 cm
Pau, musée des Beaux-Arts
Photo service de presse © Pau, musée des Beaux-Arts – J.-C. Poumeyrol

PAGE DE DROITE
Friedrich Gärtner, *San Cristo de la Luz, ancienne mosquée à Tolède*, 1848. Huile sur toile, 58 x 77 cm. Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus. Photo service de presse © Städtische Galerie im Lenbachhaus

« L'orientalisme n'est pas un mouvement lui-même mais un ensemble de thèmes »

Eugène Delacroix,
Chasse au tigre, 1854
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Paris, musée d'Orsay
Photo service de presse
© RMN / Grand Palais
– H. Lewandowski

PAGE DE GAUCHE
Eugène Fromentin,
Chasse au faucon en Algérie, la Curée, 1863
Huile sur toile, 162,5 x 118 cm
Paris, musée d'Orsay
Photo service de presse
© RMN (Grand Palais)
– H. Lewandowski

L'orientalisme traverse les catégories picturales du XIXe siècle, notamment le paysage, le genre et la peinture d'histoire. Il n'atteint pourtant pas l'ampleur d'un mouvement pictural au sens propre. Pourquoi ?

Les sujets abordés par les artistes orientalistes (nus, paysages, scènes de genre) sont des thèmes très classiques de la peinture, renouvelés par le fait même que les scènes se déroulent dans cet ailleurs lointain, mais néanmoins traités de manière très académique, et c'est précisément cet académisme un peu glacé qui a tendu à marginaliser ce phénomène pictural. Les peintures sont réalisées dans l'atelier, à base de photographies, avec un souci du détail qui confine parfois à la maniaquerie comme chez Gérôme. Cet aspect a pu conduire à considérer l'orientalisme comme une peinture froide, sans commune mesure avec tout ce qui pouvait se passer par ailleurs au même moment dans la peinture, avec ces mouvements qui, du romantisme au réalisme, s'efforcent de sortir de la convention, de montrer que la peinture n'est pas une transcription mais une transposition.

Delacroix l'a pourtant compris, qui écrit : « Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails… » Cette première génération orientaliste est-elle plus consciente du danger d'une exacte transposition ?

Delacroix, précisément, est un artiste romantique avant tout. Le sujet du tableau est certes important, mais compte surtout l'interprétation qu'on en donne et ce qu'on va en faire pour exprimer autre chose que ce que la peinture avait pu dire jusqu'alors. Il s'agit de se dégager d'une forme, de donner le primat à la couleur dans le cas de Delacroix. En grand romantique qu'il est, il a cette capacité de distancier sa sensation immédiate, de dissocier ce qui est de l'ordre du reportage et ce qui relève de l'interprétation, avec ce décalage qui lui permet d'atteindre une dimension poétique, que ce soit dans ses Chasses au lion ou dans d'autres tableaux. La richesse des matières, dans ses œuvres, garde le souvenir de l'émotion de l'Orient. Delacroix est sans aucun doute le plus grand orientaliste de sa génération. Il saisit de l'Orient la quintessence, la poésie sans la trahir et sans la figer. Ses souvenirs de voyage nourrissent ses tableaux mais ne le retiennent pas prisonnier d'un genre. Ce souci de transposer une émotion est peut-être aussi ce que l'on retrouve plus tard chez Matisse et ce qui fait la grandeur de ces artistes par rapport à d'autres, qui ont aussi leurs qualités mais restent dans un registre d'illustration. D'autres peintres parviennent à s'en dégager, comme Eugène Fromentin. Dans ses grandes visions du désert, ces grands gravats des temps bibliques, il y a une force qui donne à voir à la fois le paysage, l'émotion qu'il éveille, et tout ce qu'il peut susciter de rêveries.

En suivant l'exemple de Delacroix, qui reste romantique lorsqu'il peint l'Orient, peut-on dire que l'orientalisme est à son meilleur lorsqu'il se laisse traverser par un plus vaste mouvement ?

En effet, l'orientalisme n'est pas un mouvement lui-même mais un ensemble de thèmes. Il est transversal et c'est ce qui fait sa force, son originalité. Chaque artiste y vient avec

« Au temps fort de l'orientalisme, les artistes restent très académiques, fascinés par le récit »

son expérience picturale, son regard, sa formation, mais aussi avec sa technique. Un faire académique reste un faire académique, tout comme un grand romantique reste un grand romantique. Les paysagistes continuent à travailler en paysagistes, avec le goût d'une certaine palette, de la transcription de la lumière, du réalisme. Autre exemple, la vision de Renoir demeure tout entière quand il aborde l'Orient, avec cette joie de travailler la matière, la couleur, cette matière duveteuse de la peinture, ce débordement de lumière et de formes. Ce sont véritablement les thématiques qui font la transversalité de l'orientalisme.

D'où le sens qu'il y a à réunir Pierre-Narcisse Guérin, Léon Cogniet, les peintres de la campagne d'Égypte, et Matisse : montrer que les thématiques perdurent et que pourtant tout change.
Exactement, et c'est pourquoi nous avons tenu à aller jusqu'aux modernes. Prenons deux cas extrêmes, une odalisque de Boucher ou d'Ingres et une odalisque de Matisse. Chacun de ces peintres réinvente le thème, se l'approprie, y compris certains artistes orientalistes moins importants comme Maurice Bompard, dont nous montrons une odalisque assez académique, au faire très fini, très léché et comme porcelainé. Quant à Matisse, on peut se demander si c'est le thème lui-même de l'odalisque qui l'intéresse, ou plus simplement le corps de la femme et le jeu des accessoires colorés, dans une vision qui atteste son amour du décor. Gérôme, le parangon de l'orientaliste, qui en a traité tous les sujets, est allé très loin dans une fausse vision ethnographique qui renvoie une image de l'Orient dénoncée par certains penseurs. Il aborde aussi les grands thèmes historiques avec cette même attention au détail, cette même technique. L'orientalisme en ce sens est un peu une auberge espagnole ; au temps fort de l'orientalisme, si l'on exclut Delacroix d'un côté et les modernes de l'autre, dans cette grande courbe du milieu, ce qui lie l'ensemble de ces artistes, c'est qu'ils restent très académiques, fascinés par le récit.

L'approche ethnographique, qui s'annonce assez tôt mais s'épanouit dans la seconde moitié du siècle, a-t-elle sauvé les orientalistes d'une forme de rhétorique ?
Non. Même si les artistes font le voyage, il y a d'abord, comme je le disais, beaucoup de choses qu'il ne leur est pas donné de voir, dans ces sociétés très fermées. Ce qu'ils voient, ce sont les paysages, l'architecture et

CI-DESSUS
Jean-Auguste Dominique Ingres,
La Petite Baigneuse, 1826
Huile sur toile, 32 x 25 cm
Whashington, The Philips Collection
© The Bridgeman Art Library

CI-CONTRE
Léon Cogniet,
L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte, plafond commandé en 1828, achevé en 1835
Paris, musée du Louvre
© RMN – D. Arnaudet

PAGE DE DROITE
Eugène Delacroix,
La Mort de Sardanapale, 1827
Huile sur toile, 392 x 496 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – H. Lewandowski

la vie des villes ; même s'ils en rapportent des relevés, des photographies, des objets, ils s'attachent à recréer des atmosphères. C'est une ethnographie à la fois vraie et fausse ; ils s'appuient sur une matière première, sur des objets vus, achetés, rapportés, mais la vision qu'ils en donnent reste recomposée et littéraire. Au fond, que le voyage en Orient soit imaginaire ou effectué, les peintres transposent dans de l'imaginaire les choses vues.

C'est aussi une vision qui se met à répondre aux attentes du public.

Quand on voit la production de cette période, entre 1850 et 1870 environ, il paraît évident en effet qu'il y a un marché pour la peinture orientaliste, qui devient un sujet à la mode, nourri par la reproduction et la photographie. Les artistes sont sollicités, ce qui explique la répétition des thèmes et des compositions.

C'est un marché que l'on voit ressurgir aujourd'hui, semble-t-il. Comment l'expliquez-vous ?

Il y a à nouveau un marché important pour l'orientalisme, assez soutenu en France ces dernières années, et qui se manifeste également dans les pays du Maghreb ou du Golfe, ce qui peut paraître un peu étonnant et paradoxal. Mais les tableaux orientalistes, parce qu'ils offrent une grande part à l'imaginaire et au fantasme, donnent aussi une vision littéraire de l'Orient qui peut fasciner. Ils renvoient à une civilisation capable de faire rêver. Pensons au thème récurrent du bain, repris après Ingres par Gérôme et bien d'autres ; les visions du hammam, où jamais un peintre n'a pénétré, sont d'une extrême poésie, avec leurs vapeurs d'eau, leurs couleurs. On peut dire la même chose de certains paysages de désert ou des scènes de fantasia aux chevaux qui se cabrent, qui sont des images plutôt valorisantes.

Précisément le désert, qui fut un véritable défi pictural pour les artistes, ne semble pas conduire au même ressassement d'images, au même épuisement d'invention.

Le désert est en effet un thème à part. Peut-être moins exaltant que d'autres, il est un lieu d'épreuve traversé par la mort et contraint les peintres à travailler avec une palette très réduite. C'est un très beau thème qui sort du répertoire un peu convenu, et conduit à aborder de façon nouvelle le paysage, qui est au

« Les scènes de genre demeurent au cœur de l'orientalisme »

Maurice Bompard, *Une rue de l'oasis de Chetma*, 1890
Détail. Huile sur toile, 140 x 160 cm. Marseille, musée des Beaux-Arts
Photo service de presse © Photo Jean Bernard

CI-DESSOUS
Maurice Bompard, *Odalisque*, vers 1900. Huile sur toile, 40 x 56 cm. Marseille, Centre de la Vieille Charité
© akg-images

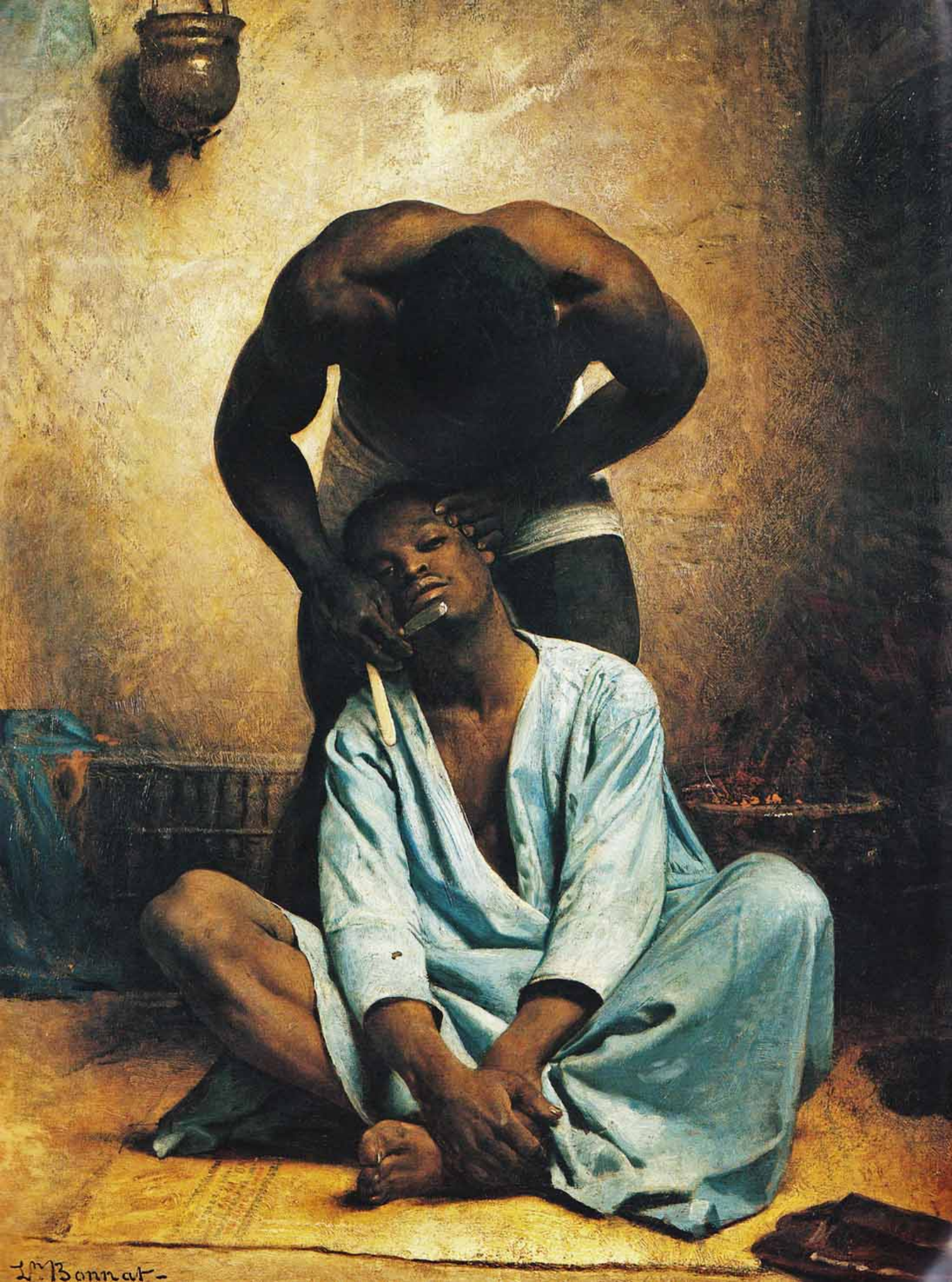
PAGE DE DROITE
Léon Bonnat, *Le Barbier nègre à Suez*, 1876. Huile sur toile, 80 x 58,5 cm. Minneapolis, Curtis Galleries. Photo service de presse © Curtis Galleries, Minneapolis

cœur de la peinture du XIXe siècle. Par ailleurs, il confronte les peintres à l'infini. Il s'agit pour eux d'être au plus juste dans le rendu de la lumière et de la sensation devant cette immensité. L'aridité du désert oblige à se débarrasser de tout un attirail d'atelier un peu folklorique. C'est peut-être la partie de l'exposition où l'on aura le plus de surprises car on sort là d'un univers fantasmé pour rencontrer quelque chose d'extrêmement surprenant. Au contraire des scènes de rue qui peuvent toujours être rapprochées du récit, le paysage échappe à cette dimension-là. Cela révèle bien la force de l'émotion éprouvée par les artistes devant le paysage.

Est-ce pour cela que dans le paysage, on distingue plus de continuité entre la grande période orientaliste et les modernes ?
C'est d'ailleurs une continuité qui se traduit aussi dans la technique. On ne retrouve pas dans le paysage orientaliste cette technique très léchée et fine caractéristique des sujets de genre. Une plus grande liberté dans l'approche, alliée à un côté beaucoup plus ductile, fait manifestement sortir cette peinture de l'académisme.

Vous réunissez un bel ensemble de sculptures de Charles Cordier. On parle plus volontiers à leur propos de sculpture anthropologique que de portrait. Pourquoi ?
Les portraits orientalistes témoignent d'une vision qui se veut anthropologique, d'une étude des types. On ne peut pas strictement les considérer comme des portraits. En revanche, on trouve des sujets de genre qui frayent avec le portrait, comme *Le Barbier nègre à Suez* de Léon Bonnat. Les portraits sont presque toujours associés à un thème ou à un type, comme les figures de femmes ou les gardes nubiens. C'est la raison pour laquelle nous avons réuni, dans le parcours, ce qui pourrait relever du portrait et les scènes de genre.

En dépit d'un incontestable ressassement d'images, comment défendriez-vous pour le public d'aujourd'hui le charme des scènes de genre orientalistes ?
Ces scènes demeurent au cœur de l'orientalisme et elles en restent caractéristiques. Aujourd'hui, où l'on réévalue à juste titre l'académisme, où l'on essaie d'en finir avec l'idée d'une histoire de l'art comme une machine qui avance d'avant-garde en avant-garde, l'orientalisme connaît un regain d'intérêt. Or c'est peut-être dans les sujets de genre que s'exprime avec le plus de savoir-faire, d'élégance, de fantaisie aussi, l'orientalisme. La fameuse scène du *Barbier* de Bonnat, par exemple, est puissante et fascinante ; le peintre montre là beaucoup de fantaisie et un brin de rudesse. Je préfère cette image à certaines scènes de harem ou de marché aux esclaves, plus convenues, car elle montre qu'on peut faire du genre, et qu'on peut être académique, et porter sur un sujet un regard sans concession. Et même si les peintres ont parfois, dans ce type de sujet, des approches un peu timides, l'orientalisme renouvelle la scène de genre lorsqu'il reflète la rencontre des artistes occidentaux avec la vie locale des pays.


L. Bonnat

Les peintres au défi de l'Orient

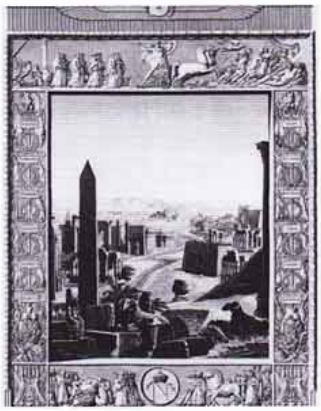
Prenant sa source au XVIII[e] siècle dans la première traduction des *Mille et Une Nuits*, l'orientalisme qui traverse de part en part le XIX[e] hérite, certes, d'une lecture littéraire et d'une approche narrative. Il élabore toutefois son propre rêve d'Orient en contrepoint d'une histoire contemporaine brûlante qui fait de l'artiste, dans les coulisses des missions diplomatiques, un voyageur et un témoin. De diverses manières, tableaux d'histoire, visions de harem, paysages du désert et scènes de genre invitent ainsi le réel dans les méandres du récit et les pièges du fantasme, jusqu'à ce que les modernes, rejetant l'un comme l'autre, libèrent l'Orient de l'orientalisme.

Eugène Delacroix,
Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834
Huile sur toile, 180 x 229 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – T. Le Mage

Le contexte

Quand l'art se mêle à l'histoire

Par Jérôme Rizzo, *docteur en égyptologie, maître de conférences en Arts plastiques, université Paul-Valéry - Montpellier III*



François-Charles Cécile, *Perspective de l'Égypte, d'Alexandrie à Philae*, frontispice du volume I des Antiquités de la *Description de l'Égypte*, Paris, 1809-1822 © Selva / Leemage

Le XIXe siècle est une période de mutations radicales en Orient. Théâtre de la constitution des empires coloniaux opérée à rebours du délitement de l'Empire ottoman, ce vaste territoire est, au même moment, celui de différentes formes d'orientalisme. Ainsi, aux marches de ce siècle, apparaît un nouveau type d'artiste : intégré aux missions militaires, diplomatiques ou scientifiques, il devient le chroniqueur sensible d'une histoire brûlante, d'une histoire en mouvement.

En 1826, dans son *Atlas ethnographique du globe*, Adriano Balbi définit le terme « orientalisme » comme « le système de ceux qui prétendent que les peuples occidentaux doivent à l'Orient leur origine, leurs langues, leurs sciences ». *Ex Oriente Lux*, en dépit des réticences du géographe. « Science des choses de l'Orient » et « goût des choses de l'Orient » : ces deux dimensions esquissent par la suite le champ sémantique du vocable, assemblage des domaines de la science et du beau. Cette prégnance implicite du rôle de l'érudit et de l'artiste dans l'imaginaire de l'orientalisme tend à occulter le fait que ce dernier s'enracine dans un espace politique couvrant peu ou prou celui de l'Empire ottoman. À cet égard, il est notable que le courant orientaliste se soit épanoui durant la période où les États européens, galvanisés par une révolution industrielle triomphante, se sont développés à proportion de la déliquescence des sociétés moyen-orientales. Amorcé dès le XVIIe siècle, ce processus se poursuit à la fin du XVIIIe, notamment sous le coup de l'expansionnisme russe en mer Noire. Puis, au cours du XIXe siècle,

Auguste Mayer,
Le Soir de la bataille de Navarin, le 20 octobre 1827, 1840
Huile sur toile
Paris, musée de la Marine
© Paris, musée de la Marine

le déclin de « l'homme malade de l'Europe » s'intensifie non seulement par son démantèlement territorial mais également, comme le souligne Georges Corm, par l'émergence de nationalismes, de communautés religieuses ou de minorités ethniques, stimulée par le déchaînement des rivalités occidentales dans la région. Parmi les modalités du système de domination de l'Occident sur l'Orient au XIXe siècle, l'une des plus originales est probablement celle de la mise en œuvre de missions à caractère scientifique, diplomatique ou artistique qui accompagnent, ou parfois prolongent, les opérations militaires. Partant, certains artistes « nomades » s'échappent alors du confinement de leur atelier pour se muer en témoins sur le vif des realia orientales.

L' ÉGYPTE, D'EXPÉDITION EN DESCRIPTION

Première de ces expéditions en Orient, la campagne d'Égypte de Bonaparte (1798-1801) fut un échec patent sur le plan militaire puisque le principal objectif visé – affaiblir la puissance britannique en lui coupant la route des Indes – ne fut jamais atteint. En revanche, la *Description de l'Égypte* (1809-1822 pour l'édition impériale), monumentale publication issue de l'expédition, reçut un accueil triomphal. Cette somme d'érudition encore pétrie de l'esprit des Lumières, précédée du *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte* (1802) de Dominique Vivant-Denon, « a fourni la scène et le décor de l'orientalisme », selon la tournure d'Edward W. Said. La campagne de Bonaparte entama suffisamment le pouvoir des mamelouks pour que Méhémet-Ali, une fois maître de l'Égypte, l'anéantisse avant de menacer la dynastie ottomane. Ouvrant son pays à la modernité, il accueillit de nombreuses missions « scientifico-artistiques », dont celle du peintre Auguste de Forbin en 1818-1819 et, plus tard (1831), celle du botaniste le baron von Hügel et du peintre Prosper Marilhat, qui mena ces derniers de Grèce en Égypte. En 1830, une mission officielle conduisit le baron Taylor, accompagné des peintres Adrien Dauzats et Auguste Mayer, à négocier l'acquisition des obélisques de Louqsor. La nouvelle discipline égyptologique suscita naturellement des explorations de la vallée du Nil telles que l'expédition franco-toscane de Jean-François Champollion et Ippolito Rossellini (1828-1829), l'expédition prussienne de Karl Richard Lepsius (1842-1845) ainsi que les séjours d'Émile Prisse d'Avennes, accompagné du photographe A. Jarrot entre 1858 et 1860. Rappelons que l'Égypte constitua le laboratoire oriental du nouveau médium photographique, expérimenté dès 1839 par les daguerréotypistes Frédéric Goupil-Fesquet, Joseph-Philibert Girault de Prangey et Jules Itier ; c'est indéniablement la mission en Orient de Maxime Du Camp et Gustave Flaubert qui produisit la première moisson photographique, réunie en 1852 dans le recueil *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*.

Plus tard, le percement du canal de Suez (1859-1869), illustré par le peintre Narcisse Berchère et le photographe Hippolyte Arnoux, ouvrit l'Égypte aux flux du commerce international et, sous l'impulsion du *Grand Tour of the East* de Thomas Cook, aux flots de touristes avides de « ruines pendantes » et de paysages nilotiques. Sur le plan politique, après la période du condominium franco-britannique, l'Égypte fut placée en 1882 sous domination anglaise ; l'État égyptien dut attendre 1922 pour retrouver sa souveraineté.

Roger Fenton, *The Ordnance Wharf, Balaklava, 19 novembre 1855*
Papier salé d'après négatif verre au collodion humide, 21,1 x 25 cm
Paris, musée d'Orsay © RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

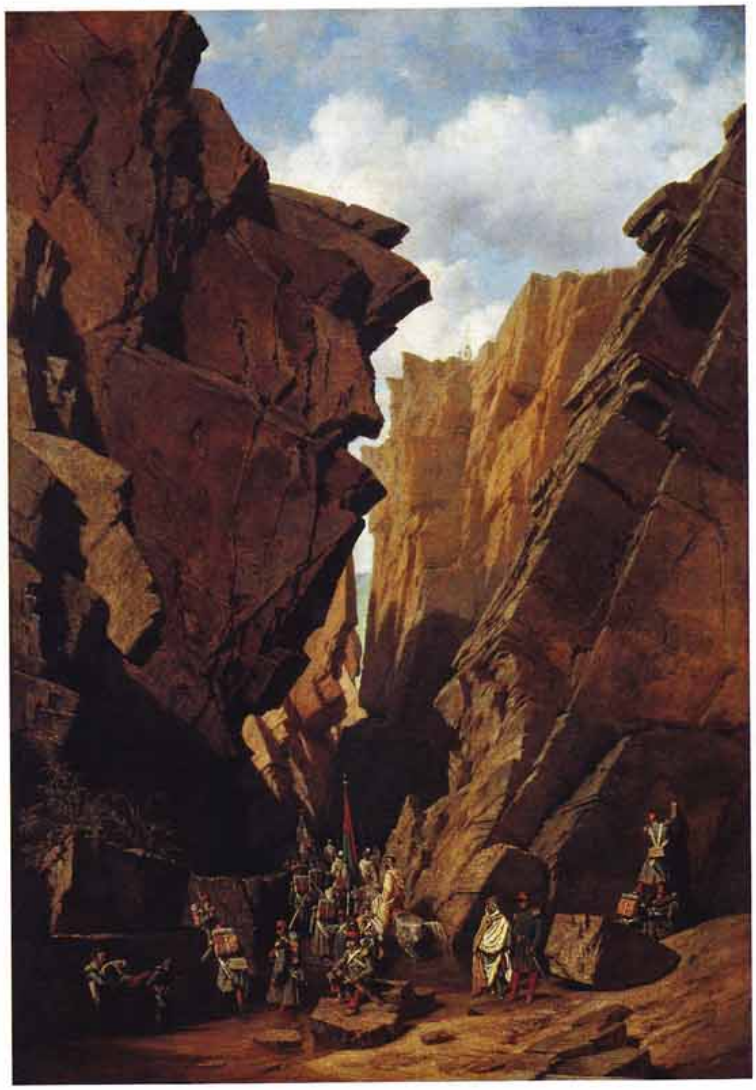
EN HAUT
Maxime du Camp, *Gournah. Péristyle du tombeau d'Osymandias* (*Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, pl. 59), 1850. Détail. Papier salé d'après négatif papier, 16,5 x 22 cm
Ancienne collection Prisse d'Avennes
Paris, Bibliothèque nationale de France © BnF

Horace Vernet, *Les colonnes d'assaut se mettent en mouvement lors du siège de Constantine, 13 octobre 1837*, 1838
Huile sur toile, 512 x 103,9 cm
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
© RMN (château de Versailles) – G. Blot

LES PROVINCES OTTOMANES, DE « MISSIONS » EN REPORTAGES

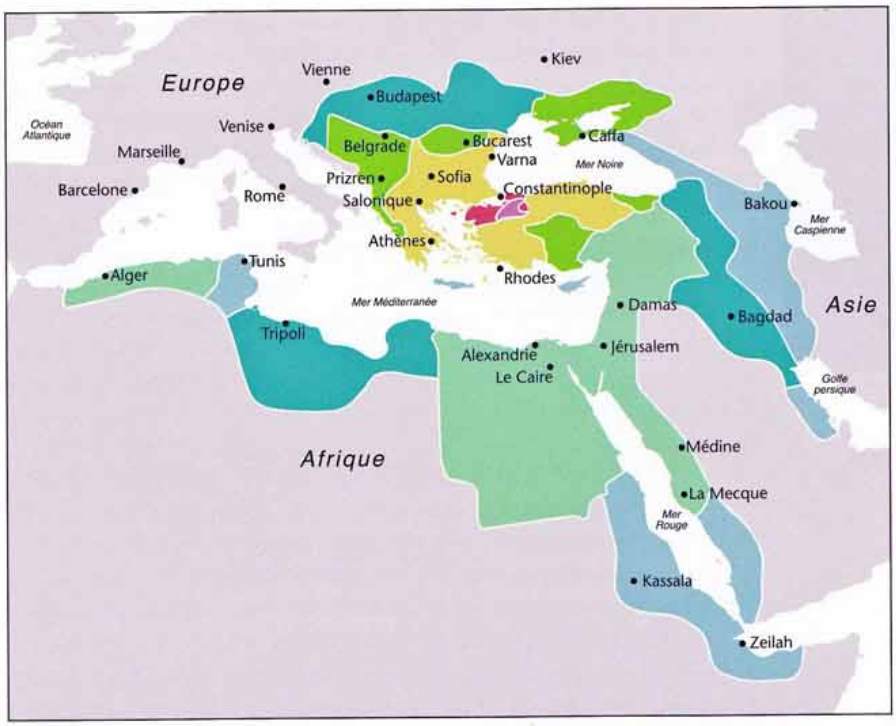
Tout au long du XIXe siècle, la puissance ottomane fut également amputée de la plus grande partie des territoires balkaniques. Ainsi, assujettie à la Sublime Porte depuis le XVe siècle, la Grèce se souleva en 1821, encouragée par la Russie et soutenue par les comités philhellènes. Le 20 octobre 1827, la coalition des forces russes, anglaises et françaises écrasa la flotte turco-égyptienne dans la baie de Navarin. Le peintre Alexandre-Gabriel Decamps fut alors dépêché sur place pour composer un tableau de cette bataille décisive qui conduisit la Grèce à son indépendance en 1830. Parallèlement à son appui militaire, la France, par la voix de son ministère de l'Intérieur, mit en œuvre une expédition scientifique en Morée (1829-1831) dotée d'une commission de savants, qui bénéficia entre autres des talents artistiques d'Amaury-Duval et de Prosper Baccuet.

Adrien Dauzats,
Le Passage des Bibans ou
Le Passage des Portes de Fer, 1853
Huile sur toile, 170 x 115 cm
Lille, musée des Beaux-Arts
© RMN – T. Le Mage



Au même moment, l'Empire ottoman perdit sa mainmise sur l'Algérie suite au débarquement des troupes françaises à Sidi-Ferruch le 14 juin 1830. Cette dépossession doit néanmoins être nuancée puisque depuis 1671, la Régence d'Alger montrait une large autonomie vis-à-vis de la Porte. Après une courte période d'occupation, la France colonisa l'Algérie qui devint un prolongement du territoire français, de 1848 à son indépendance en 1962. L'envoi de missions dès l'aube de l'occupation participa à l'avènement de l'Algérie comme source majeure de l'orientalisme. On pense aussitôt au séjour d'Eugène Delacroix en 1832 qui, bien qu'agrégé à une mission diplomatique française au Maroc, donna jour au remarquable *Femmes d'Alger dans leur appartement*, ébauché par le peintre à Alger avant son retour en France. En octobre 1839, soit deux ans après la mission confiée au peintre Eugène Flandin, Adrien Dauzats fut enrôlé dans l'expédition des Portes de Fer afin de produire des images de cette opération visant à la « pacification » de la Kabylie. De 1839 à 1842, parallèlement aux campagnes militaires, le ministère de la Guerre ordonna une vaste mission animée par une cohorte de savants civils et militaires, qui aboutit aux volumes de l'*Exploration scientifique de l'Algérie*. Dans l'esprit de l'expédition d'Égypte de Bonaparte, elle fut chargée de recueillir une somme d'observations *in situ*. Pour la publication, on fit notamment appel au savoir-faire du peintre Horace Vernet, sorte d'iconographe officiel de la conquête de l'Algérie, ou « militaire qui fait de la peinture », selon les sarcasmes de Baudelaire.

Enfin, la guerre de Crimée (1853-1855) constitue un des conflits majeurs du XIXe siècle. Son principal enjeu fut celui des ambitions tsaristes en Méditerranée via la mer Noire. Pour tenter de les entraver, une coalition franco-britannique s'allia aux forces turques menacées et mit le siège devant Sébastopol. La victoire des alliés, entérinée en mars 1856 par le traité de Paris, ne marqua qu'une courte pause dans l'inexorable processus de dépècement de l'Empire ottoman, qui mènera à son effondrement au sortir de la Première Guerre mondiale. Si les troupes coalisées furent alors suivies par un certain nombre de peintres, dont le colonel Langlois ou Isodore Pils, la plus grande nouveauté fut la présence sur le terrain de photographes tels que Roger Fenton, James Robertson et Felice Beato, opérateurs qui inaugurèrent le genre du reportage de guerre.



Carte de l'Empire ottoman en 1683
© Source Wikipédia D.R.

- Empire ottoman, 1300
- Conquêtes, 1300-1359
- Conquêtes, 1359-1451
- Conquêtes, 1451-1481 (Mehmed II)
- Conquêtes, 1512-1520 (Sélim Ier)
- Conquêtes, 1520-1566 (Soliman le Magnifique)
- Conquêtes, 1566-1683

Théodore Chassériau,
Combat de cavaliers arabes, 1854
Huile sur toile, 65 x 54 cm
Paris, musée du Louvre
Photo service de presse
© RMN / Grand Palais – D. Arnaudet

La peinture d'histoire
L'Orient, terre de renouveau

Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

Théodore Géricault,
Portrait d'Oriental ou
Portrait présumé de Mustapha,
vers 1819-21
Huile sur toile, 59,3 x 48 cm
Besançon, musée des Beaux-Arts
et d'Archéologie © RMN – A. Choffet

De Pierre-Narcisse Guérin à Théodore Chassériau, la confrontation des peintres avec l'Orient, dans le sillage de l'expédition d'Égypte, renouvelle en profondeur l'approche et les codes de la peinture d'histoire dans la première moitié du siècle. Brûlantes d'actualité, l'épopée napoléonienne puis la conquête de l'Algérie contraignent les artistes à s'éloigner des formules néoclassiques. Elles font de l'Orient une scène rêvée pour la génération romantique, menée par Delacroix.

Lorsque Bonaparte pose le pied en Orient, en 1798, sur la côte égyptienne, à hauteur d'Alexandrie, l'égyptomanie est déjà à la mode depuis fort longtemps ; mais la campagne d'Égypte propulse soudain cette terre rêvée dans le champ très réel de la connaissance la plus scientifique. Dès 1802, Dominique Vivant-Denon, qui accompagne le premier consul dans son épopée, publie un *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte* déterminant pour la connaissance de ce pays. Le futur conservateur du musée du Louvre (alors Muséum central des arts) ouvre ainsi les voies de la recherche, approfondissant son travail par la publication, à partir de 1809, de la *Description de l'Égypte* dont les onze volumes de planches sont réalisés par des architectes, des géographes, des ingénieurs de la commission des sciences et des arts de l'armée d'Orient. Avec l'ouverture du musée Charles-X, qui présente au public les découvertes archéologiques, et la publication par Champollion, en 1824, de son *Précis du système hiéroglyphique*, ce travail scientifique trouve ses premiers aboutissements, alors que l'Empire a déjà rendu les armes. L'orientalisme fait d'ailleurs son apparition sur un plafond du Louvre, en 1830-1835, avec *L'Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte* de Léon Cogniet, dans la salle des manuscrits grecs.

L'ÉPOPÉE NAPOLÉONIENNE RACONTÉE PAR LES PEINTRES

Par ses ouvrages initiateurs, et devant les terribles conséquences d'une conquête qui ne fut pas seulement une réussite, Vivant-Denon « a senti que l'archéomanie et le goût classique pour les Anciens pouvaient être réorientés, en livrant aux fidèles de nouveaux dieux, aux fanatiques de nouvelles raisons de s'émouvoir, aux amateurs, une nouvelle mode [1] ». Et aux artistes, une terre de renouveau, une source de jouvence où plonger la peinture et les arts. Car Bonaparte comprit très vite quel parti il pouvait tirer de l'art, et les peintres de cette épopée. Dès le début

LA PEINTURE D'HISTOIRE

Antoine Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804
Détail. Huile sur toile, 532 x 71,5 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – D. Arnaudet / J. Schormans

du XIXe siècle, les peintures sur la campagne d'Égypte fleurissent au Salon. Le très néoclassique Pierre-Narcisse Guérin célèbre *Bonaparte réprimant une sédition au Caire* (1806), sous une forme encore très marquée par la tradition. David ayant refusé de faire le voyage d'Orient et de sacrifier à cette mode nouvelle, ce sont ses élèves, et non lui-même, qui deviennent les héros de cette rénovation des arts. Gros donne avec *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* (1804) une vision magnifiée d'un épisode tragique où l'empereur, voulant endiguer la panique qui se répand au sein de ses troupes gagnées par la peste, les visite et renouvelle, dans un geste symbolique, le miracle des écrouelles. La réalité fut fort différente, et les soldats malades furent laissés sur place et condamnés à leur sort, mais le jeune élève de David fixait là pour longtemps l'image héroïque des campagnes napoléoniennes. Dans un dialogue avec le *Brutus* de son maître (1789, Paris, musée du Louvre) dont il évoque la composition, le jeune peintre apporte une note nouvelle, par l'architecture orientale et les costumes contemporains, par une lumière contrastée dont le lyrisme annonce la naissance du romantisme. N'étant pas lui-même parti en Orient, il reconstitue le site de Jaffa d'après les gravures de ses contemporains, dont une tirée du fameux *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte*. Déjà, avec *Le Combat de Nazareth* (1801), l'artiste avait donné l'une des premières batailles romantiques, juxtaposition de scènes distinctes, sans unité d'action, qui ne sont reliées visuellement que par des touches de couleur vive répétées et qui ponctuent l'ensemble de la composition. Peut-être à cause du manque de compte-rendu officiel, l'artiste peut rompre avec les données classiques du tableau d'histoire : l'énergie, la fureur, le désordre y sont rendus avec une fougue dans la touche, un jeu sur les pleins et les vides rendant plus dynamique la diagonale qui fend la toile en deux.

Pierre-Narcisse Guérin,
Bonaparte réprimant une sédition au Caire, 1806
Huile sur toile, 50 x 75 cm
Caen, musée des Beaux-Arts
© musée des Beaux-Arts, Caen – M. Seyve

Antoine Gros,
Le Combat de Nazareth, 1801
Huile sur toile, 135 x 195 cm
Nantes, musée des Beaux-Arts
© RMN – G. Blot

LA RÉVOLTE DU CAIRE DE GROS, AUX ANTIPODES DU NÉOCLASSICISME

On l'aura compris, l'Orient est bien le berceau du romantisme, le prétexte héroïque à l'invention d'une expression nouvelle, la réinvention d'une peinture d'histoire qui sort des sentiers battus de la tradition. Girodet s'engouffre dans cette voie, et, répondant à Gros, peint *La Révolte du Caire* (1810). Cette vision inédite de l'histoire contemporaine représente tout d'abord l'un des épisodes les plus sanglants de la campagne d'Égypte : la répression de la révolte des mamelouks par l'armée napoléonienne, dans la grande mosquée al-Azhar, le 21 octobre 1798. Le combat du premier plan donne une structure à cet amas de corps emplissant entièrement l'espace, dans une mêlée indescriptible où il n'y a plus ni héros ni barbares. Si Girodet nous épargne ainsi certains détails, il est pourtant aux antipodes de la conception néoclassique de la peinture d'histoire, toute de noble pondération, tandis que la sauvagerie, ici, n'a pas de camp. Commandée en 1809 par Napoléon lui-même pour la galerie des Ambassadeurs au palais des Tuileries (anciennement la galerie de Diane), l'œuvre ne fait pourtant l'objet d'aucune recommandation, de manière inattendue et plutôt libre de la part de l'empereur. La peinture attire l'attention des premiers romantiques, de Delacroix à Stendhal, qui note dans son *Journal* : « Figure-toi un nid de vipères qu'on découvre en changeant de place un ancien vase, on a peine à suivre le même corps, si on regarde longtemps, il fait aller les yeux. Voilà l'effet de *La Révolte du Caire.* » Les mamelouks, alors, ne sont pas inconnus des artistes, car Napoléon incorpore à l'armée ceux qu'il a ramenés d'Égypte ; l'empereur a même pour serviteur personnel l'un d'entre eux, qui l'accompagne dans tous ses déplace-

ments et le seconde par ses dons de diplomate. Girodet [*Portrait de Mustapha*, 1819] comme Géricault [*Portrait d'Oriental* ou *Portrait présumé de Mustapha*, v. 1819-1821] sacrifient tous deux à l'attrait de ces physionomies, attirés par l'intensité de l'expression plus encore que par l'exotisme d'un costume, donnant une version modernisée et orientale de la tête d'expression classique.

DECAMPS PEINTRE D'HISTOIRE EN ALGÉRIE

La conquête de l'Algérie donne enfin un souffle nouveau à cet orientalisme héroïque, mais annonce également certaines mutations. Au départ de cette colonisation, une trouble histoire de créances entre les négociants juifs d'Alger, le dey et le gouvernement de Charles X : ce dernier prétexte un incident diplomatique – le dey aurait donné un coup de chasse-mouches au consul français – pour envoyer une expédition punitive en 1827. Le blocus du port d'Alger est entrepris, avant l'envoi, en 1830, d'un corps expéditionnaire qui s'empare d'Alger au terme de trois semaines de combats. C'est en fait une tentative de diversion politique de la part du roi, qui se trouve en difficulté en France, et espère, en détournant l'attention sur Alger, en brillant par une conquête rapide, recouvrer une partie de son prestige

Anne Louis Girodet,
La Révolte du Caire, le 21 octobre 1798, 1810
Huile sur toile, 365 x 500 cm
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
© RMN (château de Versailles) – D. Arnaudet / J. Schormans

Alexandre Decamps,
Le Supplice des crochets, 1837
Huile sur toile, 91 x 137 cm
Londres, The Wallace Collection
© The Wallace Collection, Londres, dist. RMN / The Trustees of the Wallace Collection

perdu. C'est pour commémorer certaines batailles que l'État engage alors les artistes à partir : c'est ainsi que Decamps, en compagnie du peintre Garneray, s'embarque pour l'Orient, chargé de représenter la bataille de Navarin. Le séjour, en 1828, est décisif : il rapporte de son voyage une matière inépuisable, dont il fera son miel sa carrière durant. Au Salon de 1831, il expose les premiers tableaux qui feront de lui le peintre de l'Orient. *Le Supplice des crochets* (1837), quelques années plus tard, attire toutes les attentions de la critique, moins par l'horreur d'un sujet repoussé au second plan que par les qualités nouvelles d'une peinture exprimée en grand format, à la manière des tableaux d'histoire : lumière, largeur de la touche, exotisme de cette vue urbaine.

DELACROIX, L'ORIENT AUSSI BEAU QUE L'ANTIQUE

À sa suite, Delacroix est le grand peintre qui saura faire passer le rêve de l'Orient à travers le filtre de la réalité. Dès les années 1820, il s'enflamme, lui, l'admirateur de Byron, pour le sort désespéré des Grecs luttant contre l'envahisseur turc (*Les Massacres de Scio*, Salon de 1824) : la cause de la liberté, si chère aux romantiques, rejoint tout à coup cette porte de l'Orient, dans une défense que les Français conçoivent comme celle de la civilisation antique et chrétienne contre celle d'un Orient musulman. L'Orient est alors associé, dans son esprit de feu, aux grands souverains sanguinaires de l'Antiquité, et incarné par le majestueux *Sardanapale* du Salon de 1827, qui fait figure de manifeste romantique. Mais ce

Eugène Fromentin,
Une rue à El-Aghouat, 1859
Huile sur toile, 142 x 103 cm
Douai, musée de la Chartreuse
© RMN / Droits réservés

fantasme orgiaque et funeste appartient encore au domaine littéraire. Du souverain célébré par Byron, Delacroix ne se souvient guère lorsqu'il s'embarque pour le Maroc, aux côtés du comte de Mornay, chargé d'une mission diplomatique : il s'agit de négocier la paix avec le voisin de l'Algérie, pour que la guerre n'enflamme pas tout le bassin méditerranéen. Au retour, le bateau fait halte dans le port d'Alger, et le peintre obtient ce qu'il n'avait osé rêver : pénétrer dans un harem, dont le propriétaire, un haut fonctionnaire du port, lui ouvre les portes en raison de sa présence dans une mission diplomatique. Delacroix a l'impression de retrouver vivante la majesté de l'antique, miraculeusement préservée dans ce berceau des civilisations. Les *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) célèbrent ce moment ineffable : « Rome n'est plus dans Rome » s'exclame le peintre, fasciné par la beauté des costumes, la noblesse des attitudes. L'Orient aussi beau que l'antique, sa vie même, que les marbres avaient fait oublier : voilà la découverte du grand romantique, qui n'aura de cesse de ressusciter cette Antiquité vivante ; mais une Antiquité de feu, à l'image de son tempérament, dont la fureur éclate dans les scènes de *Chasse au tigre* (1854) ou celles de fantasia, conçues comme des scènes de bataille (*Exercices militaires des Marocains*, 1832), dignes des plus grands moments de la peinture d'histoire. L'intensité de la couleur et du mouvement ranime de leur vie ces scènes atemporelles, dignes des grandes chasses de Rubens ou des plus belles charges héroïques. Pour la première fois, romantisme et classicisme ne s'opposent plus : le berceau de l'Orient les a réconciliés. Cette vision ne pouvait laisser de marbre les plus jeunes : Chassériau, l'élève d'Ingres amoureux de la couleur, révèle cette influence du grand maître romantique sur sa génération (*Combat de cavaliers arabes*, 1854), dans une synthèse improbable et pourtant réussie. Ingres ne reconnaîtra pas là sa postérité et pourtant, Chassériau démontre, par cette double influence, que le romantisme peut renouer avec la grande tradition.

Horace Vernet, *Prise de la smala d'Abd el-Kader par le duc d'Aumale à Taguin, le 16 mai 1843*, vers 1843-44
Huile sur toile, 489 x 2139 cm
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
© RMN (château de Versailles) – G. Blot / H. Lewandowski

Eugène Delacroix,
Exercices militaires des Marocains,
1832. Huile sur toile, 50 x 73 cm
Montpellier, musée Fabre
© De Agostini / Leemage

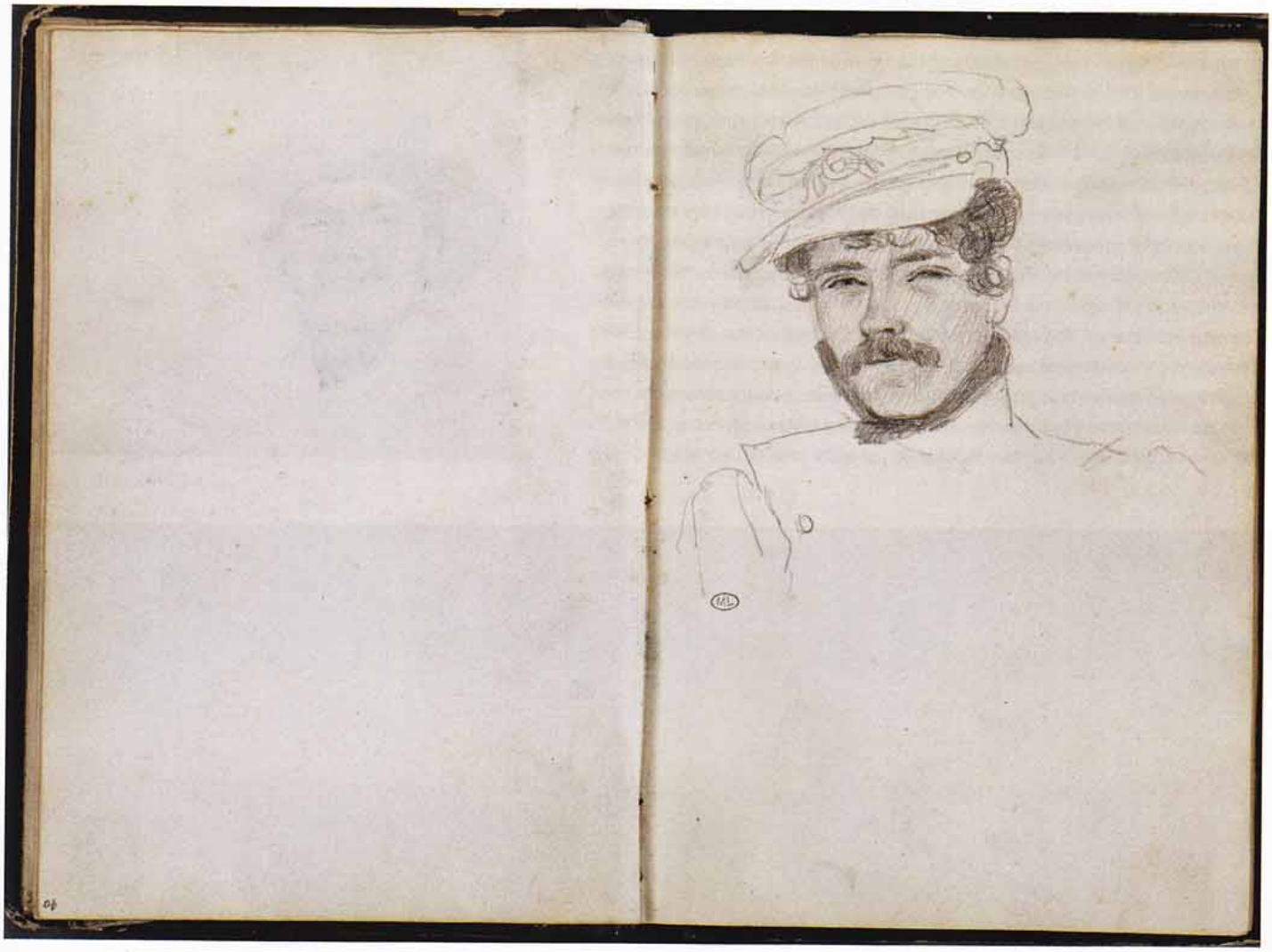
L'ESSOUFFLEMENT DU ROMANTISME DES CONQUÊTES

Toutefois la célébration des grandes batailles algériennes ne revient pas à ces romantiques idéalistes : c'est Horace Vernet qui célèbre la *Prise de la smala d'Abd el-Kader* (v. 1843-1844), attirant sur lui les foudres de Baudelaire comme de Gautier, les deux grands défenseurs du romantisme et de l'orientalisme. Ce « militaire qui fait de la peinture [2] », selon le mot sanglant du poète, a trop de précision, de conscience dans la restitution du moindre bouton de costume, au goût de la génération précédente. Pourtant, Gautier reconnaît qu'il « a compris que le héros de nos jours était cet Achille collectif qu'on appelle régiment ». Vernet annonce d'autres temps, et aura souffert des mutations qu'il incarne. Car le réalisme ethnographique qui s'empare peu à peu des peintres de l'Orient ouvre une ère nouvelle, plus scientifique que poète, et il n'est guère que Fromentin, le paysagiste amoureux de l'Orient, qui sut allier l'exactitude de l'observation à une mélancolie encore romantique. Il est aussi l'un des rares, lui, l'écrivain et le peintre, qui osèrent dénoncer les horreurs de la guerre : sous l'anecdote d'une scène de genre, une sieste dans l'ombre des murs (*Une rue à El-Aghouat*, 1859), c'est le massacre qu'il suggère, avec une audace politique certaine pour une œuvre commandée par l'État. Le romantisme des conquêtes cède bel et bien le pas à un certain désenchantement, dans une mutation artistique qui est aussi celle de l'histoire.

1. J.-C. Vatin, *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte, introduction*, cité par Ch. Peltre, *Les Orientalistes*, Paris, Hazan, 2000, p. 23.
2. Baudelaire, cité par Ch. Peltre, *ibid.*, 2000, p. 58.

Le voyage de Delacroix au Maroc

Le 11 janvier 1832, Delacroix embarque à Toulon pour le Maroc, accompagnant le comte Charles de Mornay dans une délicate mission diplomatique : « Nous allions chercher un pays inconnu sur lequel on nous donnait les notions les plus bizarres et les plus contradictoires. C'était un an et demi après la prise d'Alger, au moment où tout ce qu'il y avait de Musulmans au monde était profondément ulcéré de la brèche faite à l'antique réputation des barbaresques, et dans un pays beaucoup plus sauvage que tout le reste des États barbaresques. » Lors de ce périple de six mois, Delacroix visite Gibraltar, séjourne à Tanger, Meknès, où la délégation française rencontre le sultan du



Eugène Delacroix, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne, Portrait de Delacroix en buste, coiffé d'une casquette*, folio 89 v, 1832
Mine de plomb, 19,3 x 12,7 cm. Paris musée du Louvre © RMN – M. Bellot

Eugène Delacroix, *Album d'Afrique du Nord et d'Espagne*, folio 17 v et folio 18 r, 1832. Aquarelle, mine de plomb, 19,3 x 12,7 cm. Paris musée du Louvre © RMN – M. Bellot

Maroc, puis l'artiste se rend brièvement à Cadix et Séville avant de rentrer en France via Oran et Alger. Marcher aujourd'hui sur ses pas suppose qu'on se plonge dans son journal, dans sa correspondance, dans de multiples carnets et feuilles volantes comme dans ses *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*. Delacroix y consigne, par les mots et les images, les multiples impressions qui l'assaillent. On ne s'étonnera guère d'y retrouver bien des notations de peintre : l'Orient s'offre à lui comme un immense répertoire de sujets, de motifs, de figures, de décors, de costumes, sans parler de la lumière et surtout des couleurs – à l'image de cette « mer bleu-foncé comme une figue » vue aux alentours de Tanger. Le voyage en Orient, à bien des égards, fut décisif tant dans sa manière de voir que dans l'orientation de sa peinture.

L'Orient, terre de pittoresque, offre aussi à ses yeux un voyage dans le temps. Delacroix déclare y retrouver une « Antiquité vivante » – « Des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde. L'antique n'a rien de plus beau » –, contribuant ainsi, d'une part, à relativiser le primat de l'antique, et, d'autre part, à forger l'image d'un Orient immuable face à un Occident en mutation, entraîné par la dynamique du progrès. La lecture de ces pages montre en définitive que Delacroix porte un regard ambivalent sur l'Orient, fait d'enthousiasmes et de fascinations mais aussi d'incompréhensions et de réticences : « Je serai exposé à dire que les hommes que j'avais sous les yeux me paraissaient alternativement horribles ou admirables, et j'en dirai autant de leurs usages. Je trouvai là des hommes plus hommes que nous : qui unissent aux sentiments naïfs, énergiques, d'une civilisation ébauchée, la ruse la plus diabolique et les vices sordides qui semblent le fruit de la corruption des sociétés. » Il n'en demeure pas moins que l'artiste sait aussi critiquer les effets destructeurs de la colonisation française, fragilisant l'opposition si commode entre barbares et civilisés : « [...] il était réservé aux Européens de détruire à Alger, et comme à plaisir, tout ce qu'il a été possible de la distribution et de l'ornement des maisons mauresques. Il semblait qu'avec nos fracs et nos casquettes nous allions introduire sur la terre d'Afrique un autre climat et de nouvelles conditions d'existence. » **Laurent Houssais**

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Odalisque à l'esclave*, 1839
Huile sur toile, 74,9 x 102,9 cm
Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum © Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, USA / Bequest of Grenville L. Winthrop / The Bridgeman Art Library

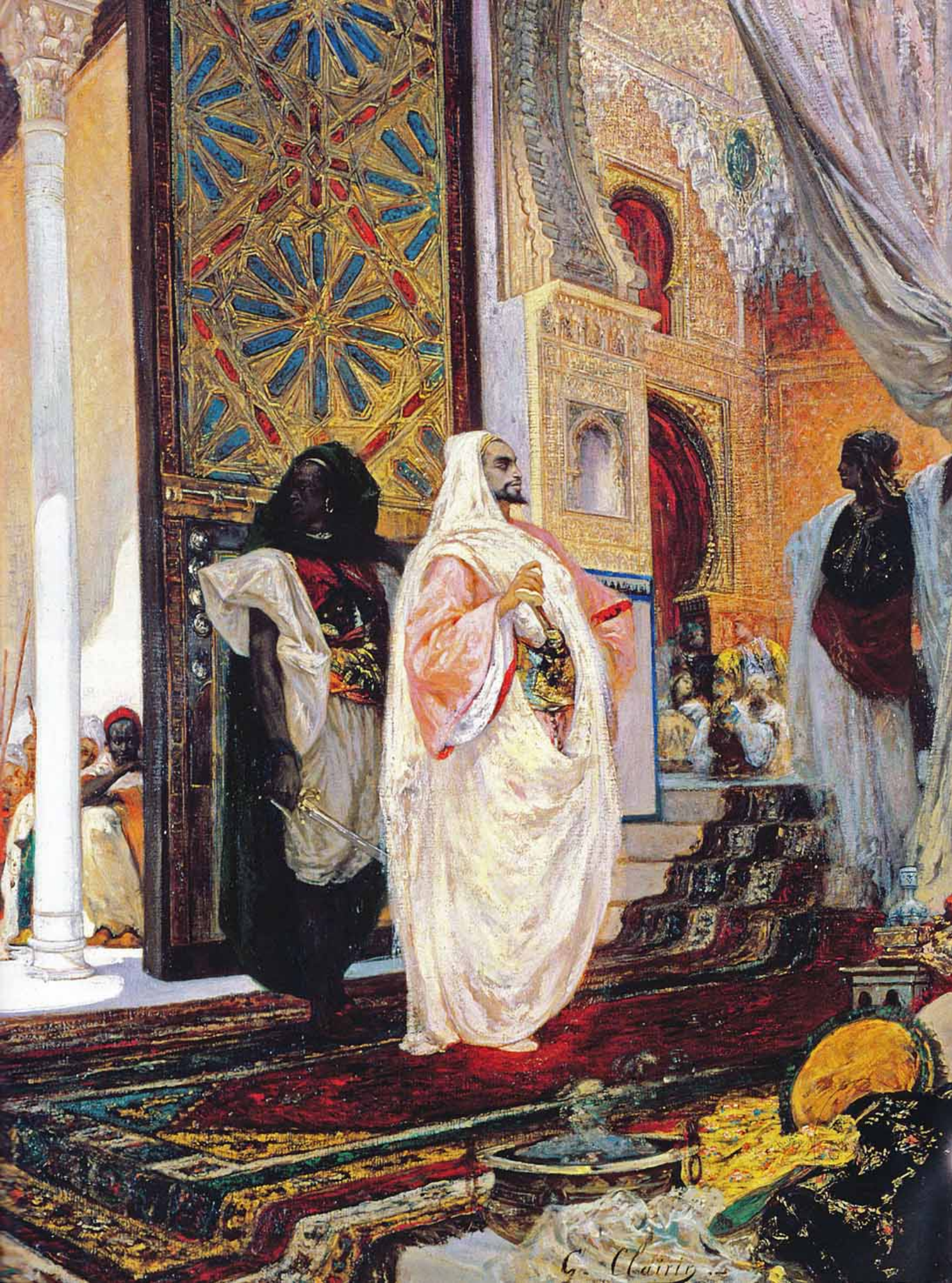
Le harem
Représenter l'interdit

Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

Si l'Orient fut rêvé par les peintres, le harem fut le lieu par excellence du fantasme occidental. Ressassé à l'envi, souvent sans imagination, dans la seconde moitié du siècle, il devient au contraire sous le pinceau des plus grands, Ingres, Delacroix ou Gérôme, un prétexte sans pareil à la liberté, à l'invention, à la poésie.

« Il faut regarder ce peuple à la distance où il lui convient de se montrer : les hommes de près, les femmes de loin ; la chambre à coucher et la mosquée, jamais. Décrire un appartement de femmes ou décrire les cérémonies du culte arabe, est à mon avis plus grave qu'une fraude : c'est commettre, sous le rapport de l'art, une erreur de point de vue. [1] » Pourtant, l'interdit est toujours le plus attirant et les erreurs de point de vue, par conséquent, la manifestation d'un fantasme plus que la trahison d'une vérité.

PAGE DE DROITE
Georges Clairin, *L'Entrée au harem*, 1870. Huile sur toile, 81,5 x 65,1 cm
Baltimore, Walters Art Museum © Walters Art Museum, Baltimore / The Bridgeman Art Library


G. Clairin

Pierre-Auguste Renoir,
Parisiennes habillées en Algériennes,
1872. Huile sur toile, 157 x 130 cm
Tokyo, The National Museum
of Western Art
© The Bridgeman Art Library

À DROITE
Jean Lecomte du Noüy,
L'Esclave blanche, 1888
Huile sur toile, 149,5 x 118,3 cm
Nantes, musée des Beaux-Arts
© RMN – G. Blot

Lorsque Delacroix expose au Salon de 1827 son fameux *Sardanapale*, il est évident pour tous que ce suicide d'un tyran au milieu de son harem est une tragédie de théâtre. Byron, en l'occurrence, en serait la source, bien que la scène finale du massacre, alors que le feu est déjà mis au bûcher, ne figure pas dans la pièce et sorte sans doute de l'imagination du peintre. Ingres lui-même recourt à l'invention, lui, le grand rival qui ne posa jamais un pied en Orient. Dès 1826, *La Petite Baigneuse* se propose avant tout comme un ensemble de nus dans un paysage (et non dans l'intérieur du harem), dans une grande tradition issue de Giorgione. Pourtant, l'odalisque de dos, monumentale, que l'artiste reprend de *La Baigneuse Valpinçon* (1808, Louvre), a laissé ses vêtements à ses côtés, créant un déshabillé incongru et peu convenable au regard de la tradition. Le thème, sans doute, autorisait cette liberté.

UN TABOU PRÉTEXTE À TOUTES LES AUDACES PICTURALES

L'Odalisque à l'esclave (1839) est l'une des plus belles expressions de l'art d'Ingres, qui relève la sensualité langoureuse de l'odalisque par l'exotisme sensuel des costumes, l'opposition des types physiques. Beauté blanche, beauté brune, les deux se répondent dans un dialogue musical tandis que l'esclave noir, à l'arrière-plan, rehausse encore de son éclat sombre le tandem féminin. Les corps sont comme enchâssés, et magnifiés, dans une mosaïque de couleurs à la géométrie abstraite, tentures, carreaux et tapis. C'est donc une méditation sur la beauté plus que la vérité même. Ingres récidivera en 1862, dans son chef-d'œuvre, qui est aussi la somme de toutes les beautés qui peuplent son univers pictural : *Le Bain turc* est l'ultime ode à la beauté féminine, érotisée par le thème, et qui s'inspire de l'une des sources les plus connues du XIXe siècle, les lettres adressées, au siècle précédent par Lady Wortley Montagu à son mari alors en

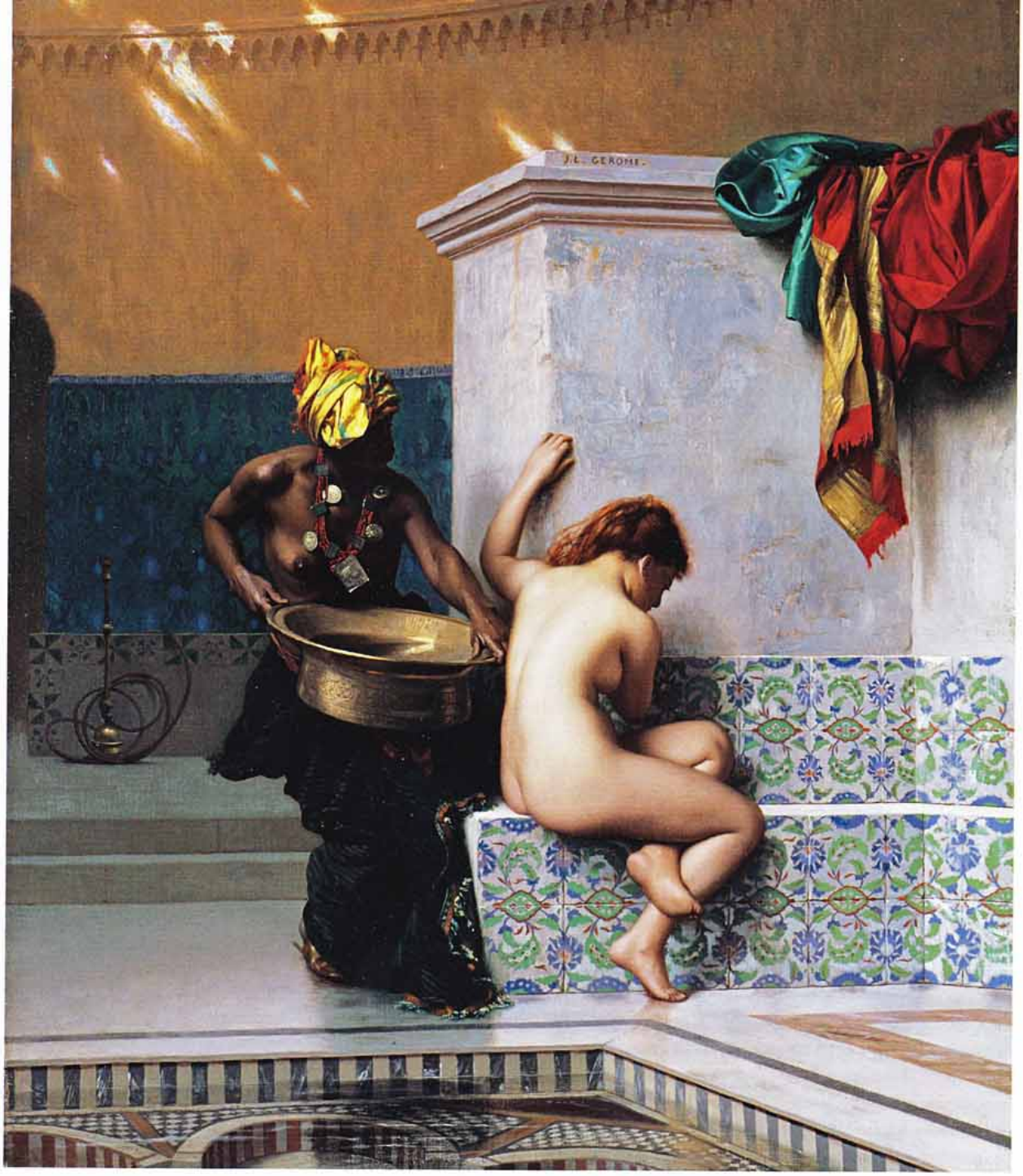
poste à Constantinople. Cette épouse d'ambassadeur était aussi la première à visiter un harem, ce dont elle rend compte dans une lettre qui décrit près de 200 femmes alanguies dans les vapeurs du bain et les plaisirs de la conversation. On imagine ce qu'une telle source put susciter dans l'imaginaire des artistes. Renoir, lui-même inspiré par ce fantasme, ne fait finalement rien d'autre qu'Ingres lorsqu'il peint ses *Parisiennes habillées en Algériennes* (1872), certes plus redevables de Delacroix dans la facture mais non dans le sujet, qu'il rend plus sensuel par cette transposition de modèles parisiens dans l'imaginaire du harem. Signac, dans son *Journal*, ne s'y trompera pas : « Tout le charme un peu nerveux de Renoir se manifeste déjà. On sent qu'il aime les fesses et les tétons, et les chairs qui apparaissent à travers la gaze. Scène de bordel plutôt que de harem. [2] » Le même commentaire un peu cru pourrait tout autant s'appliquer à *L'Esclave blanche* (1888), la célèbre beauté qui fit la renommée de Jean Lecomte du Noüy. La jeune femme blanche ne pourrait certes se concevoir ainsi, selon la tradition de peinture du Salon, fumant nonchalamment dans une nudité parée de quelques bijoux, dans l'intérieur d'un boudoir parisien. Il aurait fallu s'appeler Manet pour tenter pareille audace. L'artiste la place donc dans la distance respectable du harem, prenant le prétexte de l'exotisme pour s'autoriser certaines grivoiseries.

Eugène Delacroix, *Femme arabe assise sur des coussins*, 1832
Aquarelle et mine de plomb,
10,7 x 13,8 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – G. Blot

DELACROIX : LE FANTASME À L'ÉPREUVE DU RÉEL

Nous le comprenons, le harem demeure tout au long du siècle l'occasion de peindre la beauté au féminin, mais sur un mode plus audacieux, que n'aurait pas permis la tradition. Certains, tel Clairin dans son *Entrée au harem* (1870), exacerbent notre curiosité en laissant le spectateur à la porte, suivre d'un regard envieux mais impuissant le sultan dans les fastes de ce lieu interdit. Celui-ci sollicite notre imagination en creux, suggérant dans les coulisses ce dont le regard ne peut s'emparer. Delacroix, lors de son voyage diplomatique en compagnie du comte de Mornay, est le premier à donner corps à l'interdit, par la visite qu'il obtient grâce à son statut officiel. Nous savons par le récit qu'il en fit à son ami et critique Philippe Burty le déroulement de cette visite inouïe : après avoir passé de sombres couloirs menant aux quartiers des femmes, le peintre fut accueilli par la maîtresse de maison et ses compagnes, revêtues de leurs plus beaux atours, et qui avaient préparé pour lui café et pipes. Ébloui par la lumière autant que par la beauté des visages, des velours et des soieries, le peintre s'exclame : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère ! La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends. » Au-delà d'un certain machisme, qui est celui du temps, Delacroix fait preuve d'une conscience qui marquera tous ses admirateurs : l'Orient est le lieu préservé de la beauté antique, de la vie et du naturel, que les statues n'avaient su préserver dans leur blancheur de marbre. La couleur et la lumière s'y associent pour les faire revivre, dans de très belles

Eugène Delacroix, *Deux Femmes arabes assises*, 1832 Aquarelle et mine de plomb, 10,7 x 13,8 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – G. Blot



Jean-Léon Gérôme, *Bain turc*
dit aussi *Bain maure*, 1870
Huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm
Boston, Museum of Fine Arts
© Museum of Fine Arts, Boston,
gift of Robert Jordan from
the collection of Eben D. Jordan
/ The Bridgeman Art Library

aquarelles, peut-être prises sur le vif (*Femme arabe assise sur des coussins ; Deux Femmes arabes assises*, 1832), recomposées dans le grand tableau *Femmes d'Alger* exposé au Salon (1834). L'Orient représente un apaisement dans la peinture de l'artiste romantique, mais aussi la possibilité inédite de réconcilier la grandeur des anciens avec la vie même, toute de couleur et de naturel. Cette ambition ne cessera de le poursuivre et le thème sera repris de nombreuses fois, comme nous pouvons le voir dans un tableau de 1847 (*Femmes d'Alger dans leur intérieur*). La servante noire soulevant le rideau nous fait face, à l'inverse du grand tableau de 1834, et dévoile ainsi les secrets d'un lieu surpris et non préparé pour la visite du peintre. L'interdit n'aurait donc perdu aucun de ses attraits, même après l'épreuve de la réalité.

UNE FICTION DEVENUE PLUS VRAIE QUE LE RÉEL

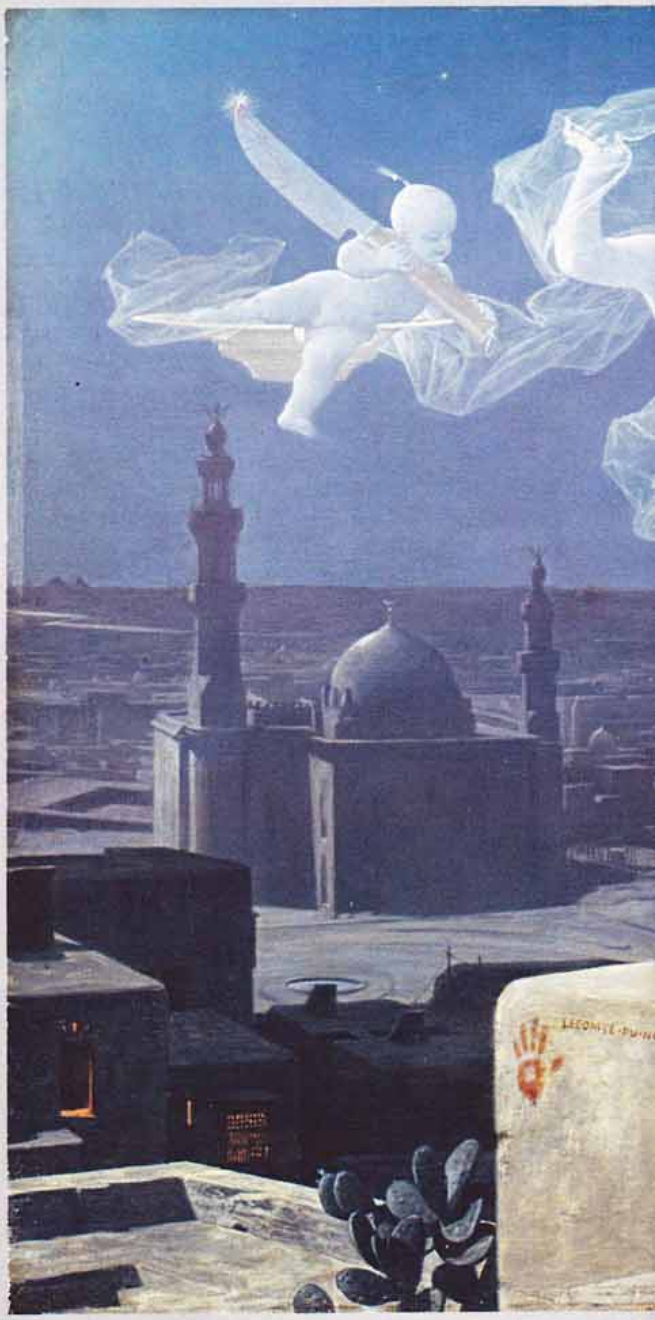
Par la suite, la situation est des plus complexes ; car Delacroix est bien l'un des rares à avoir pu confronter ses fantasmes à la vérité même. Les artistes de la seconde génération devront ruser avec elle pour rendre crédible ce que beaucoup d'entre eux n'ont jamais vu. L'émule et l'admirateur du maître, Chassériau, cet élève d'Ingres ayant trahi la ligne pour tenter de la réconcilier à la couleur, est lui-même emblématique de cette situation ambiguë. Le voyage en Algérie qu'il réalise en 1846 le rapproche incontestablement de Delacroix ; mais la vision qu'il restitue d'une *Femme mauresque sortant du bain au sérail* (1854), lui qui n'a jamais mis les pieds dans ce lieu interdit, est pure invention. L'odalisque qui essore sa longue chevelure noire est d'ailleurs très proche de l'iconographie de *La Source* d'Ingres et, au-delà, de toutes les Vénus marines qui peuplent la tradition. L'enjeu est plutôt d'allier les contraires, Ingres et Delacroix, dans ce sujet qui fascina les deux rivaux et qui est pour Chassériau l'occasion d'insister sur la pureté des courbes féminines, autant que sur le lyrisme d'une lumière contrastée et sur les couleurs éclatantes des tissus. La suite est mensonge, ou plutôt jeu d'artiste : ainsi Gérôme, le familier de l'Orient, place dans des sites très réels de purs hommages aux maîtres, comme le montre ce *Bain turc* (1872). La jeune femme rousse qui se détourne évoque autant Ingres que l'*Odalisque* du sculpteur Pradier, mais le contexte d'un bain oriental, plus vrai que nature, et la présence de l'esclave noire, sont servis par la précision photographique de la touche. Il nous semble toucher du doigt la vérité de ce lieu, qui n'est pourtant qu'une fiction. Le harem est décidément cet espace inaccessible où tradition et innovation se rejoignent, dans une étreinte audacieuse permise par la distance et l'interdit.

1. Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, in *Œuvres complètes*, Paris, 1984, p. 176
2. Cité dans *De Delacroix à Renoir. L'Algérie des peintres*, Paris, Institut du monde arabe, 2004, p. 37.

Théodore Chassériau, *Femme mauresque sortant du bain au sérail* ou *Intérieur de harem*, 1854
Huile sur toile, 64 x 54 cm
Strasbourg, musée des Beaux-Arts, dépôt du musée du Louvre
Photo service de presse
© Photo Musée de la ville de Strasbourg, N. Fussler

Eugène Delacroix,
Femmes d'Alger dans leur intérieur,
1847. Huile sur papier marouflé sur toile, 27,5 x 22 cm
Rouen, musée des Beaux-Arts
© Rouen, musée des Beaux-Arts

Jean Lecomte du Noüy
Rêve d'Eunuque



1874. Huile sur bois, 39,3 x 65,4 cm. Cleveland, Cleveland Museum of Art
Photo service de presse © The Cleveland Museum of Art,
Seventy-fifth anniversary gift of Mrs. Noahl Butkin

C'est d'un Orient littéraire, inspiré de ses lectures de Théophile Gautier, que Jean Lecomte du Noüy se nourrit dans nombre de ses œuvres orientalistes. Pourtant, son maître Gérôme l'a bel et bien poussé à accomplir le voyage, qu'il réalise finalement en compagnie du peintre Félix Clément, après ses premiers succès au Salon au milieu des années 1860. Au service du prince Halim, en Égypte, puis en voyage en Syrie au début des années 1870, Lecomte du Noüy ne renonce pas, cependant, à une culture classique, comme en témoigne ce *Rêve d'eunuque* venu des *Lettres persanes* de Montesquieu. Inspiré de la cinquante-troisième lettre, le tableau incarne le rêve sensuel et pourtant terrible de Cosrou, eunuque épris d'une esclave, Zélide, dont il demande la main, comme le rapporte la maîtresse de cette dernière : « Jamais passion n'a été plus forte et plus vive que celle de Cosrou, eunuque blanc, pour mon esclave Zélide ; il la demande en mariage avec tant de fureur que je ne puis la lui refuser. Et pourquoi ferais-je de la résistance, lorsque sa mère n'en fait pas et que Zélide elle-même paraît satisfaite de l'idée de ce mariage imposteur, et de l'ombre vaine qu'on lui présente ? Que veut-elle faire de cet infortuné, qui n'aura d'un mari que la jalousie ; qui ne sortira de sa froideur que pour entrer dans un désespoir inutile ? » Sous l'effet de ce qu'il vient de fumer, sur la terrasse où le peintre le met en scène, le malheureux voit apparaître, telle une vision d'Aladin, la beauté qui lui reste à jamais inaccessible. Le chérubin qui l'accompagne ne porte pas les emblèmes traditionnels de l'Amour, mais les symboles de la castration : le couteau, et le bol de barbier dans lequel il est assis. Autant dire que c'est la violence du harem autant que sa sensualité que le peintre décrit, dans une scène faussement idyllique et qui ne saurait s'imaginer au Salon. De fait, cette version, réalisée pour un collectionneur privé, précède une seconde peinture réalisée pour le Salon, *Le Songe de Cosrou*, dont la critique du Salon de 1875 trouva le sujet scabreux, alors même que le peintre avait retiré ces emblèmes pour le moins tranchants.

L'ensemble est d'autant plus troublant que la précision de la peinture est quasi photographique, et la ville à l'arrière-plan d'un réalisme qui suggère une connaissance réelle du Moyen-Orient. Pourtant, le type ethnique de Cosrou change avec les versions, et ne correspond pas à l'homme blanc imaginé par Montesquieu. Nous le voyons, à l'instar de Gérôme, la précision la plus grande ne doit pas faire oublier que certains sujets, le harem en particulier, ne sont pas accessibles aux artistes, condamnés à méditer la littérature classique ainsi que leurs propres fantasmes, pour incarner cette face de l'Orient. Lecomte du Noüy, d'ailleurs, possède dans la facture même cette ambiguïté. Car l'apparition est des plus idéalisées et l'homme lui-même, malgré une pose qui traduit bien les effets du chibouk, n'est guère réaliste. Que ferait ainsi installé un esclave du sérail, à la manière du sultan lui-même ? La touche très lisse renforce encore cette sensation d'idéal mêlé de précision, qui n'aboutit pas au réalisme ethnographique de

certains artistes dans la seconde moitié du siècle. Les critiques et les historiens de l'art auront beau jeu d'ironiser sur le peintre et sa facture, « Ingres faisant du Gérôme ». Le tableau n'en demeure pas moins l'assemblage dérangeant des contraires ; il avoue les limites du voyageur en Orient, mais aussi les ressources inventives de celui qui ne se résout pas à demeurer à la porte du sérail, ce lieu de tous les désirs. **Emmanuelle Amiot-Saulnier**

Le désert
L'épreuve de l'immensité

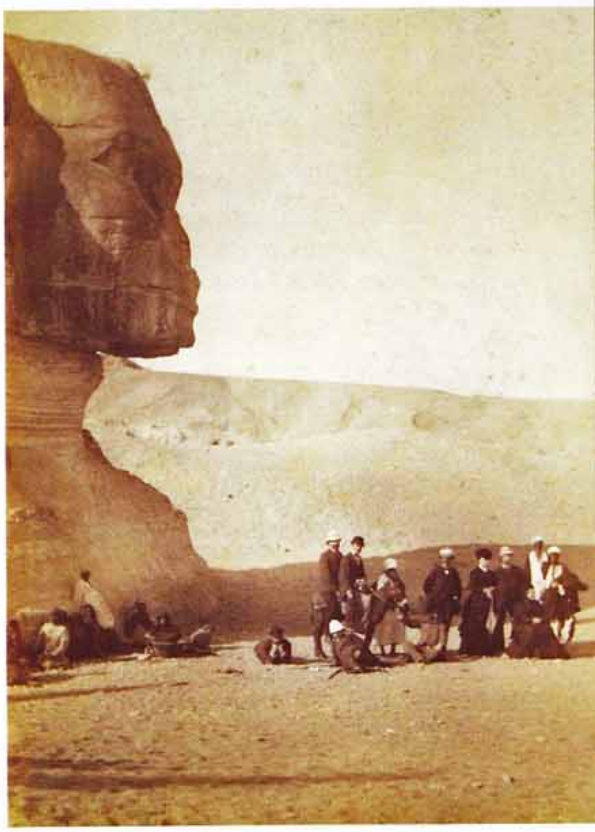
Par Pierre Pinchon

Pour relever le défi pictural du désert, il fallait être plus que paysagiste, et seuls ceux qui firent l'expérience du voyage, et parmi eux les plus inspirés, tel Léon Belly, parviennent à renoncer au pittoresque pour rendre l'âpreté de l'horizon, le soleil accablant hommes et bêtes, la vibration des couleurs qu'aucun œil en Europe n'a pu voir.

Généralement associées à la stérilité et à l'errance dans la symbolique chrétienne, les étendues désertiques de l'Orient ont été reconsidérées dans l'imaginaire occidental après la fameuse expédition d'Égypte (1798-1801) emmenée par Napoléon Bonaparte. Le public français découvre alors les merveilles archéologiques enfouies dans les sables millénaires grâce aux gravures illustrant la *Description de l'Égypte*, imposante publication réalisée par le corps scientifique accompagnant les troupes républicaines, avant d'être relayées à la fin des années 1850 par les vues spectaculaires de Gérôme qui exploite savamment cette veine pharaonique dès son premier retour d'Égypte. Après 1830 et la conquête de l'Algérie par l'armée française, et plus généralement avec la progression de l'emprise occidentale en Orient, le désert s'impose rapidement comme l'un des lieux les plus emblématiques du paysage orientaliste, à la fois fascinant et terrifiant. Théâtre de vastes scènes de bataille comme la célèbre *Prise de la smala d'Abd el-Kader* d'Horace Vernet, exposée dans les salles du musée de l'Histoire de France créé par Louis-Philippe à Versailles, le Sahara et autres régions désertiques deviennent ainsi des paysages grandioses offerts à la contemplation d'un public avide de panoramas exotiques et ébloui par l'intensité de cette lumière inconnue, ainsi que par le chatoiement coloré des surfaces sableuses qui se nuancent du gris au violet en passant par les roses les plus vifs.

« LE CIEL ET LE DÉSERT LES ÉPOUVANTENT »

Si Delacroix a ouvert la voie de l'Orient pour plusieurs générations d'artistes à l'occasion de son séjour au Maroc en 1832, la découverte du désert revient à Eugène Fromentin qui effectue trois voyages en Algérie, en 1846 d'abord, puis en 1847-1848 et 1852-1853 avant qu'il ne découvre l'Égypte à l'occasion de l'inauguration du canal de Suez en 1869. Représentant majeur de la peinture orientaliste triomphant au Salon de 1859, Fromentin est aussi un remarquable écrivain qui publie le récit de ses aventures avec *Un été dans le Sahara* en 1857, puis *Une année dans le Sahel* deux ans plus tard. L'artiste n'a peut-être pas été le premier à s'embarquer vers le soleil de l'Orient mais ses souvenirs littéraires ont donné l'envie à nombre

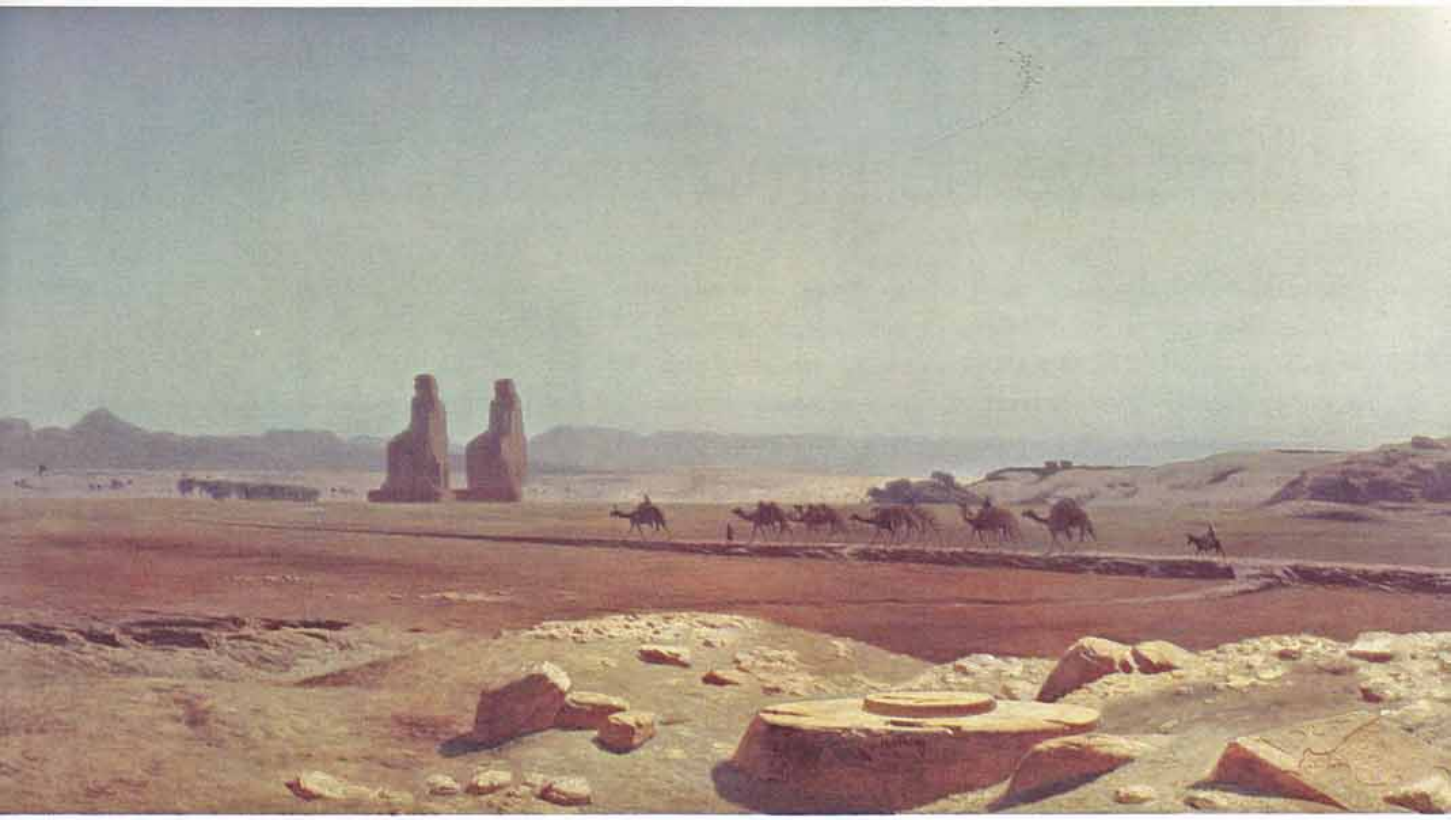


Anonyme, *Groupe de voyageurs au pied du Sphinx de Ghizé, Égypte*, 1880-85
Épreuve sur papier albuminé, 22,8 x 17 cm
fonds appartenant à Jean-Léon Gérôme et Aimé Morot. Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – T. Le Mage

PAGE DE GAUCHE
Ludwig Hans Fischer,
Bédouins dans une tempête de sable,
vers 1891. Huile sur toile, 175,9 x 116,8 cm
Collection particulière © akg-images

LE DÉSERT

Léon Belly, *La Mer Morte*, 1866
Huile sur toile, 65,5 x 96,7 cm
Paris, musée du quai Branly
© RMN / Droits réservés



Jean-Léon Gérôme,
Vue de la plaine de Thèbes (Haute-Égypte), 1857
Huile sur toile, 76 x 131 cm
Nantes, musée des Beaux-Arts
© RMN – G. Blot

de ses contemporains de répondre eux aussi à l'appel du désert et d'affronter ses dangers. Il fut si bien entendu que le malicieux Théophile Gautier ne put s'empêcher de remarquer en 1859 : « Le Sahara voit maintenant se déployer autant de parasols de paysagistes qu'autrefois la forêt de Fontainebleau. » Servant le plus souvent de toile de fond à des scènes de bataille ou de chasse, le désert n'était pas sans poser un problème aux peintres formés à l'École des beaux-arts, qui n'avaient pas été préparés à la nouveauté d'un tel motif. Alors que les artistes de l'école de Barbizon n'ont que l'embarras du choix devant la profusion de motifs pittoresques (chênes centenaires, mares ombragées, cascades de rochers, etc.), les peintres orientalistes se confrontent à des étendues vides lorsqu'ils plantent leurs chevalets et leurs parasols au sommet des dunes. Le sujet a donc rarement été représenté par les paysagistes, trop dépendants d'une tradition classique selon laquelle la nature devait obligatoirement être animée par des éléments pittoresques – « Le ciel et le désert les épouvantent », remarque alors Baudelaire dans son Salon de 1859.

Aussi, plutôt que des étendues vides, les peintres préfèrent-ils impressionner leur public par des manifestations climatiques propices à la narration, tels le sirocco ou le simoun. Qu'il s'agisse du Belge Jean-François Portaels qui séjourne en Syrie à la

fin des années 1840, ou d'Eugène Fromentin, de nombreux voyageurs ont été confrontés à ces brusques et étouffantes tempêtes de sable noir si redoutées par les Bédouins eux-mêmes, ainsi que l'a également montré Ludwig Hans Fischer, qui profite de l'occasion pour glisser dans le plan médian de sa composition la représentation d'un sphinx, toujours debout malgré les assauts du vent qui soumet à ses tourments les hommes et les bêtes.

« SÉANCES D'IMMENSITÉS »

L'apparente vacuité iconographique du désert n'empêcha pourtant pas les meilleurs des peintres orientalistes d'y trouver une luminosité incomparable et des nuances colorées nouvelles : « Ce vaste paysage, aride et abandonné, est toujours de la couleur la plus suave », écrit à ce sujet Léon Belly, « il semble que cette nature sévère, n'offrant rien qui peut réjouir les sens, a été revêtue par compensation de ce que la lumière et la couleur ont de plus séduisant. » En 1866, ce même artiste a l'audace de s'attaquer à l'immensité et à l'aridité pour elles-mêmes lorsqu'il montre au Salon *La Mer Morte*. Très célèbre en son temps, cette vue du désert biblique où s'élevaient jadis les cités de Sodome et Gomorrhe aurait pu illustrer ces lignes de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* écrites par Chateaubriand : « Le désert paraît encore muet de terreur, et l'on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Éternel. » Ici, le paysage n'est en rien exotique sous le pinceau de Belly, contrairement à ceux de Marilhat ou de Gérôme. Nulle oasis, nul lion,

Jean-François Portaels,
Le Simoun. Souvenir de Syrie, 184?
Huile sur toile, 136,5 x 193 cm
Bruxelles, Musées royaux
des beaux-arts de Belgique
© Musées royaux des beaux-arts
de Belgique – J. Geleyns

Jean-Antoine Siméon Fort,
Vue panoramique de la smala d'Abd el-Kader installée à Taguin et attaquée par les troupes du duc d'Aumale le 16 mai 1843, 1847
Huile sur toile, 205 x 165 cm
Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon
© RMN (château de Versailles) – G. Blot

nul vestige archéologique et nul coursier arabe ne viennent arrêter l'œil du spectateur. Ce n'est qu'un chaos de pierres s'étendant du premier plan jusqu'à l'horizon montagneux. Seules quelques fumées d'un bivouac tapi dans l'ombre viennent habiter cette immensité désolée paraissant « glacial[e] sous un ciel de feu », pour citer Huysmans qui regretta que cette « toile très poignante » ne fût pas exposée au musée du Luxembourg.

En 1867, c'est au tour de Gustave Guillaumet de renouveler la représentation du désert avec *Le Sahara*, qui enchanta Théophile Gautier : « Jamais l'infini du désert n'a été peint d'une façon plus simple, plus grandiose et plus émouvante. » Pour souligner l'âpreté saharienne, l'artiste opte pour un grand format qu'il découpe en larges registres horizontaux lui permettant de souligner la dimension abstraite de cette vue à la monotonie implacable. L'occasion est saisie par Guillaumet d'afficher ses talents de coloriste et de luministe, avec un premier plan baigné dans des tonalités froides, lesquelles s'échauffent progressivement au contact de la ligne d'horizon. Apparaît alors une caravane lointaine, s'avançant comme auréolée de lumière dans cette étendue anxiogène où ne subsistent que les vestiges d'un animal égaré. Malgré ces détails naturalistes dont le public est toujours friand, Guillaumet parvient à préserver l'aspect onirique et intemporel d'un désert dans lequel il s'est rendu une dizaine de fois. Comme Fromentin, lui aussi a manié la plume et laissé, dans la *Nouvelle Revue* entre 1879 et 1884, d'intéressants écrits dans lesquels il décrit les modulations de la lumière algérienne en accordant une attention toute particulière aux tonalités de violet et de gris rencontrées par celui qui séjourne dans le désert.

DU SPIRITUEL DANS LE DÉSERT

Aujourd'hui conservé au musée d'Orsay, *Pèlerins allant à la Mecque* de Léon Belly est une des meilleures représentations du désert, notamment pour le traitement de la lumière. Achetée par l'État lors de sa présentation au Salon de 1861 puis présentée à l'Exposition universelle de 1867, cette œuvre a d'ailleurs été considérée

Gustave Guillaumet,
Le Sahara dit aussi *Le Désert*, 1867
Huile sur toile, 110 x 200 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

Léon Belly,
Pèlerins allant à la Mecque, 1861
Huile sur toile, 161 x 242 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay)
– H. Lewandowski

dès sa première apparition sur les cimaises parisiennes comme l'un des chefs-d'œuvre de la peinture orientaliste. C'est donc au retour de son troisième et dernier voyage en Orient que Belly connaît la consécration grâce à cette vue du désert traitée comme une peinture d'histoire. Choisissant un format ambitieux et un cadrage innovant, l'artiste se fait aussi ethnographe en représentant l'avancée d'une longue et solennelle caravane de fidèles se dirigeant vers la plus sainte ville de l'Islam. Juchés sur leurs hauts vaisseaux, les conducteurs du train ont une allure digne et monumentale, témoignant du respect du peintre pour les habitants du désert et leur foi. Particulièrement habile à rendre l'impression du soleil brûlant qui accable les hommes et les bêtes, Belly situe cette scène dans un contre-jour raccourcissant les ombres et transmettant au spectateur l'expérience de l'éblouissement. À l'exception de quelques notes de couleurs vives venant rehausser les vêtements des personnages au premier plan, le peintre orientaliste décline sa palette en un camaïeu de gris, de blancs et d'ocres à l'image du ciel et du sable qui se confondent en une même couleur. Attirés par la longue cohorte, quelques oiseaux animent un azur brouillé par l'effet de la chaleur et apportent quelque profondeur à cette grande étendue lumineuse qui occupe la moitié de l'œuvre et découpe les silhouettes des chameliers perchés sur leurs montures.

Derrière le dromadaire allongeant son cou pour arracher l'un des rares brins de végétation, on remarque au sein du cortège une figure féminine vêtue d'un voile bleu et montée sur un âne. Son compagnon se tient à ses côtés tandis qu'elle protège son nouveau-né des rayons du soleil. Évocation de la Fuite en Égypte, ce petit groupe est l'occasion pour Belly d'affirmer sa conception universaliste des religions. Quel que soit le nom de leur dieu, les fidèles se dirigent vers un même but et endurent les mêmes souffrances lorsqu'il s'agit d'affronter les dangers des contrées désertiques.

L'expression « Séances d'immensité » est reprise à Paul Marie Lenoir, peintre orientaliste qui a publié en 1872 un récit de voyage, *Le Fayoum, le Sinaï et Petra. Expédition dans la Moyenne-Égypte et l'Arabie Pétrée sous la direction de J.-L. Gérôme*, Paris, 1872

Eugène Fromentin
Au pays de la soif

Vers 1869. Huile sur toile, 103 x 143 cm
Paris, musée d'Orsay © RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

Véritable « douche de feu » qui « vous transperce le crâne, comme avec des vrilles ardentes », la chaleur du désert et ses désastreuses conséquences ont inspiré à Eugène Fromentin le sujet du *Pays de la soif*. Comme souvent, l'artiste s'est servi de son expérience personnelle et de ses anecdotes littéraires pour composer ce sujet poignant dont il existe deux versions, l'une conservée au musée d'Orsay tandis que l'autre, exécutée la même année, appartient aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Dans *Un été dans le Sahara*, Fromentin a relaté un drame survenu en raison d'une tempête de sirocco : « Il y a trois ans, un convoi de vingt hommes avait été surpris par le vent du désert, à moitié chemin d'El-Aghouat à Gardaïa. Les outres avaient éclaté par l'effet de l'évaporation ; huit des voyageurs étaient morts, avec les trois quarts des animaux. » Plus lugubre avec son ciel parcouru de vautours arrivant en nombre de la droite, le tableau de Bruxelles est cependant moins poignant que le premier et quelque peu maladroit dans le traitement du paysage, notamment au niveau du plan intermédiaire. Dans la version conservée au musée d'Orsay qui, pour l'anecdote, fut en possession d'un négociant en cognac après la mort de Fromentin, le peintre fait disparaître la mule couchée sur le flanc et se concentre sur un nombre réduit de victimes humaines afin d'accorder une plus large place à l'évocation de cette plaine démesurément stérile. Gisant sur la rocaille brûlante après avoir cherché refuge dans l'ombre rare des anfractuosités rocheuses, tous semblent déjà morts ou résignés à leur triste sort, à l'exception d'un qui, parvenu à se hisser sur un rocher, fait un appel désespéré de la main en direction d'un horizon désespérément vide. Par cette évocation du geste de la figure du Noir dominant la pyramide humaine du *Radeau de la Méduse* de Géricault, Fromentin établit ainsi un parallèle entre l'immensité de l'Atlantique et cette région du Sahel, dit aussi par les Maures Bled-el-Ateuch, ce qui se traduit en « pays de la soif ».

Également surnommé « la grande mer sans eau », le Sahara est ici traité par Fromentin comme une marine dont les vagues auraient été remplacées par des dunes, à l'image de l'ombre du rocher dominant le suppliant qui évoque la vague noire déferlant sur le côté gauche du radeau de Géricault. Au-delà de son admiration pour ce dernier, le peintre orientaliste a peut-être aussi été inspiré par Alexandre Dumas qui – commentant au Salon de 1859 un autre tableau de Fromentin intitulé *Lisière d'oasis pendant le « sirocco »* – avait déjà eu recours à une comparaison nautique pour décrire son expérience d'une tempête de sable : « Cependant la tempête augmentait toujours [...], nous entrions dans des sillons de sable agités comme des vagues [...], nous avions une impression pareille à celle d'un naufragé sur une planche au milieu d'une mer orageuse. » **Pierre Pinchon**

James Tissot,
Le Voyage des Sages vers Bethléem,
1884-96. Aquarelle et gouache
New York, Jewish Museum
© Superstock / Leemage

Peindre la religion

Une gageure

Par Emmanuelle Amiot-Saulnier

En un siècle où l'on voit dans l'Orient le berceau des religions, l'idée de mettre la Bible en image ne peut manquer d'attirer les orientalistes épris de narration, et celle de représenter le culte musulman ne peut que satisfaire l'attrait pour un réalisme pittoresque. Le défi est double : pour la première, aller à l'encontre d'une tradition chrétienne établie, et pour la seconde, pénétrer dans des lieux interdits aux infidèles.

Le XIXe siècle constitue pour les catholiques un vrai tremblement de terre : sous l'impulsion de l'exégèse allemande, puis française, le Christ descend de son ciel pour s'incarner sous les traits d'un Oriental, dans des conditions historiques et culturelles que les savants tentent de reconstituer d'après les sources disponibles, textes anciens et vestiges archéologiques. Une première biographie du Christ est ainsi publiée en 1835 par David Friedrich Strauss, suivie, près de trente ans plus tard, de *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan, véritable bombe faisant voler en éclats certains des dogmes essentiels du catholicisme, telle l'Immaculée Conception. Ce livre, le plus lu de son temps avec la publication d'Henri Lasserre sur les apparitions de Lourdes, est colporté jusque dans les campagnes et ébranle fortement le dogme de l'Église.

PAGE DE DROITE
Horace Vernet, *Thamar et Juda*, 1840
Huile sur toile, 129 x 97,5 cm
Londres, The Wallace Collection
© The Wallace Collection,
Londres, dist. RMN / The Trustees
of the Wallace Collection

Théodore Chassériau,
Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus ou *La Toilette d'Esther*, 1841 (Salon de 1842)
Huile sur toile, 45,5 x 35,5 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN – R.-G. Ojéda

Henri Lehmann,
L'Adoration des Mages, 1854
Huile sur toile, 98,5 x 130,5 cm
New York, Dahesh Museum of Art
© Dahesh Museum of Art, New York / The Bridgeman Art Library

« COSTUMER LA BIBLE, C'EST LA DÉTRUIRE »

On comprend que les artistes n'aient pu passer outre pareille révolution. Mais la représentation d'un Christ vêtu comme un Bédouin ne va pas de soi d'emblée. On peut imaginer qu'après des siècles d'idéalisation, le retour à la brutale réalité puisse paraître quelque peu trivial. C'est d'ailleurs l'avis d'Eugène Fromentin, le peintre orientaliste, écrivain et voyageur : « Costumer la Bible, c'est la détruire [...], la placer en un lieu reconnaissable, c'est la faire mentir à son esprit ; c'est traduire en histoire un livre antéhistorique. » Certains artistes, et non des moindres, vont pourtant tenter une accommodation à l'orientale sans pour cela verser dans le réalisme prosaïque : c'est le cas d'Henri Lehmann, l'élève d'Ingres, qui réalise en 1854, peut-être pour une chapelle privée, une *Adoration des Mages*. Il oppose l'idéalisation d'une Vierge à l'Enfant qui n'aurait pas déplu à Ingres au réalisme des trois Rois, de types ethniques différents, vêtus à l'orientale (même si le costume est encore approximatif). S'inspirant en cela de Rubens, et non d'un voyage en Orient qu'il ne fit pas, l'artiste demeure fidèle à son modèle mais se fait néanmoins remarquer par le critique qui défendit le premier l'orientalisme, Théophile Gautier.

Chassériau, cet autre élève d'Ingres, avait donné dès 1841 une *Toilette d'Esther* qui avait surpris la critique par son air « sauvage » ; cet air était, de manière précoce et plus précisément, oriental. L'artiste avait délaissé le moment traditionnel de la prière d'Esther au roi Assuérus pour sauver son peuple, lui préférant le moment de la toilette avant les présentations. Autant dire qu'il s'agit d'une scène de séduction, rendue érotique par le nu paré de bijoux orientaux, par la couleur chaude et par l'opposition de trois types (peau blanche / peau brune / peau noire) qui relevait par contraste la beauté blonde et idéale de la future reine. Toutefois cet orientalisme était encore littéraire et l'artiste revenait d'Italie et non d'Algérie (il fit le voyage en 1846), de sorte que la belle à la toilette fut rapprochée des poèmes de Vigny et Lamartine et non de modèles algériens. Toujours dans cette filiation, mais plus tardivement dans le siècle, Gustave Moreau, ami de Chassériau, renouvelle cet orientalisme religieux dans les années 1870 avec sa célèbre *Apparition* (1876) représentant Salomé dansant devant Hérode et voyant apparaître l'objet de sa culpabilité : le chef de saint Jean-Baptiste. Moreau invente une Salomé tout aussi orientale qu'imaginaire, poursuivant ainsi ce rêve éveillé des grands voyageurs en esprit. Lui qui ne quitta jamais Paris s'inspire des photographies publiées dans les revues de son temps, en particulier de celles des femmes de la tribu des Ouled Naïl, réputées pour leurs parures de voiles transparents et leurs bijoux.

Gustave Moreau,
L'Apparition, vers 1876
Aquarelle sur papier, 106 x 72,2 cm
Paris, musée du Louvre
© RMN (musée d'Orsay)
– J.-G. Berizzi

UN PAS AUDACIEUX : CELUI DU RÉALISME

Mais les artistes ne sauraient tous se contenter de rêve et de littérature, et le premier, Horace Vernet franchit le pas du réalisme après un premier séjour en Algérie en 1833. Il présente devant l'Académie des beaux-arts, en 1848, le résultat de ses recherches dans « Les rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes ». Cette première publication théorique, parue dans les colonnes de *L'Illustration* le 12 février 1848, fait grand bruit et soulève un vent de contestation, d'autant plus que les tableaux qu'expose alors Vernet au Salon sont pour le moins audacieux. C'est ainsi que l'épisode biblique de Thamar

PEINDRE LA RELIGION

Osman Hamdi Bey,
Vieil Homme devant des tombeaux d'enfants, 1903
Huile sur toile, 202 x 150,7 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay)
– J.-P. Lagiewski

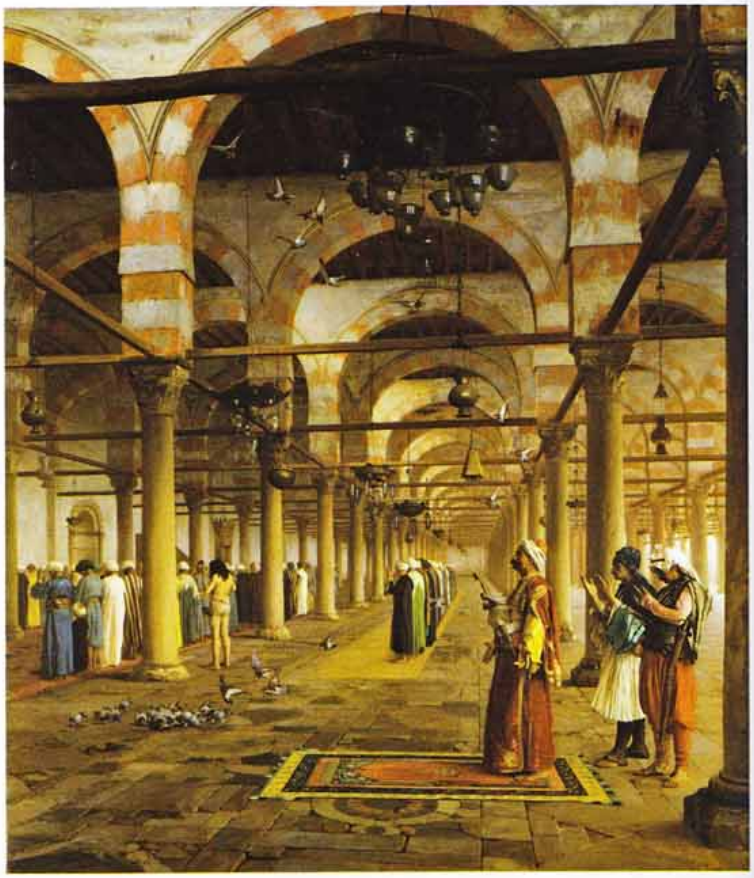
Jean Lecomte du Noüy,
Chrétiennes au tombeau de la Vierge,
1871. Huile sur panneau, 37,8 x 30 cm
New York, Dahesh Museum of Art
© Dahesh Museum of Art, New York
/ The Bridgeman Art Library

et Juda, dans l'œuvre du même nom (1840), met en scène une jeune prostituée orientale recevant les présents d'un homme – son beau-père, qu'elle séduit sous ce travestissement car elle ne parvient pas à concevoir de descendance de son fils. Le peintre a beau prendre le prétexte de l'exactitude, c'est une scène de racolage que le spectateur contemple, en des termes aussi prosaïques que novateurs. Gérôme, quelque vingt années plus tard, quitte le domaine de l'Ancien Testament pour peindre un *Golgotha. Consummatum est !* (1867) archéologiquement exact, dans le traitement de la ville au loin comme dans l'évocation des costumes des soldats romains. Ce qui domine la scène, néanmoins, est plutôt la poésie sombre de ce ciel chargé d'orage, et la mise en scène spectaculaire des trois croix évoquées en creux, par la projection de leur ombre au sol. La reconstitution est ici prétexte à la création d'un grand tableau d'histoire, d'autant plus saisissant qu'il se veut véridique. À la fin du siècle, James Tissot obtient un effet tout aussi spectaculaire avec *Le Voyage des Sages vers Bethléem* (1894), par la mise en perspective d'une caravane de nomades dans un paysage désertique saisissant et grandiose. Cette démarche s'appuie sur les ressorts d'une conviction personnelle, car l'homme trouve dans la religion un réconfort à la perte de son aimée, concrétisant cet engagement par un voyage en Palestine et à Jérusalem dans les années 1880. Lecomte du Noüy est, lui, plus ambigu et joue du vérisme pour brouiller les frontières temporelles : ses *Chrétiennes au tombeau de la Vierge* (1871) sont-elles la transposition du thème traditionnel des saintes femmes au tombeau, ou bien une scène contemporaine ? Entre peinture d'histoire et scène de genre religieuse, le tableau joue délibérément sur la remise en cause de la hiérarchie des genres.

PEINDRE L'INACCESSIBLE SANCTUAIRE

Nous le voyons ici, la tentation était grande, pour les peintres voyageurs, de transposer ce qu'ils avaient vu lors de leur périple. Pourtant, et Fromentin nous en avertit à nouveau, il était des plus difficile de peindre de telles scènes dans le berceau de l'Orient, surtout si elles concernaient la religion musulmane, puisque le sanc-

Jean-Léon Gérôme, *Golgotha. Consummatum est !*, 1867
Huile sur toile, 82 x 144,5 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay)
– H. Lewandowski

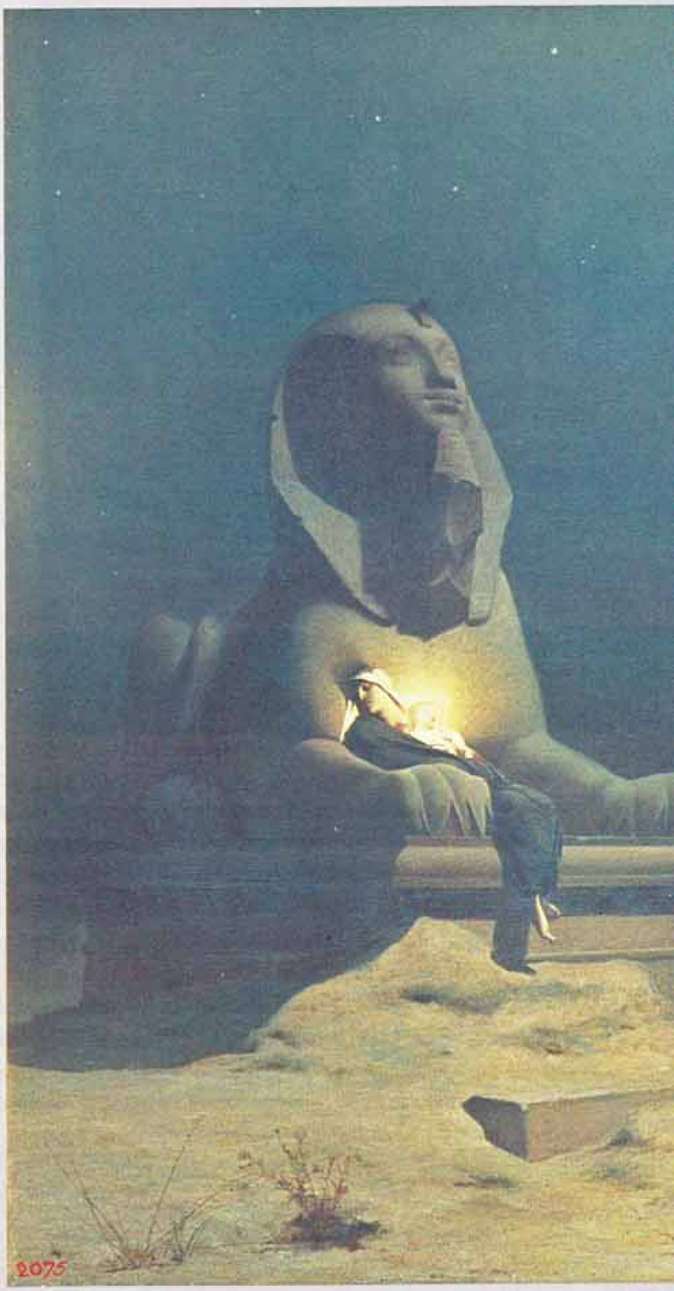


Jean-Léon Gérôme,
La Prière publique dans une mosquée, 1871 ou 1874
Huile sur toile, 88,9 x 74,9 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN / Image of the MMA

tuaire est interdit à l'étranger de passage. Pourtant, l'homme oriental apparaît alors comme l'homme de foi que l'Occidental n'est plus, capable d'une ferveur dont l'intégrité s'est perdue dans le siècle du progrès. C'est ce qu'essaie de restituer Gérôme, ce voyageur passionné, dans *La Prière publique dans une mosquée* (1871 ou 1874), tout à fait convaincante par la qualité quasi photographique de sa facture, tant la touche est lisse et le dessin précis. La salle intérieure de la mosquée est elle-même une reconstitution de la plus ancienne mosquée du Caire, bâtie au VII^e siècle, à ceci près qu'elle est à cette époque désaffectée. C'est donc l'un des rares lieux que les artistes pouvaient étudier d'après nature, disposant même de photographies pour plus de détails. Pourtant, la volonté de varier les éléments de sa composition l'emporte sur la véracité car il est peu probable que le mendiant à moitié nu ait été admis en pareille assemblée. De même, les gestes des participants ne sont pas synchronisés ; ils restituent les différentes étapes du culte, dans un déroulement narratif totalement étranger à la vérité de la cérémonie. Enfin, dernier détail : le costume rouge et or que porte le protagoniste au premier plan est exactement le même que celui dont le peintre revêt Markos Botsaris dans le portrait fictif que le peintre fit de lui – il s'agissait probablement d'un costume que Gérôme gardait dans son atelier.

La seule possibilité de peindre d'après le motif de telles scènes était d'être artiste et musulman, ce qu'était Osman Hamdi Bey, élève de Gérôme à Paris, et l'un des créateurs d'une vague d'orientalisme à l'occidentale, dans un retour de situation exemplaire, tel qu'on peut le voir dans *Vieil Homme devant des tombeaux d'enfants* (1903). Le peintre, architecte, poète et archéologue, fonda d'ailleurs, en 1883, l'École impériale des beaux-arts et fut président de la Société des artistes turcs. L'orientalisme était revenu à sa source, mais passé par le filtre de l'Occident.

Luc-Olivier Merson
Le Repos pendant la Fuite en Égypte



1880. Huile sur toile, 77 x 133 cm. Nice, musée des Beaux-Arts
Photo Muriel Anssens © Ville de Nice, musée des Beaux-Arts de Nice

Le Repos pendant la Fuite en Égypte est l'une des œuvres les plus connues de Luc-Olivier Merson et valut à son auteur une reconnaissance internationale. Achetée en 1879 au Salon par un collectionneur américain, une première version connaît un succès tel que l'artiste va multiplier les variantes de ce sujet, et même concevoir une suite, *À l'ombre d'Isis* (1889, musée des Beaux-Arts de Nantes), dans laquelle la Vierge contemple la représentation de la mère d'Horus, dans l'ombre d'un bas-relief qui les protège, elle et l'Enfant. La transposition des évangiles apocryphes dans un paysage égyptien est bien dans l'esprit de son temps, et prolonge la fascination des artistes pour l'Orient, berceau de la religion chrétienne. Pourtant, l'égyptomanie n'en est plus à ses balbutiements, et Merson, à la fin des années 1870, ferait presque figure de retardataire. Mais les exégèses allemande et française ont fait leur œuvre comme le note le biographe de l'artiste, Léon Thévenin, dans un ouvrage publié en 1901 : « L'esprit de la critique allemande que Strauss a répandu dans notre siècle, M. Merson l'a respiré à son insu. Cette haleine d'avenir qui renouvela nos idées religieuses, et dont Michelet et Renan furent les précurseurs, communique à sa foi je ne sais quelle verte et jeune nouveauté. »

Il n'en demeure pas moins que la simplicité de la scène, nocturne, confère une sorte de poésie à l'ensemble, qui n'a vraisemblablement rien à voir avec l'exactitude plus ou moins grande de la reconstitution. De la traversée de l'Égypte, nous ne devinons que la présence du désert et celle, majestueuse, du sphinx, tandis que Joseph dort aux côtés de l'âne. La Vierge et l'Enfant, endormis entre les pattes de la statue – la vraie trouvaille de l'iconographie –, projettent une douce lueur dans la nuit du tableau. Lueur sainte, car le foyer lui-même, qui s'éteint doucement, n'est pour rien dans la mise en lumière de Marie, tout éclairée par son Fils. Le tableau marque ainsi un tournant dans le travail de Merson, très marqué par l'iconographie religieuse mais dont les débuts étaient plutôt sous le signe de l'éclectisme, avec quelques archaïsmes de forme qui ont conduit à penser que l'artiste avait regardé les primitifs italiens. Pourtant, cette naïveté et cette ferveur, que bien des peintres ont cherchées dans l'époque d'avant Raphaël, Merson paraît les trouver, dans les années 1870, dans l'expression la plus quotidienne et la plus simple des mystères évangéliques. Avec *Le Loup de Gubbio* (1877, Lille, palais des Beaux-Arts) et *Le Repos pendant la Fuite en Égypte*, l'artiste donne sans doute la part la plus neuve de son œuvre religieuse, qui lui a valu ce commentaire de Gustave Larroumet : « Le sens du mystère et celui de la vie réelle, la poésie et la vérité, la délicatesse et la fermeté de la touche s'unissent, dans un sens exquis et fort pour faire de cette scène une œuvre inoubliable [1]. »

Cette peinture au mysticisme poétique eut de fait une influence étonnante. Le peintre Frederick Rape s'en inspira pour son tableau *Les Deux Ères* présenté en 1893 au Salon de la Société nationale des beaux-arts, ainsi que l'Américaine Agnès Repplier, qui regarda la version de Boston pour écrire l'un de ses poèmes : *Le Repos en Égypte*.

En Russie, une affiche de 1902 annonçant un bal adaptait le fameux tableau de Merson, en une réinvention populaire. George Bernard Shaw, dramaturge et essayiste irlandais, substitue Cléopâtre à la Vierge, de manière révélatrice, dans une scène de son *César et Cléopâtre*. Alors que le peintre avait quasiment disparu, le tableau figurait encore dans le Larousse universel de 1923. Il eut enfin les honneurs de la rétrospective « Merson » à Rennes (2009), qui le prit comme emblème de cette redécouverte. **Emmanuelle Amiot-Saulnier**

1. Gustave Larroumet, « L.-O. Merson », in *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1897, p. 442.

Adrien Dauzats,
Mosquée d'el-Azhar au Caire, 1831
Huile sur toile, 100 x 80 cm
Paris, Assemblée nationale,
dépôt du musée du Louvre
© RMN – P. Bernard

L'orientalisme ethnographe

Un autre visage

Par Christine Peltre,
professeur, université de Strasbourg

Charles Ferriol,
Le grand seigneur en habit de cérémonie le jour du Beïram,
extrait du *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*. Versailles, bibliothèque municipale © Bibliothèque municipale de Versailles

L'orientalisme se nourrit à maints égards d'un intérêt sincère pour la physionomie des terres et des hommes, et du désir de faire œuvre scientifique. Après la vogue des « voyages pittoresques » dans la première moitié du siècle, des artistes collaborent aux revues d'exploration géographique ou aux missions d'étude. À l'aquarelle très souvent comme Jules Laurens, à l'huile parfois comme Gérôme, ils s'efforcent d'atteindre une véracité qui s'offre aujourd'hui au regard critique.

Si les termes « ethnographie » ou « anthropologie » apparaissent au milieu du XIXe siècle pour désigner la démarche de certains orientalistes, cette ouverture iconographique peut être décelée beaucoup plus tôt. Au début du XVIIIe siècle, à l'initiative de Charles Ferriol, ambassadeur de France auprès de la Sublime-Porte, le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant*, réalisé d'après des tableaux de Van Mour, s'impose déjà comme une vaste enquête sur les populations de l'Empire ottoman. Parmi les « voyages pittoresques » qui sont publiés, celui de Marie-Gabriel Choiseul-Gouffier, qui commence à paraître en 1782, est riche de notations écrites et figurées sur les habitants et le mode de vie dans le Péloponnèse et dans l'archipel. Ainsi la planche représentant un *Jardin de l'île de Scio* détaille-t-elle le mécanisme d'un système d'irrigation : « Une roue garnie de pots de terre, et assez semblable à une roue d'épuisement, monte à quelques pieds d'élévation l'eau d'un ruisseau

Marie-Gabriel Choiseul-Gouffier,
Jardin de l'île de Scio, planche 49
du *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782
Strasbourg, bibliothèque nationale universitaire © bibliothèque nationale universitaire de Strasbourg

Seyd Moustafa Pacha blesse à la bataille d'Abouqyr, illustration de la *Description de l'Égypte*. Éditions impériales, 1809. « Moderne », vol. 2, pl 6. Le Caire, bibliothèque des Jésuites © Selva / Leemage

ou d'une fontaine pour la distribuer ensuite dans toute l'étendue du jardin et arroser les orangers, citronniers et grenadiers qui le remplissent. Sous ces arbres sont en abondance des légumes de toutes espèces et surtout une grande quantité de melons et de concombres. Cette machine est la même que celle dont on se sert en Égypte pour élever les eaux du Nil et les répandre sur les terres voisines de son lit [1]. » Cette scène, que l'on peut déjà qualifier d'ethnographique, annonce un motif très prisé de la peinture orientaliste, de Crapelet à Gérôme.

Les grandes expéditions scientifiques menées au tournant et au début du XIXe siècle en Égypte, en Morée puis en Algérie, pour construire un savoir sur la Méditerranée, développent ce goût de l'enquête, associé à un inventaire iconographique ; des artistes y sont enrôlés, tel Prosper Baccuet, également auteur de tableaux orientalistes, qui participe aux deux dernières. Archéologiques ou géographiques, plusieurs entreprises recrutent ainsi des dessinateurs au cours du XIXe siècle, recourant à leurs qualités d'observateurs habiles et précis, avant que la photographie ne prenne le relais de l'illustration.

RÉCITS DE VOYAGE ET SCÈNES DE GENRE

Après la vogue d'une représentation fantaisiste de l'Orient, souvent inspirée des *Mille et Une Nuits*, contes traduits par Antoine Galland à partir de 1704, la peinture adopte aussi cette curiosité géographique. Le recours généralisé à l'aquarelle qui permet de pratiquer « une espèce de sténographie des objets qui nous frappent », selon la formule de Nicolas-Toussaint Charlet, développe dans les portefeuilles les collections de portraits, nombreux dans l'œuvre de Charles Gleyre, qui circule de la Grèce à l'Égypte entre 1834 et 1838. La scène de genre orientale reflétant la vie quotidienne devient ainsi appréciée dans les expositions, comme celles que propose Alexandre-Gabriel Decamps à partir du Salon de 1831, après un séjour à Smyrne. Durant tout le siècle et même au-delà, sous la plume par exemple du futur Le Corbusier pendant son voyage en Orient de 1911, on verra ainsi l'Orient avec les yeux de Decamps : « Vraiment, le bonhomme a tapé la juste note [2]. »

Edward William Lane, *Cérémonie de mariage égyptienne*, extraite de *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egytians*. Londres, J. Murray, 1860. Détail Paris, Bibliothèque nationale de France © BnF

Charles Gleyre, *Trois Fellahin*, 1835
Crayon et aquarelle sur papier,
24,4 x 32,9 cm. Lausanne,
musée cantonal des Beaux-Arts
© musée cantonal des Beaux-Arts
de Lausanne – J.-C. Ducret

À ce pittoresque quotidien, sensible aux costumes et aux usages, on associe peu à peu la rigueur géographique : la carte fait son apparition dans les outils de l'artiste. Cette évolution exploratoire est encouragée par l'accélération des voyages avec la vapeur, et les mouvements de la pensée contemporaine qui cherche à développer l'ouverture sur le monde. Dans ce domaine les saint-simoniens, très attachés au rapprochement entre Orient et Occident, jouent un rôle très actif et parmi eux Édouard Charton, à la tête de journaux comme *Le Magasin pittoresque* puis *Le Tour du Monde*. Plusieurs artistes tels Alexandre Bida, Amable Crapelet, Narcisse Berchère, participent aux nombreux reportages qui s'y trouvent publiés. Le récit de voyage devient un genre, comme l'essai documentaire, dont celui d'Edward Lane, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), offre un exemple vite célèbre. Cette étude ethnographique vise à réévaluer l'Égypte contemporaine, trop souvent considérée, en ce début du XIXe siècle, sous le seul angle archéologique et donc comme le lieu de civilisations prestigieuses mais enfuies. Lane décrit ainsi l'Orient au quotidien, dans ses us et coutumes, dans ses lieux de sociabilité, en s'aidant du dessin. Les contemporains en ont perçu la nouveauté, tel Gérard de Nerval qui fait paraître en 1844 un extrait des *Modern Egyptians* dans la revue *L'Artiste*, et s'en inspire pour son propre *Voyage en Orient* (1851).

PHYSIONOMIES DE L'ORIENT

Si le terme « souvenir », accompagnant souvent les vues de sites comme les scènes de genre, ne déserte pas tout à fait les titres de tableaux, on le sent désormais environné d'un répertoire plus technique. L'attention nouvelle à la géographie pousse à la quête de « physionomie » des pays comme des hommes. Ainsi Delacroix note-t-il parmi ses souvenirs du Maroc : « Il n'est pas de voyageur qui ne se livre à l'avance à la stérile occupation de deviner dans son imagination la physionomie des hommes et des choses qu'il va chercher [3]. » Ainsi Théophile Gautier,

L'ORIENTALISME ETHNOGRAPHE

Théodore Valerio,
Enfants tsiganes, 1852
Aquarelle, 30 x 22,2 cm
Paris, École nationale supérieure
des beaux-arts © ENSBA

Jules Laurens,
Le palais de Tchar-Bag à Ispahan, Perse. Planche 99 du *Voyage en Turquie et en Perse*. Lithographie
The Stapleton Collection
© The Bridgeman Art Library

à la dernière page de *Constantinople* (1853), révèle-t-il que le « but unique de [son] voyage » était de saisir « la physionomie pittoresque d'une ville ». Parti pour l'Orient avec le peintre Horace Vernet en 1839, Frédéric Goupil-Fesquet, qui manie à la fois la plume et le daguerréotype, donne à la fin de son récit une illustration étonnante de ces synthèses, brassant peuples, reliefs, objets, usages dans un condensé de « couleurs » et de « formes » qui résument dans un chapitre la « physionomie de l'Orient ».

Au nombre des images qui composent celle-ci s'affirment les réalisations des hommes dont on cherche à comprendre les lignes et l'esprit. Formes et couleurs de l'architecture s'imposent ainsi dans les carnets puis les tableaux : il faut rappeler le rôle des voyageurs dans l'intérêt grandissant du XIXe siècle pour les arts de l'Islam, que l'on ne peut réduire à une vision fantasmée. La *Mosquée d'el-Azhar au Caire* présentée par Adrien Dauzats au Salon de 1831, les monuments de Turquie et de Perse exposés au Salon par Jules Laurens après son voyage de 1846-1849, sont autant de découvertes qui familiarisent le public avec un univers inconnu. Ainsi, les remarques de Delacroix à propos des dessins de Laurens, admirés lors d'une soirée parisienne en 1850, sont-elles significatives : « Une chose qui m'a frappé surtout, c'est le caractère de l'architecture en Perse. Quoique dans le goût arabe, néanmoins tout est particulier au pays. La forme des coupoles, des ogives, les détails des chapiteaux, les ornements, tout est original [4]. »

ANTHROPOLOGIES : ENTRE SCIENCE...

Entretenue par l'illusion photographique de l'authentique qui s'installe dans la peinture orientaliste, la vérité des scènes est devenue un critère d'appréciation pour les salonniers : le critique Émile Galichon, dans un article de 1868 de la *Gazette des beaux-arts*, sacre Gérôme « peintre ethnographe ». La collaboration

Gustave Guillaumet,
Prière du soir dans le Sahara, 1863
Huile sur toile, 137 x 285 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay)
– H. Lewandowski

de certains artistes au Muséum, comme celle de Charles Cordier avec sa « Galerie ethnographique et anthropologique », rassemblant de nombreux types et accompagnée d'un catalogue, souhaite inscrire leurs travaux dans l'évolution scientifique. Théodore Valerio (1819-1879) présente à l'Exposition universelle de 1855, puis aux Salons des années suivantes, une « collection ethnographique » d'aquarelles et d'eaux-fortes. Celle-ci réunit les « souvenirs » de deux voyages en Hongrie en 1851 et 1852, puis d'un autre séjour en 1854 dans les Provinces danubiennes pour observer « les populations mahométanes de l'Asie et de l'Afrique » rassemblées par l'armée irrégulière turque pendant la guerre de Crimée. Ces œuvres sont éclairées par un texte paru en trois livraisons dans *L'Artiste* en 1858, intitulé « Essais ethnographiques sur les populations hongroises », écho des premières observations de 1851-1852. Si les figures, accompagnées de paysages dont le voyageur a gardé le souvenir dans des dessins, ont été par la suite traduites à l'eau-forte ou à la peinture à l'huile, c'est l'aquarelle qui répond d'abord au projet scientifique. De vastes dimensions (entre 30 et 50 cm de hauteur), les types de ces populations sont, dans la collection conservée par l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, présentés isolément, en buste ou en pied, et la localité est indiquée au bas de la planche ainsi que la date. « Le daguerréotype ne serait pas plus juste », remarque Théophile Gautier dans *Les Beaux-Arts en Europe*, en soulignant l'intérêt de ce « travail si important, au point de vue de l'art et de l'anthropologie ». Cette exactitude est confortée par le parrainage scientifique de l'un des grands géographes contemporains : « C'est, raconte l'artiste, d'après les bienveillants conseils d'une des grandes illustrations du siècle, de M. Alexandre de Humboldt, que j'ai été amené à continuer sur une certaine étendue de pays, un travail commencé instinctivement [5]. »

Théodore Valerio,
Jeune Fille grecque de Bosnie, 1852
Aquarelle, 45,4 x 26 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts © ENSBA

Jean-Léon Gérôme,
Arnaute fumant.
Huile sur panneau, 34,3 x 24,5 cm
Collection particulière
© Photo The Fine Art Society, London / The Bridgeman Art Library

À GAUCHE
Charles Cordier,
Arabe d'El-Aghouat, 1856
Bronze et marbre-onyx.
72,2 x 53 x 40,5 cm
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – R.-G. Ojeda

... ET MYTHOLOGIE

Les limites de cette entreprise pittoresque, qui peut avec le recul être associée aux diverses expressions de la raciologie [6], n'ont pas manqué d'apparaître aux historiens d'aujourd'hui. Plus généralement, l'exactitude ethnographique a été revue à la lumière des idées d'Edward Said qui, dans son ouvrage *Orientalism* (1978), a montré comment ce mouvement, dans son expression littéraire et savante, pouvait ressembler à « un style de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient [7] ». Certains historiens de l'art, telle Linda Nochlin [8], ont souligné les échos de cet esprit dans la peinture, par exemple celle de Gérôme qui, dans sa technique vériste, orchestre des mises en scène où l'Orient est maintenu dans un perpétuel archaïsme. La collection de photographies réunies par le sultan Abdulhamid II, et offerte en 1893 à plusieurs institutions occidentales, a donné de l'Empire ottoman une autre vision où se reflétaient divers aspects de la modernisation qu'il est intéressant de confronter aujourd'hui avec la peinture orientaliste. L'art ethnographique apparaît justement comme un moyen de lutter contre cette modernité galopante dont les signes sont dénoncés entre autres figures par Théophile Gautier dans *Constantinople*. Les visions d'artistes reflètent souvent la nostalgie de sociétés anciennes, comme celle des tsiganes, chère à Valerio, ou encore celle des nomades du désert, portée par la vogue de l'épopée *Antar* qui séduit le XIXe siècle, de Lamartine à Étienne Dinet. Ces modèles de frugalité, de liberté, rejoignant le goût contemporain de la bohème, nourrissent alors une anthropologie poétique qui conjure les écueils d'une observation prosaïque [9].

Car l'art ethnographique a ses dangers : Eugène Fromentin remarquait dans *Une année dans le Sahel* la difficile conciliation entre « le sentiment du beau » et le « goût de l'ethnographie », aboutissant à des « tableaux composés comme un inventaire ». Gustave Boulanger, autre représentant de l'orientalisme, voit en des termes condescendants sa carrière ainsi définie par Gustave Moreau en 1890 : « La curiosité, plus que la méditation et la sensibilité de l'âme, se montrait en toutes choses chez lui, aussi sa nature d'artiste fut-elle entraînée préférablement vers la peinture pittoresque et ethnographique. »

1. Marie-Gabriel Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782, t. I, planche 49.
2. Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, éd. Parenthèses, 1966, p. 60, à propos d'un paysage peint par Decamps
3. Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, édition de Laure Beaumont-Maillet, Barthélemy Jobert et Sophie Join-Lambert, Paris, Gallimard, 1999, p. 97.
4. Eugène Delacroix, *Journal*, « 12 mars 1850 », nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, José Corti, 2009, t. I, p. 494 .
5. Théodore Valerio, « Essais ethnographiques sur les populations hongroises », *L'Artiste*, 1858, p. 214.
6. Christine Peltre, « Les "géographies" de l'art : physionomies, races et mythes dans la peinture "ethnographique" », in *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, n° 130, 2005, p. 67-79.
7. Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, p. 15.
8. Linda Nochlin, « L'Orient imaginaire », in *Les politiques de la vision. Art, société et politique au XIXe siècle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1995, p. 63-93.
9. Christine Peltre, « Entre vision mythique et observation anthropologique : la figure de l'artiste nomade », in *Histoire de l'art et anthropologie*, Somogy, 60 / 2007

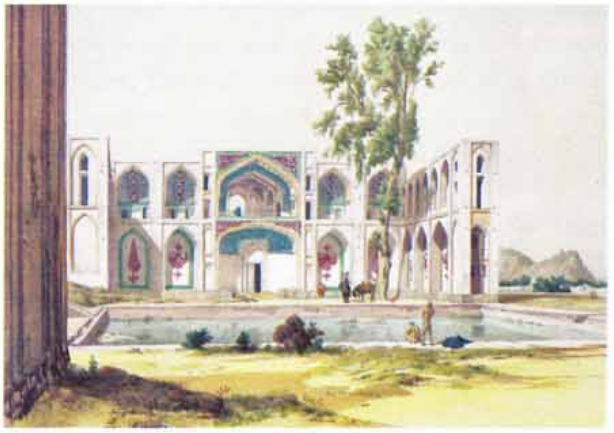
Jules Laurens de Constantinople à Téhéran

Jules Laurens,
Étude de soldat afghan, Téhéran, 1848
Crayon, aquarelle et gouache, 41 x 31 cm
Collection particulière
© Christopher Wood Gallery / The Bridgeman Art Library

Jules Laurens (1825-1901) était un jeune étudiant à l'École des beaux-arts de Paris, lorsqu'il se vit proposer d'accompagner Xavier Hommaire de Hell, dans une mission de recherches scientifique, géographique et historique sur les bords de la mer Noire et de la mer Caspienne, et dans l'intérieur des pays qui avoisinaient les deux mers. Le géographe, qui venait de passer sept ans dans l'ouest de la Russie et les steppes de la mer Caspienne, avait pour objectif de mesurer le niveau de cette dernière et de rechercher les traces d'une ancienne communication avec la mer Noire. D'un point de vue politique, il devait resserrer les liens entre la monarchie de Juillet et la dynastie Qâdjar. Excellent dessinateur, Jules Laurens était tenu, quant à lui, de relever les sites pittoresques, surtout les monuments de la civilisation byzantine, arabe ou persane, et de représenter les costumes et les instruments en usage dans ces diverses contrées.

Ils partirent de Marseille ou de Toulon au printemps 1846. Ils commencèrent leur périple par l'Italie, Malte, la Grèce, Smyrne, avant d'atteindre Constantinople. Enthousiasmé par la beauté des lieux, Jules Laurens dessina et aquarella mosquées, fontaines, costumes et portraits. Plusieurs excursions en Bulgarie, en Moldavie et à Brousse coupèrent leur séjour à Constantinople. Ce n'est qu'en juillet 1847 qu'ils prirent la route périlleuse de la Perse, où de très rares Européens s'étaient risqués. Ils longèrent tantôt à cheval (douze à quatorze heures par jour), tantôt en barque le rivage de la mer Noire. Le voyage fut cauchemardesque, ils n'avaient presque rien à manger, ni à boire. Xavier Hommaire de Hell fut pendant un temps aveugle à cause de la réflexion du soleil sur la neige, et Jules Laurens, bien que délirant de fièvre et attaché à un mulet, continua à faire ses esquisses à chaque arrêt. Quand ils arrivèrent enfin à Téhéran, en février 1848, la ville leur parut un véritable paradis. Le schah Mohamed Qâdjar, intéressé par les dessins de l'artiste, posa pour avoir son portrait, ainsi que ses proches et plusieurs notables. Au printemps, les deux voyageurs partirent en expédition pour mesurer le niveau de la mer Caspienne. Ils durent franchir les montagnes de Demavend, traverser les forêts du Mazandéran, joindre la mer Caspienne, toucher les frontières de la Tatarie et revenir par les plaines du Khorassan et le grand désert salé. En dernier lieu, ils s'arrêtèrent à Veramin, « monde de mosquées, de châteaux forts et de murailles ». De cette expédition, Laurens réalisa quatre-vingts grands dessins sans compter les pochades et les esquisses. Après un arrêt à Téhéran, ils reprirent la route pour se rendre à Ispahan. Hommaire de Hell, éprouvé par le voyage et pris d'une forte fièvre, mourut à Djôlfa. Laurens resta encore quelques mois en Perse. Il quitta Téhéran en février 1849.

De cette mission Jules Laurens ne toucha pas un sou ; néanmoins il conserva tous les dessins qu'il avait exécutés pendant les trois années. Au Salon de 1850, il exposa la première des nombreuses toiles que lui avaient inspirées ses aventures extraordinaires. Devenu célèbre, il publia plusieurs articles sur le Moyen-Orient. Il réalisa les planches pour l'album que Mme Hommaire de Hell écrivit d'après les notes de son époux. Sur la fin de sa vie, Laurens rédigea ses Mémoires et légua ses dessins à l'École des beaux-arts de Paris, ainsi qu'aux musées de Carpentras et d'Avignon. **Annie Yacob**



EN HAUT. Jules Laurens, *Le Palais et les Jardins d'Ashref, Perse.*
Planche 80 du *Voyage en Turquie et en Perse*. Lithographie
The Stapleton Collection © The Bridgeman Art Library

CI-CONTRE. Jules Laurens, *Le Palais de Tchar-Bag à Ispahan, Perse.*
Planche 99 du *Voyage en Turquie et en Perse*. Lithographie
The Stapleton Collection © The Bridgeman Art Library

Henri Matisse, *L'Algérienne*, 1909
Huile sur toile, 81 x 65 cm
Paris, musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou
© Succession H. Matisse
© Photo Collection Centre Pompidou, dist. RMN – P. Migeat

L'Orient transcendé

À l'heure des avant-gardes

Par Thomas Schlesser

Battant en brèche les codes picturaux traditionnels – perspective et construction du récit notamment –, les artistes qui, au seuil de la modernité, se rendent en Orient, en retiennent tout autre chose que les orientalistes du XIXe siècle. Et si l'expérience du voyage avait déjà bouleversé plus d'un de leurs prédécesseurs, elle prend, de Matisse à Paul Klee, une autre portée : expérience des couleurs, des formes, des rythmes, elle est désormais, d'emblée, plastique.

À mesure que s'éteint le XIXe siècle, décline parallèlement l'originalité du voyage en Orient et de la découverte de cultures exotiques. Mais la passion continue d'être vivace. Il faut donc commencer par constater que ce ne sont pas les charmes de l'aventure pionnière, la satisfaction d'une curiosité réservée à quelques rares élus que viennent chercher les artistes à l'Est et au Sud. C'est une initiation, désormais classicisée, voire normalisée, dans des contrées qui ont nourri deux, et même trois générations de prédécesseurs.

PAGE DE DROITE
August Macke, *Café turc*, 1914
Huile sur bois, 27 x 21,8 cm. Détail
Zoug, Kunsthaus © akg-images

L'ORIENT TRANSCENDÉ

Paul Signac,
La Corne d'or, matin, 1907
Huile sur toile, 92,5 x 73,7 cm
Marseille, Centre de la Vieille Charité
© musée d'Orsay, dist. RMN –
P. Schmidt

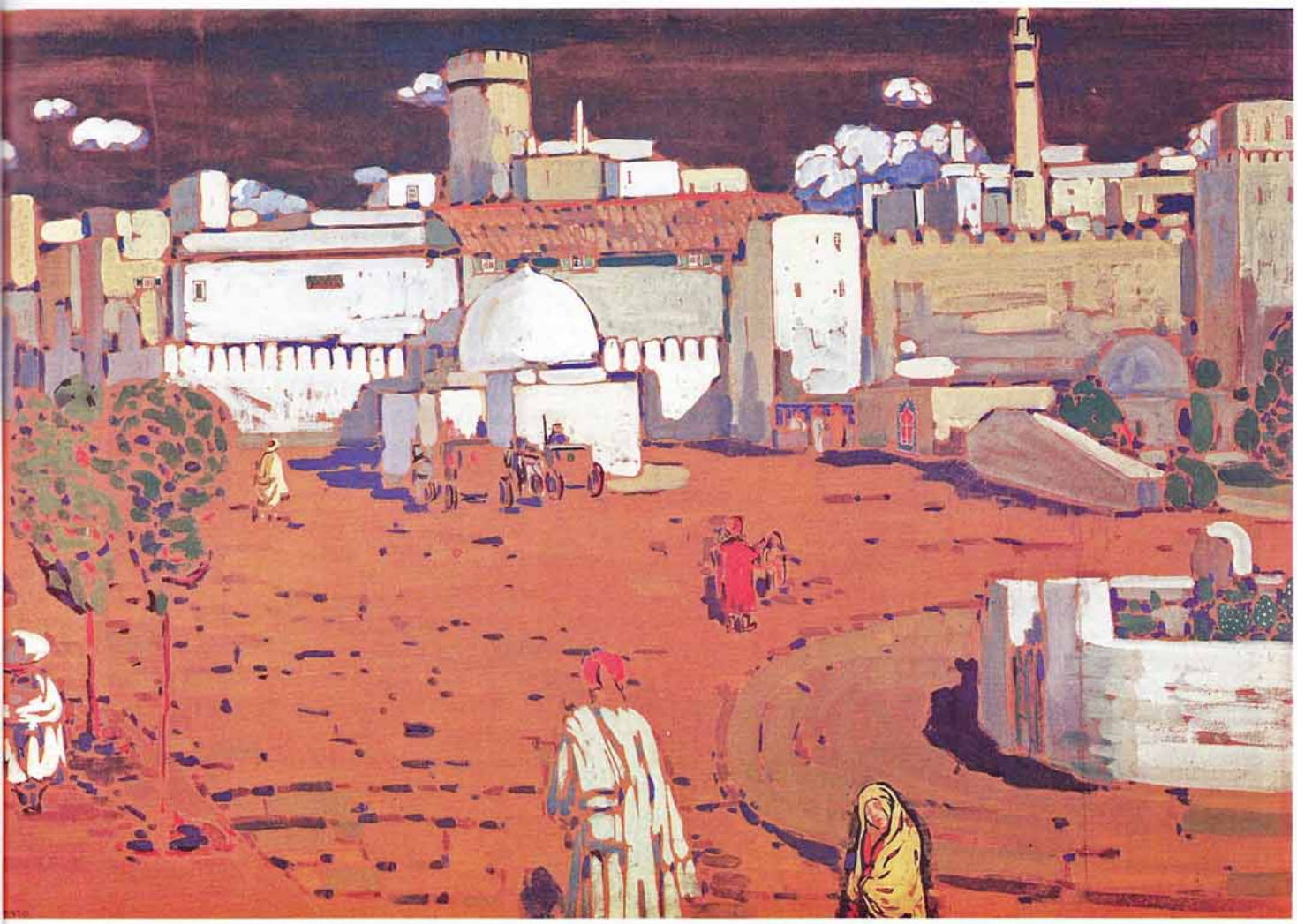
EN HAUT
Wassily Kandinsky,
Cimetière arabe, 1909
Huile sur carton, 71,5 x 98 cm
Hambourg, Kunsthalle
© adagp, Paris 2011 / akg-images

La vague orientaliste, à force de déferler, serait-elle devenue une sorte d'académisme ? Un passage obligé et banalisé ? Non. Et c'est bien là un de ses grands paradoxes. Il aura fallu que le goût pour l'Orient devienne franchement éculé, galvaudé, pour que surgisse enfin, à son sujet, les visions picturales les plus singulières ! Celles de Matisse, de Kandinsky, de Paul Klee... Non qu'il s'agisse de dénigrer les qualités, souvent virtuoses, d'un Fromentin, d'un Marilhat ou d'un Gérôme, par exemple. De nombreux travaux récents ont signalé avec pertinence qu'ils n'étaient pas réductibles à un simple illusionnisme pittoresque. Mais on doit bien constater que, de Renoir à August Macke, l'imaginaire oriental, une fois passé aux différents prismes des avant-gardes, connaît une multiplicité d'approches plastiques, et donc un renouvellement de son appréhension artistique, tout à fait considérables.

UN DÉCLENCHEUR DE LA MODERNITÉ ?

C'est que l'Orient continue d'agir comme révélateur. En Algérie, Renoir, qui voulait congédier le noir hors de sa palette pour l'éclaircir jusqu'à la pure radiance, dit découvrir le blanc. Au sujet de Matisse, Pierre Schneider remarque judicieusement qu'au fil de sa vie, le peintre a de plus en plus isolé l'influence de l'Orient pour finalement en faire, à la fin de son existence, la révélation majuscule. Un aiguillon plus décisif que celui des impressionnistes, des néo-impressionnistes et de Cézanne. Et puis, il y a l'expérience de Paul Klee : « J'abandonne maintenant le travail. L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre. » Comme l'explique Roger Benjamin, cet instant charnière, qui a lieu à Kairouan en 1914, alors que Klee effectue son voyage tunisien avec August Macke, consacre le basculement du statut de l'artiste. Alors graphiste, il devient peintre.

Ces illustrations n'ont pas valeur de règle et, dans le trajet artistique de Kandinsky par exemple, on ne décèle sans doute pas une importance aussi fondamentale du périple au Maghreb avec Gabriele Münter. Il y a cependant, et incontestablement, parmi les plus importants acteurs du modernisme, un facteur « Orient ». Est-il direct, immédiat ? Serait-ce là une sorte de géographie magique ? Ce n'est pas si simple. Il y a les difficultés quotidiennes, les déplacements, les logements, la nourriture et même – comble des combles ! – parfois les caprices météorologiques. Ainsi, début 1912, le mauvais temps gâche le premier séjour de Matisse à Tanger ! Par ailleurs, les difficultés à trouver des motifs et des modèles dans des milieux qui sont parfois très hostiles aux colonisateurs, restent lourdes. L'Orient, d'une certaine façon, se mérite. Il exige de la persévérance, de l'acharnement, du temps. Et bien souvent, ce n'est qu'après l'ingratitude d'une première expérience, d'une première exploration, que se déclenche vraiment la révélation. Le cas de Kandinsky est particulièrement frappant. Dans ses productions tunisiennes (essentiellement des dessins ; une douzaine d'huiles), le peintre russe poursuit son travail nourri d'ethnologie, habité par le folklore et l'imagerie populaire. Ce n'est pas le plus connu, ni le plus commenté, car il ne se rattache pas spontanément à l'avè-



Wassily Kandinsky, *Ville arabe*, 1905
Tempera sur carton, 67,3 x 99,5 cm
Paris, Centre Pompidou – musée national d'Art moderne
Photo service de presse
© adagp, Paris 2011 / RMN (Grand Palais) / droits réservés

nement mythique de l'abstraction. Cependant, il semble d'une part évident que quelques œuvres brillantes comme *La Ville arabe* de 1905 recherchent la pureté physique de la couleur et ses effets spirituels sur l'âme. Il faut d'autre part constater que, quelques années après ses réalisations sur le motif, cette quête aboutit pleinement grâce au filtre du souvenir : le sublime *Cimetière arabe* de 1909, peint à Murnau, en est la preuve.

RYTHME ET COULEURS : LA PULSATION DE L'ORIENT

Au cœur du tropisme orientaliste, se trouvent la couleur et la lumière. Paul Signac avait été, avec Seurat, le grand représentant d'un divisionnisme radical de la touche, technique dérivée de l'impressionnisme mais qui pousse celui-ci dans ses retranchements scientifiques. Lors de son voyage à Constantinople au printemps 1907, ses vues de la Corne d'Or (très proches de ses vues de Venise, contemporaines) lui permettent d'accomplir son fantasme d'une exaltation maximale des couleurs entre elles. Matisse, qui a beaucoup admiré Signac, ajouta à cette obsession de la couleur celle du mouvement. Ce n'est pas un hasard. L'ère islamique date – sur le calendrier chrétien – de 622, et de la fuite de Mahomet et de ses fidèles vers Yathrib. C'est l'hégire, terme qui signifie l'émigration. Parmi les grands ressorts essentiels de l'Islam, au cœur de sa nature, il y a le mouvement. Nomadisme, conquête, mobilité incessante construisent une histoire en alerte permanente. Dans le domaine artistique, cette fluidité s'exprime par la course des arabesques, par la transformation des motifs, par l'allègement et l'allégresse des formes qui se

L'ORIENT TRANSCENDÉ

Albert Marquet,
La Citadelle à Tanger, 1913
Huile sur toile marouflée
sur carton, 40,5 x 32,5 cm
Musée de Grenoble
Photo service de presse
© adagp, Paris 2011 / Musée de Grenoble

Henri Matisse, *La Palme*, 1912
Huile sur toile, 116 x 81 cm
Washington, The National Gallery
of Art © 2011 Succession H. Matisse
© Photo Scala, Florence

démultiplient pour se nouer, se dénouer, se dissoudre et renaître. Cette dimension n'est pas absente de l'orientalisme du XIXe siècle et quelques artistes ont su faire preuve d'une virtuosité exceptionnelle pour rendre la profusion des fantaisies décoratives, dans des intérieurs chargés (*Le Rêve* par José Villegas Cordero en 1875), ou en peignant les tapis avec un œil photographique (Gérôme, notamment). Cependant, le mouvement essentiel aux arts de l'Islam sert, dans cette configuration, un système figé. Il est récupéré et intégré par une stabilisation classicisante. L'esthétique de Matisse parvient, au contraire, à épouser ce rythme ; ses tableaux ne sont pas le témoignage ou l'illustration de la culture visuelle de l'Orient (il prend au contraire énormément de liberté avec les couleurs et les motifs qu'il observe), mais son prolongement. L'exubérance chromatique, l'explosivité des coups de pinceau donnent l'impression que la pulsation de l'Orient habite ses toiles et ses dessins.

Albert Marquet accompagna Matisse à Tanger. Il n'en revint pas avec la même obsession que son ami et on a même le sentiment que l'artiste décalque au Maroc sa science du paysage urbain, déjà parfaitement éprouvée dans les cités françaises. Il n'en demeure pas moins que sa *Citadelle à Tanger* est un merveilleux morceau de peinture, et même un chef-d'œuvre, d'une finesse et d'un dépouillement remarquables : l'accord entre les blancs et le bleu grisés, dans un système qui joue très habilement sur l'ambiguïté entre profondeur tridimensionnelle et juxtaposition des plans, est d'une justesse exceptionnelle.

PLANÉITÉ ET ABSTRACTION

Forts de leur connaissance de l'impressionnisme, et plus encore de Cézanne, Matisse et Marquet, pour rendre la puissance lumineuse de l'Algérie, ne cherchent pas tant à creuser l'espace dans sa profondeur qu'à le faire éclater à la surface de la toile, par de grands aplats, et par l'absence de modelé. En ceci, ils s'écartent considérablement du modèle habituel qui fourmille de détails, mais qui donne surtout, toujours, l'idée du lointain. Ce qu'il y a de rémanent dans l'Orient peint au XIXe siècle, c'est le soin apporté à la succession des plans, qui se superposent pour inviter l'œil du spectateur à plonger dans une profondeur insondable. Derrière l'action principale s'en déroule une autre, secondaire, et s'étend avec elle un autre décor tantôt monumental (les pyramides d'*Israël en Égypte* par Edward Poynter, 1867) et tantôt naturel (les contrées de *La Mer Morte*, par Léon Belly, 1866). Ce sont encore, et bien souvent, des jardins, des villes, des enfilades de pièces dans un intérieur qui multiplient les niveaux de lecture. Le fait est que, dans d'innombrables représentations académiques de l'Orient, agit une espèce de magnétisme scopique, attirant l'œil dans les méandres du tableau.

Parce que la perspective classique vole en éclats à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, ce processus est inversé. Les pénombres, les atmosphères fumeuses et floues des arrière-plans disparaissent ; des surgissements de pans colorés construisent une planéité inédite, qui atteint son acmé avec August Macke et surtout Paul Klee. Le premier, dans ses versions du *Café turc*, s'attaque à la scène pittoresque typique pour en faire une œuvre expressionniste, chargée de subjectivité. Sans ombre ni dégradé, des séries de formes simplifiées trouvent entre elles

une impeccable harmonie malgré l'envergure que prennent des motifs anodins (chaise jaune, bandes d'orange et de rouge sur le tissu d'un auvent...) On serait tenté de parler d'un Orient abstrait, quoiqu'il faille demeurer prudent avec ce qualificatif et constater que le motif, le fait réel et l'ancrage dans l'univers concret étaient capitaux pour Macke. Il recourt d'ailleurs beaucoup à son Kodak Brownie pour garder la trace matérielle de ce qu'il voit. Il n'empêche : on assiste bel et bien à une abstraction (ou disons à un processus d'abstraction) de l'environnement. Le

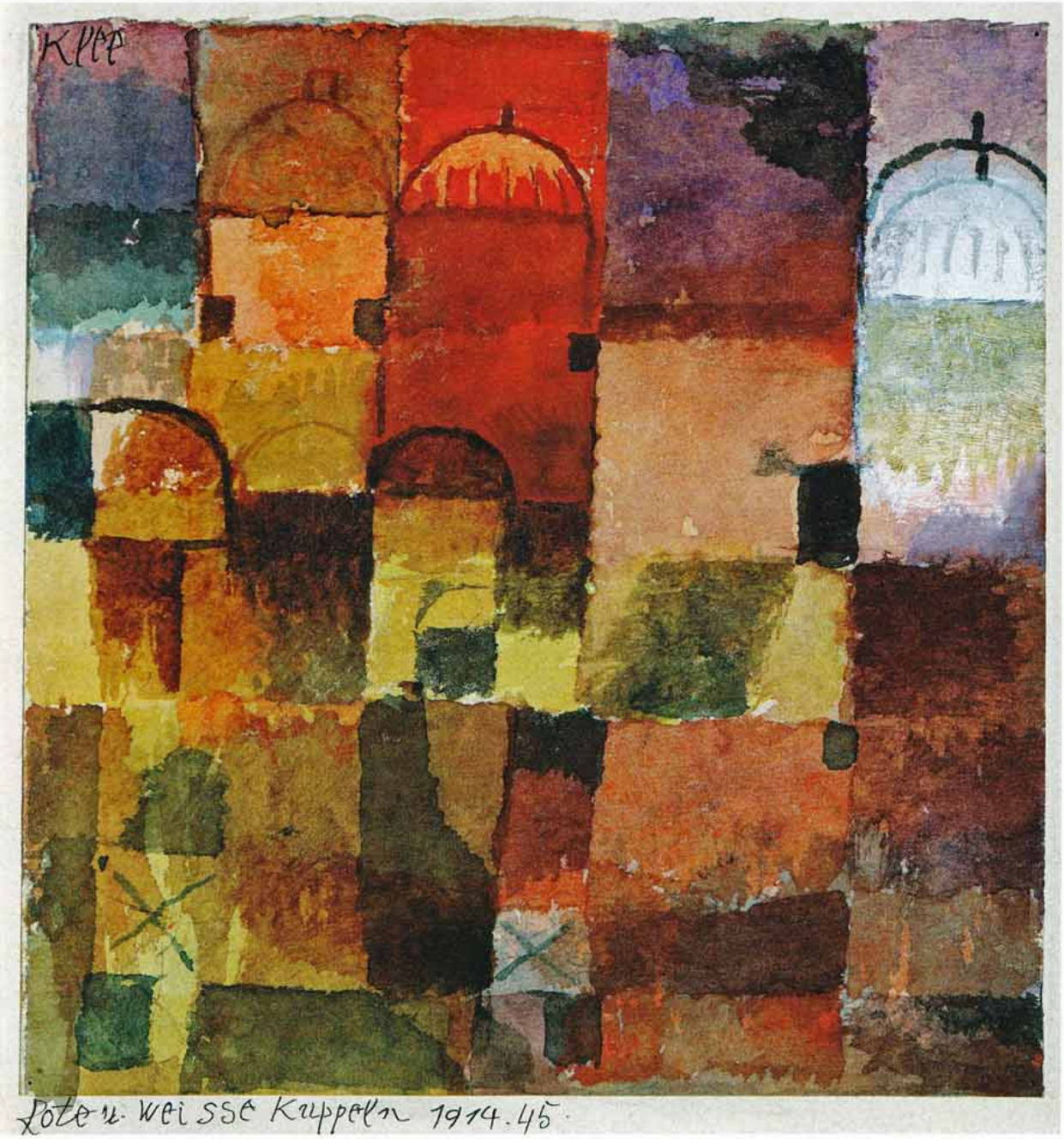
August Macke, *Café turc I*, 1914
Huile sur bois, 35,5 x 25 cm
Bonn, Städtisches Kunstmuseum
© akg-images

compagnon de voyage de Macke, Paul Klee, s'engouffre plus avant dans cette brèche. À l'heure où Klee parcourt la Tunisie, Malevitch, en pleine quête suprématiste, parle de « la sensibilité d'absence d'objet ». C'est un concours de circonstances historiques mais cette fulgurance fait vivement écho aux œuvres orientalistes de Klee, où il dilue en effet totalement les objets et les décors pour n'en tirer que des motifs géométriques dont la sensibilité vaut par elle-même, en dehors de toute référence à leurs propriétés réelles et à leur géographie. Le chemin parcouru est monstrueux ! Car c'était bien pour leur sensibilité nouvelle et étonnante que les peintres posaient naguère sur la toile un narguilé, un dattier ou un charmeur de serpents. Avec Klee, ces éléments disparaissent ; il ne demeure plus qu'une structure, qu'un quadrillage coloré où architecture citadine et architecture picturale se synthétisent brusquement.

ET LA QUESTION POLITIQUE ?

On serait tenté d'imaginer que la question socio-politique se résout à l'épreuve de cette évolution esthétique. Le formalisme, l'abstraction seraient *a priori* coupés de toute expression de domination culturelle, telle qu'elle a notamment été soulevée

Paul Klee, *Ville arabe*, 1922
Décalque à l'huile et aquarelle sur gaze enduite, marouflée sur carton, 44,3 x 28,2 cm. Lucerne, galerie Rosengart © akg-images



Paul Klee,
Coupoles rouges et blanches, 1914
Aquarelle et gouache sur papier,
14,6 x 13,7 cm. Düsseldorf,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
© akg-images – E. Lessing

par Edward Said (*L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, 1978) et, dans le domaine plastique, par Linda Nochlin. Très lourde question, qu'il convient de poser consciencieusement et de ne pas trancher hâtivement ; raconter, depuis Delacroix, l'histoire de grossiers peintres colons ethnocentriques et académiques balayés, à partir de 1900, par une génération moderne, ouverte et délestée de tout sentiment de supériorité, c'est manquer cruellement de nuances et de sens du contexte... Il faut cependant noter que la fascination pour l'Orient à l'heure des avant-gardes rappelle, plus généralement, celle pour le primitivisme et l'état de nature qui ébranle tous les grands artistes de l'époque. Leurs modes de création s'en sont trouvés modifiés et, à la faveur de cette modification, se sont construits des dialogues interculturels qui ont à jamais changé le regard occidental sur le reste du monde.

Auguste Renoir
La Mosquée, fête arabe

1881. Huile sur toile, 73,5 x 92 cm. Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

La force de ce tableau, très révélatrice de ce que devient l'approche moderne, voire moderniste, de l'Orient, réside peut-être dans la difficulté d'y appliquer immédiatement un sujet. Il est en effet délicat de voir là un paysage au sens strict ; il l'est tout autant d'y voir une description pittoresque de culture locale, de type religieux ou artistique ; il est par ailleurs impossible de considérer l'œuvre comme l'exaltation de la beauté exotique des architectures, des costumes ou des caractères physiques de l'Algérie. Il n'y a pas non plus d'Orient « rêvé » ou érotisé... Et le mystère s'épaissit quand on cherche, au fil des descriptions, des inventaires, des expositions et des évocations, le titre qui désigne ce fameux sujet : *La Mosquée* ? *La Fête arabe* ? *Saltimbanques à Alger* ? *Fête au camp* ? *Fantasia* ? Toutes ces appellations ont servi à qualifier cette toile... Il y a de quoi s'y perdre. Mais ce n'est pas un hasard. Car, sans tomber dans le formalisme aride, il est certainement préférable de se concentrer sur les qualités plastiques de ce tableau, en partant d'un aveu de l'artiste. Renoir devait un jour confier : « En Algérie [où il se rend en 1881 et 1882], j'ai découvert le blanc. Tout est blanc, les burnous, les murs, les minarets, la route. » Or cette œuvre, rend compte de cette découverte avec un brio et un sens de l'animation extraordinaires. Au loin, dans l'angle supérieur gauche, se dresse l'espace urbain, dans une espèce de radiance. Mais la blancheur surgit surtout, et plus encore, au gré des innombrables taches suggérant les spectateurs en cercle, observant, selon toute vraisemblance, la danse de cinq saltimbanques (l'hypothèse d'un rituel religieux a été émise, mais semble farfelue). Le point de vue, nettement à l'aplomb de la scène (un cadrage que les impressionnistes affectionnent beaucoup), donne un tel recul que ni les visages, ni les accoutrements, ni aucun détail ne sont lisibles. C'est la touche, en elle-même, explosive et rythmée, qui fait toute la saveur du tableau. Par conséquent, Renoir semble s'intéresser assez peu au caractère pittoresque de ce qu'il voit, à la dimension ethnologique. Il privilégie plutôt l'éloquence chromatique de la peinture. En la matière, il faut bien sûr noter que ce n'est pas seulement le blanc qui construit l'œuvre. Les esquisses de silhouettes et de reliefs en pleine pâte font éclater des rouges, des bruns, des noirs, des bleus. Dans l'ensemble, c'est cependant la luminosité intense de ce parterre parcouru d'une foule à la fois épaisse et éparse, qui frappe le regard. D'après ce que l'on comprend des conversations que Renoir eut avec Ambroise Vollard, cette luminosité étonnante a été le fruit d'une évolution programmée des teintes. L'artiste explique que le tableau, lorsqu'il fut initialement livré à Durand-Ruel, « avait l'air d'un tas de plâtras ». Il ajoute cependant que « le travail des couleurs » se fit au fil des années pour acquérir finalement ce chatoiement délicieux. En janvier 1900, Monet acquit ce trésor auprès du marchand et le conserva jusqu'à sa mort. **Thomas Schlesser**

Petit dictionnaire des peintres orientalistes

Alma-Tadema Lawrence Après un passage à l'Académie d'Anvers où il fut placé dès ses 16 ans, le Belge Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), sous l'influence de Louis de Thaey, fit de la peinture d'histoire son genre de prédilection. Dès les années 1860, l'artiste rencontra un vif succès, et ce particulièrement auprès du public anglais, grand amateur de son style néoclassique. L'accueil dans le pays fut tel que l'artiste décida de s'y établir définitivement. Il reçut de la reine Victoria en 1873 ses *letters patent of denization*. L'égyptologue allemand Georg Moritz éveilla par la suite sa vocation d'orientaliste. Considéré en Europe comme l'un des spécialistes des scènes historiques ou anecdotiques inspirées de l'Égypte, il consacra vingt-six tableaux à ce pays qu'il ne visita pourtant qu'à une seule reprise, en 1902.

Maurice Bompard, *Une rue de l'oasis de Chetma*, 1890. Détail
Marseille, musée des Beaux-Arts. Photo service de presse © Photo Jean Bernard

Bompard Maurice Originaire de Rodez, Maurice Bompard (1857-1936) arriva très jeune à Marseille pour étudier la peinture, avant de se rendre à Paris pour devenir l'élève de Gustave Boulanger et de Jules Lefebvre. En 1882, il décrocha une bourse qui lui permit de visiter, l'Allemagne, l'Italie, la Tunisie et l'Espagne. Si les premières critiques furent virulentes à l'égard de ses œuvres orientalistes, jugées trop chargées en bitume et en rouge, son tableau *Les Bouchers de Chetma*, exposé au Salon des Artistes français de 1890, marqua un tournant dans sa manière de représenter l'Orient. Désormais, il s'attacha davantage aux scènes de la vie quotidienne, présentées de manière plus soignée et selon une technique plus libre. Membre de la Société des peintres orientalistes français, il soumit ses œuvres au Salon des Artistes algériens et orientalistes à Alger. Le musée des Beaux-Arts de Marseille possède un bel aperçu de son travail.

Benjamin-Constant Jean-Joseph Descendant du politicien Benjamin-Constant de Rebecque, Jean-Joseph (1845-1902) passa sa jeunesse à Toulouse, fréquenta l'École des beaux-arts, avant d'être reçu à celle de Paris, dans l'atelier d'Alexandre Cabanel. Il participa à la guerre de 1870, puis abandonna ses études pour partir en Espagne, où il rencontra Mariano Fortuny y Marsal. Suivant les traces de ce dernier, il se rendit au Maroc en compagnie de Charles Tissot. Ses thèmes de prédilection furent les femmes, comme celle d'*Odalisque* (v. 1870), et les scènes historiques, comme *Le roi du Maroc recevant un ambassadeur européen* (v. 1872-1902). Il continua à peindre ce genre de sujet pendant plus d'une décennie, après son voyage en Espagne et au Maroc. Son atelier à Pigalle était rempli de souvenirs : des tapis, des tissus drapés, des coussins brodés qui servaient de décor exotique à ses tableaux.

Chassériau Théodore Entré très jeune dans l'atelier d'Ingres, Théodore Chassériau (1819-1856) fut d'abord influencé dans ses tableaux orientalistes par l'idéalisation néoclassique de son maître et par les couleurs impulsives de Delacroix. Sa rencontre avec Théophile Gautier, en 1835, le marqua dans sa vision de l'Algérie. Il rencontra à Paris le khalife Ali Ben Hamed dont il fit le portrait. Son exposition au Salon de 1845 lui valut d'être invité en Algérie. Il se rendit à Constantine, puis à Alger, en 1846. Il fut fasciné par la diversité des groupes ethniques, dont il fit plusieurs esquisses au crayon et à l'aquarelle, et séduit par la lumière. Trois ans après son voyage, ses souvenirs s'estompèrent, aboutissant à des images idéalisées. Chassériau fit de nombreuses études de chevaux arabes qui devinrent le motif principal de ses toiles, comme en témoigne *Combat de cavaliers arabes* (1854).

Cordier Charles-Henri-Joseph Originaire de Cambrai, Charles-Henri-Joseph Cordier (1827-1905) décrocha une bourse en 1846 qui le conduisit à l'École des beaux-arts de Paris. Il termina sa formation dans l'atelier du sculpteur François Rude. En débutant au Salon de 1848 avec un buste de *Saïd Abdulah*, il annonçait son programme, l'étude des races exotiques, et plus précisément l'anthropologie raciale fondée sur l'étude des caractères physiques héréditaires. Hanté par l'idée de races pures, il entendait produire l'idéal de chaque peuple en prenant les indications et les mesures sur différents individus. Cette galerie anthropologique devait permettre de conserver un inventaire avant que le colonialisme ne fasse tout disparaître. L'emploi de couleurs, de patines, de pierres colorées et d'émaux servait à donner des précisions supplémentaires sur la façon de se vêtir et de se parer.

Decamps Alexandre-Gabriel Aussi célèbre de son vivant que Delacroix, Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860), qui fréquenta brièvement l'atelier d'Étienne Bouhot, puis celui d'Abel Pujol, préféra suivre une carrière de peintre indépendant. Comme beaucoup d'artistes, il s'intéressa aux sujets orientaux avant d'aller sur les lieux. Des villes imaginaires et des personnages turcs peuplent ses tableaux à partir de 1823. Envoyé en mission en Grèce en 1828, il se rendit ensuite en Asie mineure et s'installa à Smyrne. À son retour à Paris en 1829, Decamps publia un album de lithographies, mais ce fut seulement en 1831 qu'il se fit connaître au Salon, en exposant sept tableaux ayant pour thèmes des soldats turcs, des enfants jouant ou travaillant, et des boutiquiers et bouchers devant leurs échoppes. Sa conception fantaisiste de l'Orient, traduite en de lourds empâtements, le hissa à la tête de la nouvelle école orientaliste.

Delacroix Eugène Bien que formé dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin, Eugène Delacroix (1798-1863) s'éloigna rapidement de l'académisme de son maître. Le séjour qu'il fit en Afrique du Nord, Maroc et Algérie, de janvier à juin 1832, en compagnie du comte de Mornay, eut un impact considérable sur l'évolution de son art. Il affirma avoir découvert au Maroc l'Antiquité classique et la féerie des couleurs et de la lumière. De ce séjour, primordial pour sa technique et son esthétique, il rapporta sept carnets constituant le journal de son voyage et environ 800 feuilles de croquis essentiellement aquarellés. Dès lors, et ce jusqu'à sa mort, il ne cessa de transcrire sur toile ses souvenirs demeurés vivaces. Il peignit plus de quatre-vingts toiles sur des thèmes orientaux, comme *Femmes d'Alger dans un intérieur* (1847) ou *Vue de la baie de Tanger* (1851-1852).

Deutsch Ludwig Après avoir étudié à l'Académie des beaux-arts de Vienne, Ludwig Deutsch (1855-1935) quitta l'Autriche pour s'installer à Paris. Il fut l'élève du peintre d'histoire Jean-Paul Laurens. À partir de 1883, il se mit à peindre exclusivement des scènes de la vie quotidienne au Caire. Il entreprit plusieurs voyages en Égypte, en 1886, 1890 et 1898. Artiste au talent exceptionnel – médaille d'or au Salon de 1900 – et doté d'un grand sens de l'observation, il traita avec une grande minutie aussi bien les architectures, les armes que les vêtements et les expressions de ses personnages. On rapporte que pour atteindre un tel résultat, il s'aidait de photographies réalisées par des ateliers installés au Caire. *La Garde du palais* (1900) illustre parfaitement son habileté technique. En 1919, Ludwig Deutsch fut naturalisé français et dès lors exposa au Salon sous le prénom de Louis.

Dinet Étienne S'insurgeant contre la technique léchée de ses professeurs, Tony Robert-Fleury et William Bouguereau, Étienne Dinet (1861-1929) quitta l'académie Julian. L'État lui ayant accordé une bourse de voyage, en 1885, il visita le désert algérien en compagnie d'un autre peintre, Lucien Simon. Fasciné par le pays, il passa, jusqu'en 1904, chaque été entre la localité de Biskra et Laghouat. À partir de cette date, Bou-Saâda devint sa seconde patrie, et en 1913, il se convertit à l'Islam. Malgré un goût marqué pour les paysages désertiques, les sujets de mœurs dominèrent sa production. Il peignit ainsi des scènes de rue aux lumières intenses, des scènes de rites religieux, ou encore des baignades sensuelles, voire pour certaines érotiques. Membre important de la Société des peintres orientalistes, il participa activement aux expositions coloniales de 1906 et 1922, et aux Salons d'Alger.

Fromentin Eugène Hésitant entre la littérature et la peinture, Eugène Fromentin (1820-1876) embrassa les deux avec autant de succès. En 1839, il quitta la Rochelle pour Paris. Bien que fréquentant les ateliers des paysagistes Jean-Charles Rémond et Louis Cabat, il se passionna très vite pour Delacroix, Decamps et Marilhat, qui éveillèrent en lui un goût pour l'Orient. En 1846, il effectua un bref voyage à Alger et Blidah, puis deux autres, qui le conduisirent de septembre 1847 à mai 1848, jusqu'à Constantine et Biskra, et de novembre 1852 à octobre 1853, à Laghouat, aux portes du désert. Dès 1847, il s'imposa dans les Salons comme le peintre de l'Algérie, celui de la vie nomade et des mœurs aristocratiques, que la colonisation menace. En 1856, il publia ses découvertes avec ses notes de voyages illustrées dans un ouvrage intitulé *Un Été dans le Sahara*, et, deux ans plus tard, ce fut *Une année au Sahel*.

Eugène Fromentin, *Chasse au faucon en Algérie, la Curée*, 1863. Détail. Paris, musée d'Orsay. Photo service de presse © RMN (Grand Palais) – H. Lewandowski

Jean-Léon Gérôme, *La Prière publique dans une mosquée*, 1871 ou 1874 Détail. New York, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN / Image of the MMA

Gérôme Jean-Léon Après de brillantes études à Vesoul, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) s'inscrivit à l'École des beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Paul Delaroche qui lui communiqua son amour pour la précision historique. Ce ne fut qu'en 1856 que l'artiste entreprit un premier voyage en Égypte. Durant les années suivantes, il réalisa de nombreuses scènes de la vie égyptienne, qu'il envoya au Salon, en même temps que des sujets néogrecs ou pompéistes. Certains thèmes furent récurrents comme les femmes nues sur des marchés d'esclaves ou dans des hammams, ou encore les scènes de prière. Il fit d'autres voyages, en Turquie, de nouveau en Égypte, en Palestine, en Grèce, en Espagne et à Alger. En 1864, il se vit confier un atelier à l'École des beaux-arts. À ses élèves, il conseillait de voyager car, d'après lui, les « pantouflards » devenaient « formulards et routiniers ».

Gleyre Charles De nationalité suisse, Charles Gleyre (1806-1874), actif en France, fréquenta l'atelier de Louis Hersent. Ce fut Horace Vernet, directeur de l'Académie de France à Rome, ville où il séjourna pendant cinq ans, qui lui permit de rencontrer John Lowell. Ce riche industriel américain lui proposa de partir avec lui en Orient. Ainsi en 1834, âgé de 28 ans, il parcourut d'abord la Sicile, Malte, l'Albanie avant de se rendre en Turquie, puis en Égypte et en Nubie. Tandis que Lowell poursuivit jusqu'en Inde, Charles Gleyre retourna en Égypte et ensuite au Liban. De retour à Paris, en 1838, soit quatre ans après son départ, ses carnets de voyages lui fournirent un répertoire de motifs exotiques des plus variés. Sous l'influence de l'Orient, il peignit des scènes de batailles sanglantes, des monuments, comme *Le Ramesseum, Thèbes* (1840), ou des figures de toutes les races.

Klee Paul À la fois peintre et musicien, Paul Klee (1879-1940), qui se forma à l'Académie des beaux-arts de Munich au même moment que Kandinsky, comprit qu'il serait peintre après son bref voyage en Tunisie, à Kairouan, en 1914, en compagnie d'August Macke et de Louis Moilliet. Il écrivit alors dans son journal : « La peinture et moi ne faisons plus qu'un » ou encore : « La couleur me possède (...) Je suis peintre ». Dans l'art islamique, il découvrit une démarche décorative où le motif disparaît au profit d'une perception synthétique, voire abstraite, comme dans la série d'aquarelles qu'il réalisa à son retour de Tunisie. La découverte de l'art aghlabide le conduisit par ailleurs à la fixation de symboles idéographiques dans ses tableaux comme l'étoile, la lune en forme de croissant, l'arbre, le soleil, les poissons... Son voyage en Égypte, en 1928, eut également un impact sur son œuvre.

Jules Laurens, *Le palais et les jardins d'Ashref, Perse.* Lithographie. Détail
The Stapleton Collection © The Bridgeman Art Library

Laurens Jules Natif de Montpellier, Jules Laurens (1825-1901) appartenait à une famille d'artistes. Après ses études à l'École des beaux-arts, il se rendit à Paris dans l'atelier de Paul Delaroche. Il débuta sa carrière par une mission qui le conduisit en Turquie et en Perse, aux côtés du géographe Xavier Hommaire de Hell. Ils partirent au printemps de 1846. Avant d'atteindre Constantinople, ils passèrent par Malte et Smyrne. Laurens dessina des mosquées, des fontaines, des costumes et des portraits. En 1847, ils entreprirent le difficile voyage en Perse, passant par diverses contrées avant d'arriver à Téhéran en février 1848. Il rentra à Paris en 1849, et, en 1850, il exposa au Salon des toiles inspirées de ses aventures extraordinaires, et connut un vif succès. En outre il écrivit et illustra de nombreux articles sur le Moyen-Orient dans des publications comme *L'Illustration* et *Le Tour du Monde.*

Lecomte du Noüy Jean Après avoir étudié auprès de Charles Gleyre et Émile Signol, Jean Lecomte du Noüy (1842-1923) entra dans l'atelier de Jean-Léon Gérôme. Ce dernier le poussa à peindre et à exposer des sujets néoclassiques et orientalistes, et l'encouragea à partir en Egypte, en 1865, avec Félix Clément à qui le prince Halim avait commandé la décoration de son palais de Choubrah, près du Caire. Sur place, il ne s'intéressa alors qu'à l'Égypte classique. Après le décès de son épouse en 1874, il entreprit de se rendre au Maroc, à Tanger et à Tétouan. Plus tard, en 1895, il se rendit à Constantinople, puis retourna en Égypte, avant d'aller en Algérie. Si ses voyages lui inspirèrent la création de nombreux tableaux orientalistes, au réalisme quasi photographique, il puisa principalement ses sources dans les documents et dans les livres de Victor Hugo, Théophile Gautier ou Gérard de Nerval.

Matisse Henri Henri Matisse (1869-1954), originaire du Cateau-Cambrésis, abandonna ses études de droit, pour s'inscrire en 1891 à l'académie Julian, où enseignaient Bouguereau et Ferrier. Il préféra cependant l'atelier de Gustave Moreau. Son premier voyage en Afrique du Nord, il l'effectua en 1906. Le bref séjour qu'il fit en Algérie ne le marqua pas ; au contraire, il le conforta dans son rejet de la peinture orientaliste. Néanmoins il ramena une série de tapis berbères qu'il utilisa dans ses tableaux en tant qu'éléments purement décoratifs. Six ans plus tard, il se rendit à deux reprises à Tanger, au printemps 1912, puis d'octobre à février 1913. Les carreaux de céramique murale aux motifs floraux ou géométriques stylisés qu'il ramena ne firent que nourrir son inspiration formelle. La révélation des arts de l'Islam passa, pour lui, principalement par les musées et les expositions, notamment celle de Munich en 1910.

Marilhat Prosper Originaire d'Auvergne, Prosper Marilhat (1811-1847) intégra l'atelier de Camille Roqueplan, à Paris, en 1829. Son intérêt pour les grands classiques le fit remarquer du baron von Hügel, qui l'engagea comme dessinateur dans une expédition scientifique au Proche-Orient. Ils partirent, en avril 1831, pour la Grèce, puis pour l'Égypte. Il se rendit seul en Syrie, au Liban, en Palestine, à Jaffa, avant de retourner en Égypte. Il refusa d'accompagner le baron en Inde. Fin 1832, il peignit des portraits et des décors pour le théâtre d'Alexandrie. L'argent gagné lui permit de prolonger son séjour jusqu'en 1833, avant de rentrer à Paris. Ses tableaux au Salon de 1834 furent une révélation pour le public et la critique qui ne cessèrent d'encenser son travail jusqu'au Salon de 1844. Atteint de troubles mentaux, il ne put faire un nouveau voyage en Égypte. Il laissa des centaines de tableaux inachevés.

Alberto Pasini Après avoir étudié la lithographie à l'Académie des beaux-arts de Parme, Alberto Pasini (1826-1899) décida de gagner sa vie à Paris. Arrivé en 1851, il travailla dans une maison d'édition, tout en suivant les cours d'Eugène Cicéri qui le mit en contact avec d'autres peintres. Grâce à Théodore Chassériau, il rencontra le diplomate Prosper Bourré qui l'invita à le suivre dans sa mission en Perse. Ils partirent en 1855. Ils traversèrent l'Égypte, l'Arabie saoudite, le Yémen du Sud et le Golfe persique avant d'arriver à Téhéran, où ils restèrent un an et demi. Aux côtés du schah, qui lui commanda plusieurs tableaux, ils visitèrent toute la Perse. À son retour à Paris, il réalisa pour les Salons des vues de Perse, d'Arabie, d'Azerbaïdjan et de Syrie. Il partit de nouveau en Orient avant de rentrer chez lui en Italie. Il continua à peindre des sujets inspirés par ses nombreux voyages

Vernet Horace Issu d'une grande dynastie de peintres, Horace Vernet (1789-1863) hérita du talent de ses ancêtres. Il fut élu à l'Institut en 1826, et fut directeur de l'Académie de France à Rome de 1828 à 1835. Si en 1833, il entreprit un premier voyage en Algérie, en simple touriste, trois plus tard, il y revint en tant que peintre officiel, afin d'exécuter sa trilogie de toiles consacrées à l'assaut de la ville de Constantine par l'armée française. En 1845, ses recherches documentaires, pour réaliser la bataille d'Isly, le conduisirent à Oran, à Tlemcen et sur les lieux du combat à la frontière du Maroc. De ses voyages en Orient, il se plut à peindre des sujets religieux d'après la vie des nomades qu'il voyait. En 1848, il publia un article dans *L'Illustration*, intitulé « Des rapports qui existent entre le costume des anciens Hébreux et celui des Arabes modernes ». **Annie Yacob**

Jean Lecomte du Noüy, *Chrétiennes au tombeau de la Vierge*, 1871
Détail. New York, Dahesh Museum of Art © Dahesh Museum of Art, NY
/ The Bridgeman Art Library

Chronologie

1798-1801 Campagne d'Égypte de Bonaparte.

1802 Publication du *Voyage dans la Basse et la Haute-Égypte* de Dominique Vivant-Denon.

1804 Mehemet-Ali, général ottoman venu en Égypte pour combattre Bonaparte, prend le pouvoir. Il entretiendra des relations favorables avec la France, accueillant de nombreuses expéditions scientifico-artistiques.

1809-1822 Publication des 11 volumes de la *Description de l'Égypte*. Ses planches ont été réalisées par des architectes, géographes et ingénieurs de la commission des sciences et des arts de l'armée d'Orient.

1818-1819 Mission en Égypte du peintre Auguste de Forbin.

1821 Révolte des Grecs contre la domination ottomane qu'ils subissent depuis le XVe siècle. Les peintres, français notamment, s'engagent à leurs côtés dans ce combat, qui s'apparente pour eux à celui de la chrétienté et de la civilisation occidentale contre l'islam.

1827 La coalition des forces russes, anglaises et françaises écrase la flotte turco-égyptienne dans la baie de Navarin. Trois ans plus tard, la Grèce devient un État indépendant.

1828-1829 Exploration de la vallée du Nil par l'expédition franco-toscane de Jean-François Champollion et Ippolito Rossellini.

1828 et 1830 Le baron Taylor, afin de signifier les victoires de la France en Orient, négocie l'acquisition de l'obélisque de Louqsor. Il est accompagné en 1830 par le peintre Adrien Dauzats, qui se rendra aussi en Syrie et en Palestine. L'obélisque sera érigé sur la place de la Concorde en 1836.

1829-1831 La France organise une expédition scientifique en Morée, en Grèce.

1830 Les troupes françaises débarquent à Sidi-Ferruch, en Algérie. C'est la prise d'Alger et le début de longues années de conflits.

1832 Abd el-Khader, homme politique et chef militaire algérien, proclame le premier djihad contre les infidèles.
Delacroix, en mission diplomatique, se rend au Maroc et en Algérie. Il y restera environ six mois et réalisera des centaines de dessins et d'aquarelles.

1839-1842 Parallèlement aux opérations militaires, une mission de savants est envoyée en Algérie : elle aboutit à la publication de l'*Exploration scientifique de l'Algérie*, ouvrage auquel Horace Vernet collabore.

1841 Thomas Bugeaud est nommé gouverneur général de l'Algérie. Fin de l'occupation restreinte et guerre totale.

1843 Prise de la smala d'Abd el-Khader, en Algérie, par le duc d'Aumale. Massacre des populations environnantes.
Abd el-Khader se réfugie au Maroc.

1846 Fromentin découvre l'Algérie.
Chassériau séjourne deux mois à Constantine et à Alger.

1847 Reddition d'Abd el-Khader.

1848 L'Algérie est proclamée partie intégrante de la France.
Les insurrections et massacres ne cessent pas pour autant.

1852 Parution du recueil *Égypte, Nubie, Palestine*, contenant les photographies de la mission en Orient de Maxime du Camp et Gustave Flaubert.

1853-1855 Guerre de Crimée, qui oppose les troupes du tsar de Russie à une coalition turque et franco-britannique.
Là encore, de nombreux peintres (dont Théodore Pils) et – fait nouveau – des photographes accompagnent les troupes de soldats.

1859 Début du percement du canal de Suez.

1860 Voyage de Napoléon III à Alger. Il évoque la possibilité d'un « royaume arabe ».

1862 Premier voyage de Guillaumet en Algérie.

1869 Inauguration grandiose du canal de Suez.
Des artistes tels que Gérôme et Fromentin participent à la croisière organisée le long du Nil.

1871 Insurrection, notamment en Kabylie, contre la confiscation des terres algériennes.

1878 Un pavillon est consacré à l'Algérie lors de l'Exposition universelle.

1881 et 1882 Renoir séjourne en Algérie.

1882 L'Égypte est placée sous domination anglaise.
Elle le restera jusqu'en 1922.

1906 Court voyage de Matisse à Biskra et Alger.

1912 et 1913 Voyage de Matisse au Maroc.

1914 August Macke, Paul Klee et Louis Moilliet séjournent en Tunisie.

E. Duranton, *Chez la famille Goupil*, vers 1870-84 Collection particulière Photo service de presse © ACR/DR

L'Europe et les arts de l'Islam

L'Orient a fasciné l'Europe moderne par sa culture, par ses paysages comme par l'élégance supérieure de ses arts visuels. De ce dernier aspect, une remarquable exposition au musée des Beaux-Arts de Lyon rend compte, qui montre à l'œuvre, au fondement d'un phénomène collectif, des passions singulières de collectionneurs, de voyageurs et d'artistes. En pleine période orientaliste, l'intérieur de la maison de Pierre Loti montre avec quelle extravagance a pu s'exprimer ce goût, qu'illustre aussi de nos jours le musée Mariano Fortuny, à Venise, où loge la mémoire de ce créateur d'étoffes prodige. Témoignage plus tardif, la villa Majorelle de Marrakech incarne la longévité du rêve d'Orient en une version merveilleusement exotique.

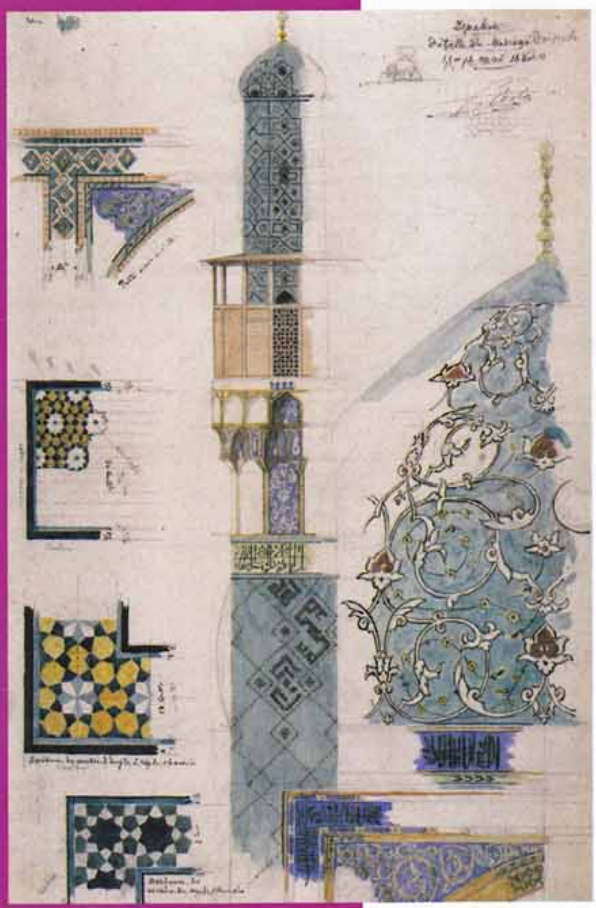
Une belle réflexion – belle et d'importance – se déploie dans les salles du musée des Beaux-Arts de Lyon jusqu'au 4 juillet, sous le titre « Le génie de l'Orient ». Cette exposition captivante permet de comprendre comment l'Europe moderne, au cours du XIXe siècle et dans les premières années du XXe, connaît et méconnaît, admire, collectionne, étudie et utilise les arts de l'Islam pour faire face à la crise qu'elle traverse.

Lyon : un Occident à l'épreuve des arts de l'Islam

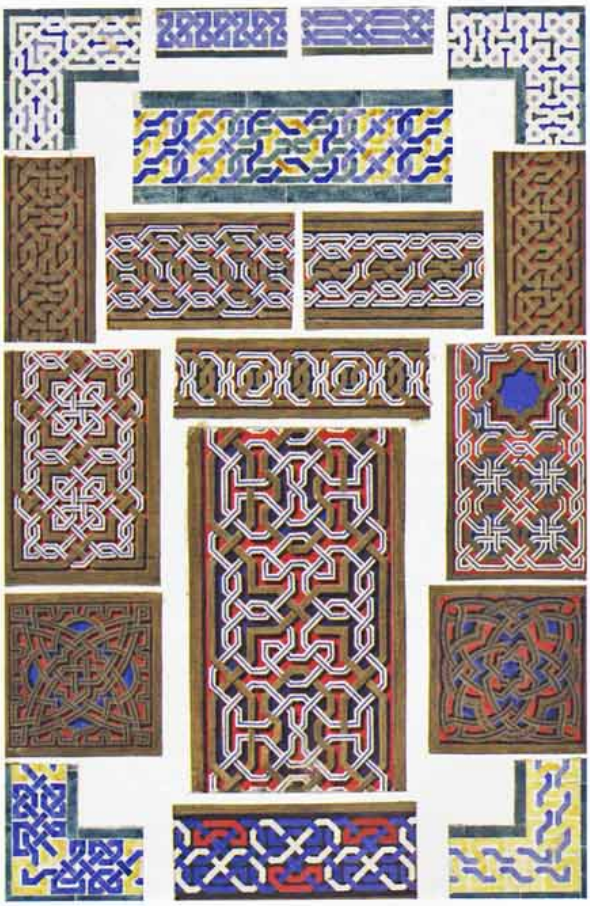
L'argument et le plaisir conviés en un même lieu : cette belle idée, et difficile, porte à l'évidence l'exposition du musée de Lyon, discrètement à l'œuvre. Le charme opère de salle en salle, sous l'effet d'une réflexion nourrie et d'un remarquable choix d'objets, de feuilles et de tableaux.

Comprendre l'Occident moderne

L'Europe du XIXe siècle en dit beaucoup sur elle-même lorsqu'elle se tourne vers l'Orient – celui qui, peu ou prou, recouvre les limites des provinces ottomanes – pour étendre sa domination politique et commerciale. La chose est entendue. Ce qui se manifeste dans les liens – nouveaux, fondamentaux, multiples – qu'elle tisse tout au long du siècle avec les arts de l'Islam – où le désir de domination s'exprime, mais pas lui seul – est tout aussi essentiel mais moins connu. L'exposition questionne ces liens et la façon dont les artistes occidentaux (l'Europe à travers eux) acceptent (ou pas) de se mettre à l'épreuve des arts de l'Islam. Bien des raisons sont à l'œuvre dans ce phénomène, et si l'on ne méconnaît pas ici le contexte de la colonisation et ce qui s'y joue, y compris dans l'orientalisme des peintres, le propos n'est ni dénon-



1

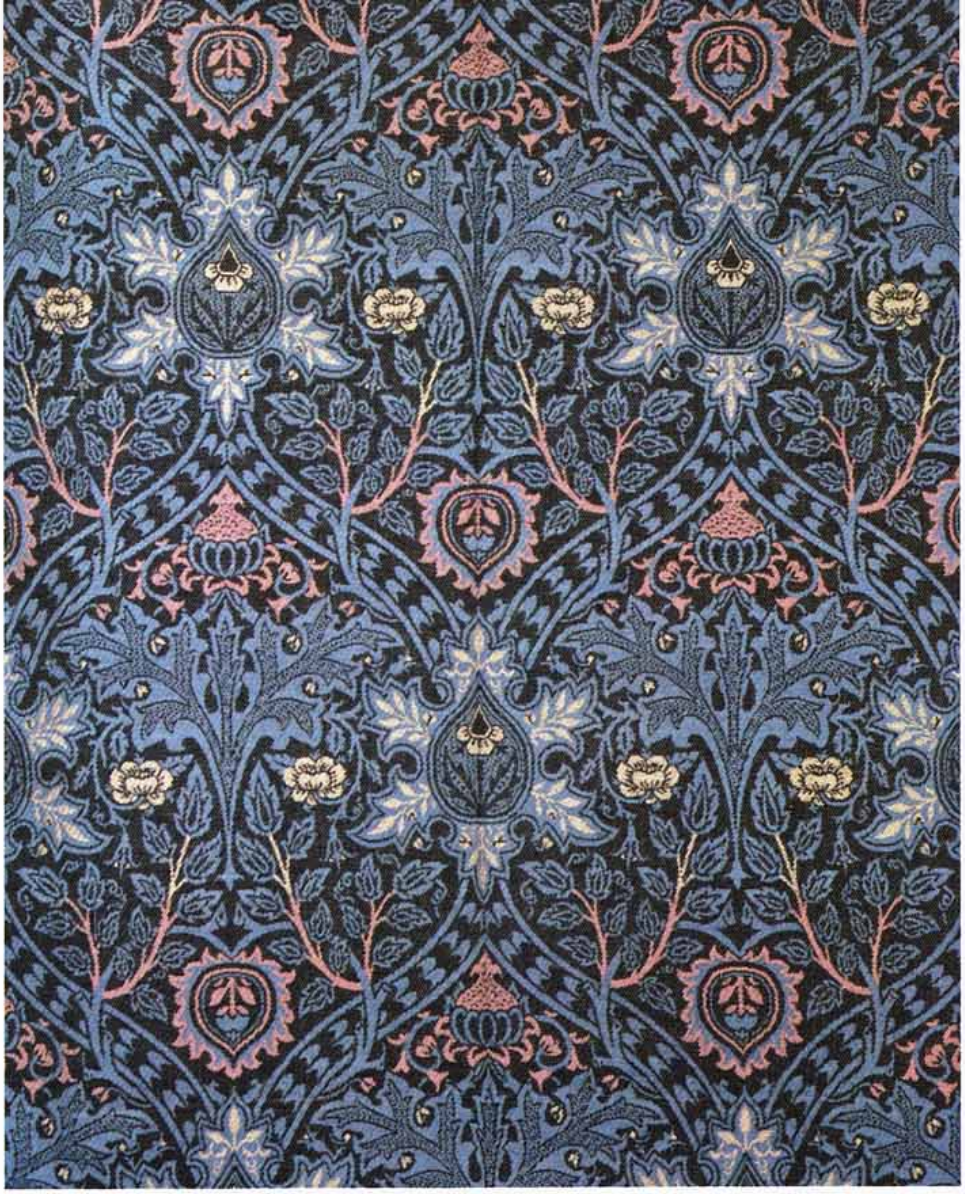


2

1 Pascal Coste, *Détails du médresseh [Chah-Sultan Hussen], Ispahan, 11 et 12 mai 1840,* dans *Monuments modernes de la Perse*, 1867. Encre et aquarelle sur papier Marseille, bibliothèque municipale à vocation régionale de l'Alcazar © BMVR Marseille

2 Owen Jones, *Moresque n° 1*, projet pour *The Grammar of Ornament*, 1856 Encre et aquarelle sur papier Londres, Victoria & Albert Museum © V&A Images / Victoria and Albert Museum, London

3 John Henry Dearle, tissu d'ameublement *Ispahan*, vers 1888. Laine tissée, 191 x 132 cm. Londres, Victoria & Albert Museum © V&A Images / Victoria and Albert Museum, London



3

ciateur, ni simpliste, encore moins naïf. Si l'Europe accepte la confrontation avec cet autre, c'est parce qu'elle en a les moyens – les objets affluent, les transports rapprochent les lointains, la photographie les dévoile – et, surtout, parce qu'elle en a besoin. Ce qui ne l'empêche pas de le faire avec intelligence.

Premiers à saisir la portée de l'esthétique islamique, les artistes voyageurs, de Grenade à Ispahan, notent, scrupuleusement mais d'une main parfois fébrile, les détails de l'architecture et la minutie de ses ornements. On appréciera, dans ce début du parcours, et parmi d'autres précieuses feuilles, l'ensemble magnifique de relevés d'architecture de Pascal Coste (1787-1879), qui arpenta le Caire au crayon, à la plume et à l'aquarelle. Où l'on voit aussi le Britannique Owen Jones (déjà lui) se concentrer sur les développements formels qui courent le long de l'Alhambra.

Arts décoratifs : la mine d'or de l'Islam

L'intelligence, c'est notamment celle d'une Europe qui comprend que l'âge industriel appelle un art nouveau, ou à tout le moins des pratiques artistiques nouvelles. Owen Jones, précisément, éminent islamophile, a vu avant bien d'autres ce que l'Islam pouvait insuffler dans les arts décoratifs de l'ère moderne. Rien de moins qu'une nouvelle « pensée de la décoration », pour reprendre l'expression de Rémi Labrusse, commissaire d'exposition. Sa contribution en ce domaine : une magistrale *Grammaire de l'ornement* publiée en 1856, et dont sont réunies ici une dizaine de planches provenant du V&A Museum. Outils documentaires, sans doute, pour Jones ; mais pour nous qui les découvrons, de véritables petits bijoux où l'œil se perd. On aura tort de ne pas prendre son temps à ce point du parcours ; arrivé à la fin, on ne songera qu'à y revenir.

1

À la suite du grand architecte, mais dans une autre perspective, le mouvement Arts & Crafts avec William Morris, John Henry Dearle, Thomas Wardle, investit les modèles orientaux. Les textiles et céramiques du South Kensington Museum – dans lesquels ils voient une réminiscence de l'élan gothique – les conduisent à régénérer leur répertoire de motifs, et du même coup toute l'industrie textile britannique. Subissant la concurrence des Anglais, les soyeux lyonnais, évoqués – dommage – à l'écart du parcours principal, se tournent aussi vers l'Orient, à l'initiative exemplaire de la chambre de commerce et d'industrie, qui crée un musée d'Arts et d'Industrie pour familiariser les dessinateurs de soieries à ce nouveau vocabulaire décoratif. Arabesques et mauresques inspirées des velours ottomans inondent ainsi les tentures pour une vingtaine d'années.

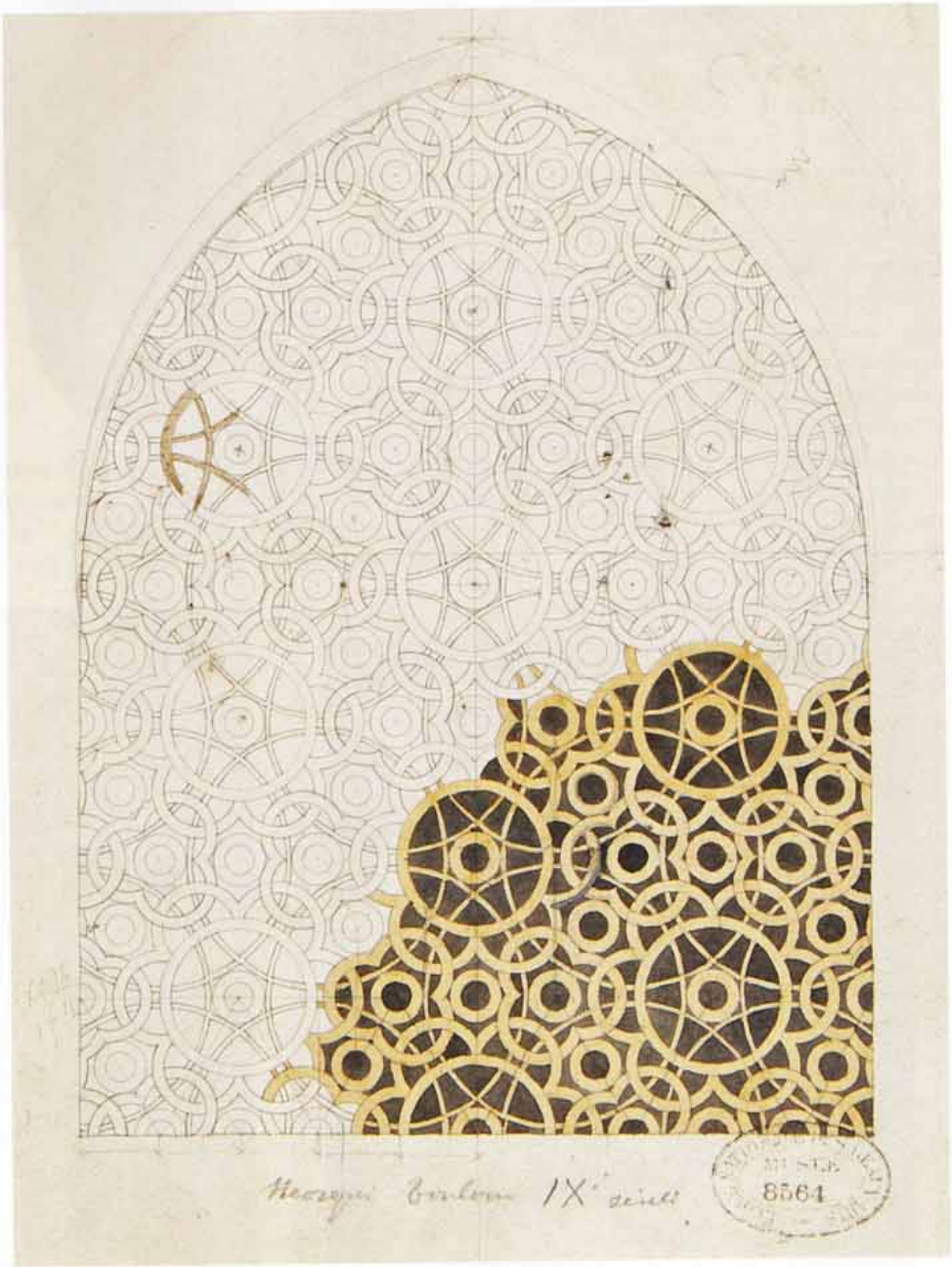
Si la France n'a pas Owen Jones, elle a aussi son grammairien, du genre obsessionnel et génial : Jules Bourgoin, dont les vingt dessins ici réunis constituent l'un des autres ensembles remarquables de l'exposition. On admirera la minutie avec laquelle il relève au crayon entrelacs, labyrinthes, frises d'écriture, comme les éléments d'une géométrie supérieure. Notons aussi l'émouvant face à face du médaillon de céramique (XVI[e] siècle), sublime pièce d'un mètre d'envergure, qu'il ramena de Damas en 1874, et de la belle étude aquarellée par laquelle il le proposa à la vente.

Impasse orientaliste ?

Grammaire, donc : un mot clef dans cette histoire. « Chaque ornement [de l'Alhambra] contient une grammaire en lui-même », écrit Jones. C'est aussi cet aspect que retiennent les amoureux du gothique qui comme Viollet-le-Duc insistent sur la « parfaite simplicité » de l'esthétique islamique, et la défendent contre les rêveries d'Orient qui hantent la peinture. C'est que l'orientalisme s'oppose à la simplicité comme le récit à la grammaire. Or si l'époque, où l'industrie triomphe et promet tant de choses, offre à l'Occident la possibilité de connaître, elle lui laisse celle de fantasmer. Islamophilie(s), orientalisme : le catalogue

1 Henri Régnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870
Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

2 Jules Bourgoin, *Mosquée Touloun, IXe siècle* [étude pour *Claires-voies et détails divers*]. Planche V *De la mosquée de Touloun.* Le premier panneau dérive du réseau hexagonal, dans *Les Arts arabes*, 1868-1873, pl. 85]. Crayon, plume, encre et aquarelle sur papier, 19 x 14,5 cm
Paris, École nationale supérieure des beaux-arts
© ENSBA



2

s'ouvre sur ces deux approches divergentes. Un intérêt sincère pour les arts d'Islam, respectueux de l'autre et de son statut de sujet ; une fascination nourrie de condescendance et (c'est ce qui la rend touchante, aussi) de nostalgie. Le parcours met en scène l'opposition, mais sans forcer le trait, laissant percevoir les traces du choc esthétique sincère qui fut sans aucun doute, à leurs débuts du moins, celui des peintres orientalistes ici réunis – et pas des moindres : Gérôme, Regnault, Osman Hamdi Bey. Car Regnault, qui crée l'*Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, machinerie picturale des plus ambitieuses, était un vrai passionné de l'Alhambra ; et Franck Dillon, qui bâtit à son retour un Orient rêvé, a d'abord vécu en Cairote et réuni un répertoire d'exacts motifs.

Exposition

1

En ce siècle de bouleversement, l'Europe, assise sur son industrie naissante, celle qui perce bientôt le canal de Suez, crée un monde qu'elle ne sait pas encore habiter. L'Occident s'interroge sur son origine avec la conscience de n'être venu qu'en second, explique Rémi Labrusse, se référant à Rémi Brague. Ainsi se nouent de façon très aiguë l'imaginaire (d'un autre, l'Orient, inséparable de soi et irrémédiablement perdu) et le réel (celui de la recherche de domination, celui d'une société en crise sommée de répondre au défi de l'ère industrielle). L'Occident aurait-il demandé à l'Orient ce que celui-ci était dans l'impossibilité de lui donner : la source du sens ? Voilà de quoi reconsidérer avec profit le grand théâtre, les charmes et les impasses de la peinture orientaliste.

Des passions singulières

Si le propos est exigeant et ne renonce point à convaincre, l'objet, dans l'histoire, n'est jamais oublié. Rémi Labrusse en laisse une grande part du mérite à Salima Hellal, chargée des collections d'objets d'art au musée de Lyon, et qui assure avec lui le commissariat. Au fil d'une muséographie élégante, on est

2

3

1 Armure de tête de cheval, Syrie, vers 1419. Fer doré, H. 50 cm. Ancienne collection Albert Goupil. Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon, musée des Beaux-Arts

2 Frères siamois, Album *Dames et seigneurs persans*, f° 15, Inde (Faizabad), vers 1765 Gouache et or sur papier, 21,5 x 13,5 cm (image) Paris, Bibliothèque nationale de France © BnF

3 Gustave Moreau, *Étude de fauconnier indien à cheval. Carnet d'études orientales*. Graphite, aquarelle, rehauts de gouache blanche sur calque contrecollé, 24,3 x 15,7 cm Paris, musée Gustave-Moreau © RMN (musée d'Orsay) – R.-G. Ojéda

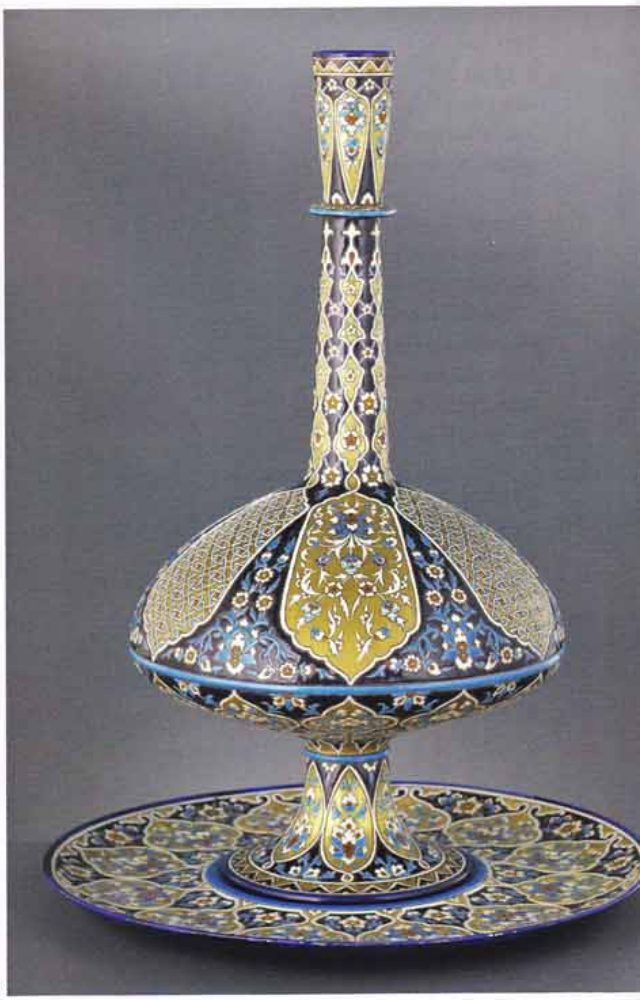
4 Lampe de mosquée au nom du sultan Barquq, Égypte ou Syrie, fin du XIV[e] siècle Verre, décor émaillé et doré Ancienne collection Albert Goupil © Lyon, musée des Beaux-Arts

4

ébloui par des pièces qui ont émerveillé l'Europe du XIX[e] siècle. Or il s'agit bien aussi de cela : l'histoire d'un ravissement devant une esthétique sublime et les promesses contenues dans ses enchevêtrements.

Les musées français montrent pour les objets d'art islamique un intérêt plus tardif que le South Kensington Museum anglais, mais la France ne manque pas de collectionneurs, en cette seconde moitié du siècle, pour s'enflammer et convoiter les pièces rares. Évoquer des passions exemplaires : autre réussite de l'exposition. Car c'est bien d'abord par les individus que s'est élaboré le regard sur l'Orient. Pris dans le mouvement de l'Histoire, sans doute, mais porteurs de désirs singuliers. Avant de devenir à la mode et de se crisper, en peinture, dans un impeccable académisme, avant que l'histoire de l'art ne s'empare de ce nouvel objet et ne lui donne des contours précis, le goût pour les arts de l'Islam s'est d'abord incarné ; souvent passionnément. Et Lyon compte bien des collectionneurs éminents d'objets venus d'Orient – dont le plus fameux reste sans doute Émile Guimet. On croise ici l'étonnant Albert Goupil, beau-frère de Gérôme, qui ramena d'Égypte, de Palestine, du Liban et de Turquie une collection de pièces exceptionnelles parmi lesquelles une lampe de mosquée en verre émaillé du XIV[e] siècle, une armure de tête de cheval syrienne ou des tapis persans qu'il accrochait au mur comme des tableaux.

1



2

Le salon oriental où il les mit en scène n'a rien à envier à ceux de Pierre Loti, dont il a le charme dépaysant mais mêlé à un sens étonnant de la muséographie. Autres figures passionnantes : les Fortuny – le père, peintre, le fils décorateur – qui conjuguaient tous deux passion de collectionner et rêve d'Orient.

Inimitable imperfection

La confrontation, dans la section 9, de somptueux modèles islamiques et des œuvres européennes qui s'en inspirent consacre évidemment la supériorité des premiers sur les secondes. Il n'est que de voir côte à côte une coupe syrienne en verre émaillé du XIII[e] siècle et celle de Philippe-Joseph Brocard (1867). C'est que la technique, si irréprochable soit-elle, ne fait pas tout. Dans le domaine des arts du feu, le céramiste André Metthey l'avait compris, qui attaquait ses pièces directement au pinceau, comme pour ménager une place à l'accident. Ce qui sépare les pièces originales et les « objets de bons élèves », c'est peut-être aussi, suggère Rémi Labrusse, ce « tissu de création collective », et d'usage, qui donne à la forme d'un objet son naturel.

D'une certaine façon, l'imperfection des lignes et de la matière qui fait vivre les architectures, les revêtements de céramique, les bas-reliefs, c'est ce que les peintres modernes aiment et comprennent de l'Orient. C'est du moins ce que l'on pressent dans la dernière salle, tout entière dédiée à Paul Klee, d'un parcours qui ne connaît pas de temps faible. Où l'on suit la plume tremblante grattant le papier à la recherche d'une vibration, du léger décalage qui dira au mieux les lignes déviantes et les architectures tremblant sous la chaleur.

Un regret. Que les quatre films des frères Lumière, eux aussi, soient isolés du reste du parcours. 1897 : premières images filmées « de là-bas ». Alger, Jérusalem. Quel choc pour l'Européen de l'époque. Émotion encore, pour nous, ici et maintenant.

Armelle Fayol

INFOS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts, 20 place des Terreaux, Lyon. Ouvert tous les jours, sauf le mardi et les jours fériés, de 10 h à 18 h, et le vendredi de 10 h 30 à 18 h. Renseignements au 04 72 10 17 40 ou sur www.mba-lyon.fr

À lire : *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, Somogy éditions d'art, 2011

1 Paul Klee, *Mit dem grünen Quadrat [Au carré vert], 69*, 1919. Aquarelle sur papier, Gretchen & John Berggruen, San Francisco © Gretchen & John Berggruen

2 Manufacture Jules Vieillard et Cie, vase-bouteille et son plat (d'après la bouteille Rothschild), vers 1878 Faïence et émail en relief cerné, H. 57, l. 41 cm Paris, musée d'Orsay © RMN (musée d'Orsay) – R.-G. Ojéda

3 Mariano Fortuny y Marsal, *Le Vendeur de tapis*, 1870 Aquarelle sur papier, 59 x 85 cm. Donation J. Sala Ardiz. Montserrat, Museu de Montserrat © Museu de Montserrat - Abbey and Sanctuary of Montserrat

4 Mariano Fortuny y Madrazo, veste courte, vers 1930 Velours de soie grenat à décoration imprimée dorée et argentée. Madrid, collection particulière © collection particulière

Photos service de presse

3

4

Question à Salima Hellal

Si le musée de Lyon possède la plus importante collection française d'art islamique après celle du Louvre, c'est notamment grâce aux éminents collectionneurs de la ville. Quels en seraient, selon vous, les plus attachants ?

La personnalité la plus importante, la plus inspirante est sans doute Édouard Aynard (1837-1913). Très jeune, il commence à collectionner à l'occasion d'un voyage en Espagne qui lui donne le goût de l'objet rare. Au cours des cinquante années qui suivent, il rassemble la plus importante collection de province en ce domaine. Non seulement toutes les pièces qu'il acquiert peuvent se regarder comme des pièces majeures aujourd'hui, mais il se tourne vers des objets encore peu recherchés pour l'époque : textiles persans et ottomans, céramiques extrême-orientales et islamiques. Il fait tout dans l'excès. Disposant d'une grande fortune, il se fait construire une sorte de château en guise d'hôtel particulier, où il loge ses collections ; il cumule plusieurs mandats, préside notamment la chambre de commerce de Lyon mais aussi le conseil d'administration du musée des Beaux-Arts, est membre créateur de la Réunion des musées nationaux et du musée des Arts décoratifs de Paris, et finira député du Rhône. Sa collection est à son image : des milliers de pièces, un catalogue de vente publié en 1913 à l'occasion de la dispersion de sa collection aux enchères. Parmi les objets conservés au musée de Lyon se trouve une immense tenture ottomane aux mandorles. Il est fascinant d'avoir déjà au XIX[e] siècle le goût de ce genre d'objet.

Jean-Baptiste Giraud (1844-1910), figure en tout point opposée à Aynard, est tout aussi important car c'est le premier conservateur des objets d'art du musée de Lyon. Sans famille, très modeste, il se forme seul. Nommé conservateur, il voyage beaucoup, se rend au futur V&A Museum de Londres regarder comment on étudie, classifie et présente les objets d'art. Il donne ainsi une orientation plus scientifique au département des objets du musée et publie la collection. Lui-même en constitue une, avec peu de moyen mais un œil averti ; ses pièces sont plus modestes que celles d'Aynard mais précieuses néanmoins, à l'image d'un petit flacon en verre bleu iranien.

Pierre Loti partagea sa vie entre campagnes de navigation durant lesquelles il sillonna le monde, et séjours dans sa maison charentaise. Désireux de mêler aux souvenirs d'enfance les émerveillements et rencontres de ses voyages, il entreprit dans les années 1880 de transformer et d'agrandir la maison familiale. Les pièces les plus spectaculaires recréent un Orient à la fois vécu et idéalisé, où la juxtaposition d'objets hétéroclites réussit une émouvante alchimie et révèle le désir de Loti d'échapper à la perte d'êtres et de lieux aimés.

La maison de Pierre Loti, un concentré d'Orient

Né à Rochefort, ville tournée vers la mer et vivant de son arsenal, Pierre Loti embrassa naturellement la carrière de marin et fit plusieurs fois le tour du globe, découvrant lors d'innombrables escales les pays et les peuples les plus variés, de l'Algérie au Japon, de la Turquie, qu'il aima particulièrement, à Tahiti. Ces voyages nourrirent et déterminèrent son œuvre littéraire ; dans *Le Roman d'un spahi*, *Aziyadé* ou *Le Mariage de Loti*, l'on suit Julien Viaud, devenu Loti en Polynésie, dans ses découvertes et ses rencontres, les hommes et les femmes croisés sur son chemin devenant, sous d'autres patronymes, les protagonistes de ses plus belles pages. Mais la fertilité de ces pérégrinations n'en demeura pas là. Loti croqua au fil de ses campagnes des centaines de dessins, moins connus mais tout aussi remarquables que les romans [1]. Surtout, elles ont façonné sa maison rochefortaise de manière qu'elle constitue à la fois une réminiscence tangible de ses voyages, et un concentré des passions de Loti, chaque pièce se lisant comme une page de son roman personnel.

« C'est ici qu'est mon logis fixe, mon vrai logis, celui où je suis né » [2]

La maison appartenait à la famille de sa mère, et Pierre Loti y naquit le 14 janvier 1850. Son attachement à cette demeure fut précoce et si impérieux qu'il lui parut inconcevable de ne pas la racheter et en faire sa résidence, ce qui

1

1 Pierre Loti, habillé en Turc, posant dans la mosquée à côté de la stèle d'Aziyadé
© A. Harlingue – Roger-Viollet

2 Au centre de la mosquée, la fontaine et, à gauche, la banquette de repos surmontée d'un toit de palmes
© Angelo – Leemage

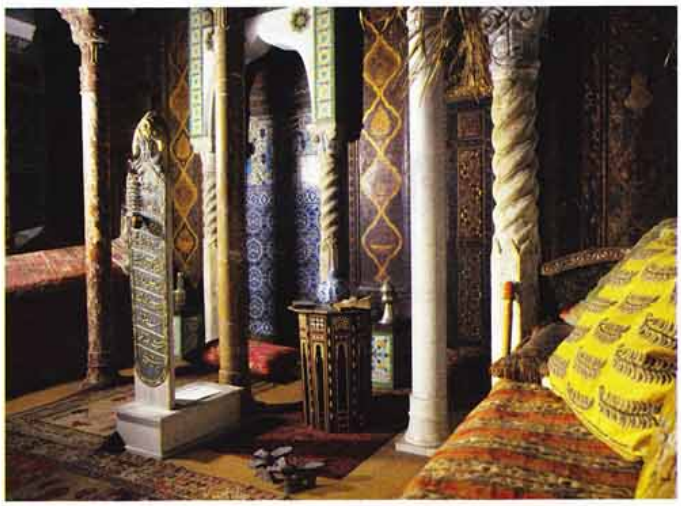
3 Autre vue de la mosquée, montrant à droite la banquette de repos et à gauche la stèle d'Aziyadé
© Angelo – Leemage

2

advint en 1871. Dès lors, la maison ne cessa de se transformer au gré des voyages de Loti, nostalgique des pays visités lorsqu'il résidait à Rochefort, nostalgique de Rochefort lorsqu'il naviguait et découvrait de lointaines terres.

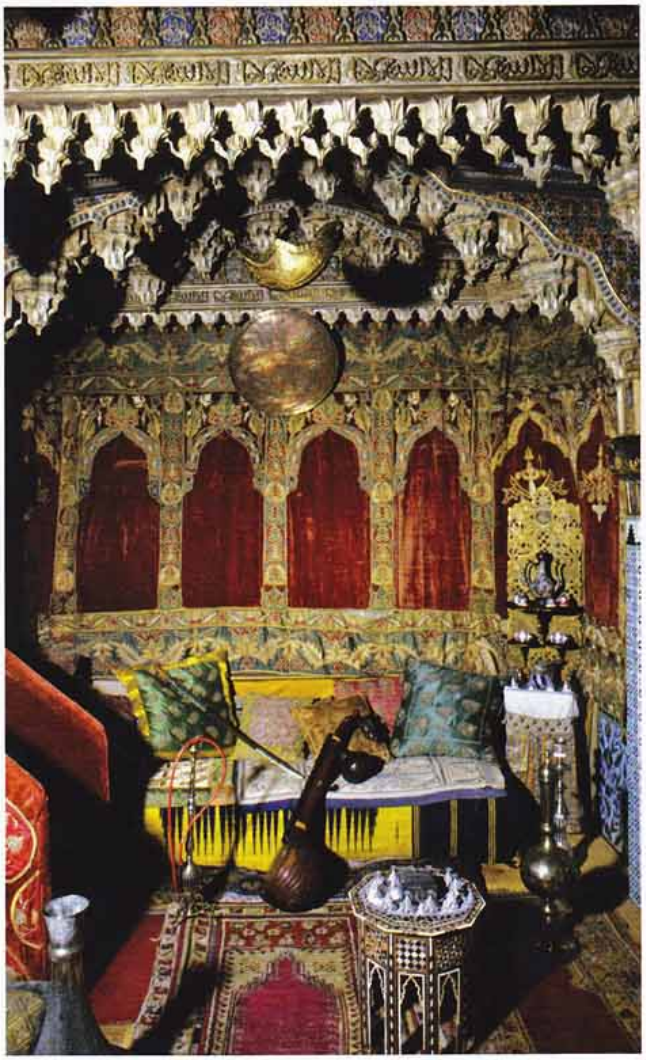
Lorsque l'on pénètre dans la maison, curieux de découvrir ce que dissimule la simple façade de pierre blanche semblable à toutes ses voisines, c'est dans l'histoire familiale que l'on entre de prime abord. Dans le cadre compassé du salon rouge, préambule antithétique à l'extravagance attendue, s'alignent au-dessus d'un mobilier classique les portraits de Loti et de ses proches, dus au pinceau de Marie, la sœur de l'écrivain. Même classicisme dans le salon bleu adjacent, meublé de mobilier Louis XV et Louis XVI. Le voyage ne commence que lorsque l'on en franchit le seuil ; un voyage non pas spatial d'abord, mais temporel, la première étape étant la salle Renaissance, qui occupe une large partie du rez-de-chaussée. Installée en 1896 pour présenter cinq tapisseries flamandes du XVII[e] siècle, dont les dimensions ont conditionné celles de la pièce, elle juxtapose sous un plafond à caissons mobilier Renaissance ou Louis XIII, cheminée néogothique dessinée par Loti lui-même, et objets d'art de provenances diverses, composant un décor propice aux somptueuses et excentriques fêtes que le maître des lieux y a données.

Au fond de la salle, les marches de l'escalier asymétrique nous mènent, au premier étage, à la deuxième étape du voyage, plus éloignée encore ; en poussant une porte se dévoile le salon gothique, construit en 1887, habillé de baies géminées et de boiseries anciennes, ponctué d'objets médiévaux. Les échos de l'extraordinaire dîner Louis XI que Loti y donna pour son inauguration y résonnent encore : costumés, les convives y dégustèrent du cygne, du paon ou du hérisson, distraits par de nombreuses surprises, observés par les Rochefortais mis à contribution pour, vêtus aussi à la mode médiévale, aller et venir sur la tribune tels les spectateurs du banquet...



3

Un incontournable



1

2

« Je voudrais être là-bas et ici » [3]

L'on quitte ensuite la France et son histoire pour aborder, dans trois pièces merveilleuses, un Orient réel et rêvé. Réel, car Loti a bien connu le Maghreb, l'Égypte et surtout la Turquie, et que les éléments qui composent ce décor en proviennent ; rêvé, car il n'est pas question, dans cette mosquée, cette chambre arabe et ce salon turc, de reconstitution à l'identique, mais de réminiscence, de recréation mêlant objets, souvenirs et sensations.

En mars 1884, Loti écrit : « En ce moment je m'amuse à me faire construire une petite mosquée, qui sera attenante à mon logis turc. Je crois que cela va avoir tout à fait un bon air d'Afrique et d'Islam. Il y aura les vieilles broderies, les vieilles babouches traînant à terre, les vieux corans chipés à Sfax » [4]. Cette mosquée est la plus spectaculaire des trois pièces orientales et montre le souci du détail dont faisait preuve Loti, la vraisemblance en moins – il alla même jusqu'à demander à son serviteur de faire office de muezzin, appelant à la prière du haut du minaret. Les provenances s'entremêlent : le plafond de cèdre a peut-être orné la mosquée des Omeyades, à Damas, mais l'origine des autres éléments du décor est hypothétique – le Maroc, la Syrie, la Turquie, indifféremment mélangés pour composer avec talent un concentré d'Orient. Au centre de ce « désir ardent d'être une mosquée », comme l'écrivit Sacha Guitry, s'élève une fontaine, encadrée par deux rangées de colonnes supportant des arcs outrepassés, eux-mêmes doublés d'arc festonnés. Deux cénotaphes, des candélabres, une banquette de repos couverte d'un toit de palmes, une seconde fontaine, murale, des céramiques syriennes des XVI[e] et XVII[e] siècles : cet ensemble quelque peu hétéroclite a trouvé son achèvement, voire son sens, avec l'installation en 1905 de la stèle d'Hatidjè, la belle Circassienne rencontrée à Istanbul, que Loti aima avec passion et nomma Aziyadé dans l'un de ses plus célèbres romans. L'écrivain se plaisait ici à recevoir, ou simplement à se reposer, rêvant à sa compagne stambouliote ou revêtant l'un des nombreux habits rapportés de ses voyages.

1 Le salon turc et son extravagant plafond en stuc
© Angelo – Leemage

2 Un recoin du salon turc
© Angelo – Leemage

3 Pierre Loti dans la salle chinoise, aujourd'hui disparue. Photographie de Paul Dornac
© The Bridgeman Art Library

Quelques pas plus loin, la chambre arabe et le salon turc évoquent eux aussi un Orient empreint de nostalgie et de passion. Dans la première, aux dimensions restreintes, est logée une banquette couverte d'un kilim. Sur les murs sont dessinées des baies aveugles aux dessins variés ; leur blancheur encadre des carreaux de faïence et de céramique aux couleurs vives et fraîches. Dans le salon turc adjacent, une fois passé l'arc orné de faïence qui marque l'entrée, le plafond attire le regard ; quatre spectaculaires arcs à muqarnas en stuc peint surmontent l'alcôve où est logée la banquette. Les murs et le sol disparaissent sous des tapis et tissus, telle la tenture rouge et or aux motifs en forme de mihrab parant l'alcôve. Des objets rapportés par l'écrivain-voyageur sont disposés à l'envi, du narghilé aux armes, des guéridons de cuivre syriens au service à café turc ou au superbe paon persan qu'ils supportent. L'inauguration du salon et de la chambre arabe fut le prétexte en 1889 à l'une de ces fêtes dont Loti avait le secret – en 1903, la fête chinoise marqua de même l'achèvement d'une pièce créée avec les objets rapportés de Pékin et aujourd'hui disparue.

La visite de la maison s'achève en contraste. Après le faste et l'éclat de l'Orient, la profusion des couleurs, des matières et des images qu'ils suscitent, se révèle l'austère chambre à coucher de Pierre Loti, aux murs blancs, sobrement meublée d'un lit de fer, d'une table de chevet et d'une table de travail. Les pièces orientales disaient dans l'ostentation et la profusion l'angoisse de Loti devant la perte ; sa chambre, dont les murs ne s'ornent que d'un verset du Coran, d'une Vierge et d'un saint Jérôme, l'exprime dans le dépouillement et l'espoir d'un au-delà dont il chercha les signes partout et sans relâche. **Laurence Caillaud**

INFOS PRATIQUES

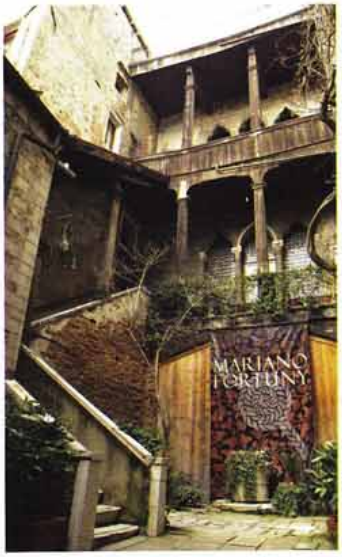
Maison de Pierre Loti, 141, rue Pierre Loti, Rochefort. Réservation fortement conseillée : la maison ne se visite qu'avec un guide et par petits groupes. 05 46 82 91 90

1. Voir Alain Quella-Villéger et Bruno Vercier, *Pierre Loti dessinateur. Une œuvre au long cours*, éditions Bleu autour, 2009.
2. *Journal intime 1878-1881*, Paris, Calmann-Lévy, 1925.
3. *Ibid.*
4. *Cette éternelle nostalgie. Journal intime 1878-1911*, Paris, La Table ronde, 1997.

Un musée très discret

Le palais-musée Fortuny est l'un des plus intimes et envoûtants de la Sérénissime. Rien ou presque n'a changé depuis l'époque où Mariano Fortuny (1871-1949), créateur d'étoffes aux réminiscences orientales, y installa sa demeure et son atelier.

Soie, velours et pigments : dans l'antre vénitien de Mariano Fortuny



1

Considéré comme l'un des plus beaux exemples de l'ultime floraison du gothique à Venise, le palais Fortuny déploie côté canal ses arcades trilobées, et côté rue son cortile embaumé de glycines. Un temps demeure des Pesaro, l'une des familles les plus riches et puissantes de la Sérénissime, l'édifice connut, après les fastes de sa splendeur princière, des subdivisions malheureuses. Mariano Fortuny, fils du célèbre artiste orientalisant Fortuny y Marsal, en fit l'acquisition vers 1910. Il supprima les cloisons superflues et offrit au palazzo une nouvelle respiration. À l'étage noble, où se déployaient ses appartements, il tapissa les murs de chatoyantes étoffes : des tentures de lin ou de coton

Fortuny, immense artiste textile

Fils de l'orientaliste espagnol Fortuny y Marsal, Mariano Fortuny naît en 1871 à Grenade, mais passe son enfance à Rome puis à Paris. Il grandit entouré de tapis persans, de tissus coptes et de brocarts Renaissance. Dessinateur doué, il est envoyé dans l'atelier de Benjamin-Constant, mais l'expérience est peu concluante. Car le jeune homme a déjà la fibre d'un décorateur. Passionné par la scénographie, il réalise de nombreux décors et costumes pour le théâtre et l'opéra. Puis il se lance dans la réalisation de tissus dont le style et le caractère novateur allaient à jamais demeurer liés à son nom. Les grandes actrices de l'époque (Eleonora Duse, Sarah Bernhardt) s'arrachent ces étoles et tuniques somptueuses. En 1921, la fabrique textile Societa Anonima Fortuny est ouverte sur l'île vénitienne de la Giudecca. Hôtels de luxe, musées et riches particuliers ne jurent plus que par les étoffes Fortuny. Jusqu'à sa mort, à 78 ans, Mariano ne cessa de travailler dans son atelier du Palazzo Pesaro, où plane encore l'ombre de l'infatigable créateur... É. B.

2

3

1 La façade du palazzo Fortuny côté cour © Farabola – Leemage

2 Modèle avec habit et burnous créés par la manufacture Fortuny, 1915 © Palazzo Fortuny

3 « Delphos », habit en taffetas de soie rouge corail, après 1909 © Palazzo Fortuny

4 Une pièce du musée, à l'étage noble du palais © Palazzo Fortuny

5 Lampe Sherazade, après 1909. Soie © Palazzo Fortuny

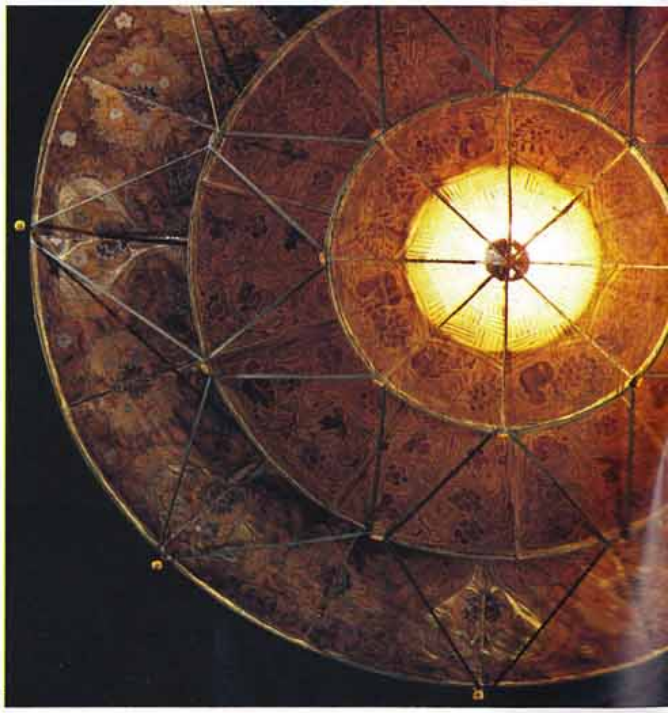
ornées de fleurs et d'arabesques dont il avait le secret (lire l'encadré). Sur ces parois aux reflets moirés sont aujourd'hui accrochés les petits paysages orientalisants croqués par le père de l'artiste, et les tableautins symbolistes peints par Fortuny.

Mais le palais servit surtout à Fortuny d'immense atelier, où il pouvait se dédier à ses multiples activités : peinture, menuiserie, photographie, teinture et impression sur tissus, plissage, couture... La diversité de ses talents est illustrée par ses maquettes et décors de théâtre, ses lampes en soie peinte inspirées des boucliers sarrasins, et ses fragiles et somptueux vêtements de soie et de velours. Ces châles, robes et djellabas enrichis de motifs orientaux, chinois ou coptes, et rehaussés de poudre de bronze, de cuivre ou d'argent, firent la gloire du créateur. L'une des pièces les plus raffinées est le *Delphos* (1909), une tunique de soie rouge finement plissée, inspirée des drapés sculptés sur les *korè* grecques. Marcel Proust, dans *À la recherche du temps perdu*, consacra à ces habits de vibrants passages, qui donnent la mesure de leur pouvoir évocateur : « Les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître comme un décor la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire. »

Éva Bensard

INFOS PRATIQUES

Museo Fortuny, San Marco 3958, Venise
Entrée par le Campo San Beneto
Ouvert tous les jours, sauf mardi, de 10 h à 18 h
www.museicivicivenezianiit



Mirages et réalités de l'Orient à Orsay

Tableaux de Delacroix, Chassériau, Guillaumet et Fromentin, sculptures de Barrias et de Cordier, vases de Théodore Deck, ainsi qu'un fonds important de photographies : l'orientalisme est particulièrement bien représenté au musée d'Orsay. Deux sensibilités s'y côtoient : l'une d'inspiration romantique, mettant en scène un Orient imaginaire et fantasmé, l'autre plus soucieuse de la réalité.

Cruauté du tyran, du désert ou de la chasse, sensualité des femmes des harems, scènes de rues pittoresques... Maints tableaux illustrent la première approche. Citons notamment deux Chasses de Delacroix, compositions fougueuses et rugissantes aux tonalités flamboyantes. « Jamais couleurs plus belles, plus intenses ne pénétrèrent jusqu'à l'âme par le canal des yeux », écrivit Baudelaire à propos de la *Chasse aux lions* (1854). Autre œuvre clef de cette mouvance, le célèbre *Tepidarium* de Chassériau (Salon de 1853), dont les nus indolents renvoient à l'imagerie mythique du harem et à une vision de la femme orientale érotique et oisive. Prenant le contre-pied de cette approche idéalisée, d'autres peintres cherchèrent à fixer la vie quotidienne et les paysages de l'Orient. C'est le cas par exemple de Gustave Guillaumet, surnommé le « Millet du désert » en raison de ses paysages évoquant l'immensité et l'âpreté des espaces. En témoigne en particulier *Le Sahara* (1867), vaste étendue de sable écrasée de soleil, dont l'implacable monotonie n'est rompue que par une carcasse de chameau et le mirage d'une caravane qui se profile au loin. « Jamais l'infini du désert n'a été peint d'une façon plus simple, plus grandiose et plus émouvante », écrivit Théophile Gautier. Passionné par l'Algérie, Guillaumet s'attacha aussi à décrire les conditions de vie très rudes dans le sud du pays, qu'il connaissait bien pour y avoir séjourné à de nombreuses reprises. *Les Tisseuses de Bou-Saâda* représentent le travail pénible de trois jeunes tisseuses. *Pèlerins allant à La Mecque*, un tableau de Léon Belly, frappe aussi par son

Charles Cordier, *Nègre du Soudan* ou *Nègre en costume algérien*, 1857. Bronze, onyx et porphyre des Vosges, H. 96, L. 66, P. 36 cm Paris, musée d'Orsay © RMN (musée d'Orsay) – F. Raux / R.-G. Ojéda

réalisme quasi photographique. La caravane baignée de lumière qui progresse dans le désert en direction de La Mecque, les pèlerins en costumes traditionnels et les chameaux sont rendus avec une précision scrupuleuse. Au Salon de 1861, le peintre obtint pour cette œuvre une médaille de Première classe, la récompense la plus haute. À cette veine naturaliste et ethnographique peut également être rattaché le sculpteur Charles Cordier, qui réalisa des portraits illustrant la diversité des physionomies humaines. Napoléon III, qui comptait parmi ses fervents admirateurs, finança ses missions d'étude en Algérie, en Grèce et en Égypte. Ressuscitant la sculpture antique par leur polychromie et leur facture classique, ses splendides bustes en bronze et onyx (*Nègre du Soudan*, *Arabe d'El Aghouat*...) ont la noblesse et la beauté des empereurs romains.

Éva Bensard

INFOS PRATIQUES

Musée d'Orsay, 1 rue de la Légion d'Honneur, Paris. Ouvert tous les jours, sauf lundi, de 9 h 30 à 18 h, le jeudi jusqu'à 21 h 45 01 40 49 48 14. www.musee-orsay.fr

Théodore Deck, détail d'un décor pour une véranda
© Julien Schweizer

Le bleu Deck à Guebwiller

Installé dans l'ancienne demeure des chanoines de Murbach, à Guebwiller, le charmant musée du Florival abrite la plus importante collection de faïences de Théodore Deck (1823-1891). Quelque 500 pièces du céramiste, natif de cette petite ville alsacienne, y sont exposées. Faïences de style Renaissance italienne, imitations des Saint-Porchaire, statuettes dans le goût égyptien, vases japonisants, assiettes aux motifs d'Iznik : la collection évoque tous les aspects de la production du céramiste, qui expérimenta sans cesse de nouveaux styles, procédés et couleurs. Il parvint notamment à imiter le vert céladon des Chinois, et surtout le bleu éclatant de la céramique persane. Ce turquoise aux vibrations alors inconnues, reproduit après l'analyse d'une céramique iranienne, fit sa renommée, au point d'être appelé le « bleu Deck ». Le céramiste en recouvrit nombre de ses objets (assiettes, statues, jardinières, vases...), comme on peut le voir au fil du parcours. Il fut aussi un décorateur virtuose : en témoignent deux splendides décors panoramiques en carreaux de faïence, qui proviennent de deux villas d'industriels de Guebwiller et ont été reconstitués au sein du musée. Ils méritent à eux seuls la visite. Commandé en 1876 par Adolphe Schlumberger (illustre famille d'exploitants vinicoles) pour sa salle de bain, celui de la villa les Tilleuls fut sauvé de justesse de la démolition, restauré puis remonté au musée. Le second décor (conçu pour une véranda) prenait place dans la villa des De Bary, qui possédaient à Guebwiller une manufacture de rubans. Il a vraisemblablement été réalisé en 1890, peu de temps avant la mort du céramiste. Ces ensembles figurent des paysages lacustres égayés de branchages en fleurs, de lys et d'iris, et peuplés d'une myriade d'oiseaux, dont de somptueux paons. Des compositions pleines de fraîcheur, qui réinterprètent librement des décors floraux japonisants. Avec, en toile de fond, le lumineux « bleu Deck ». **É. B.**

Théodore Deck, plat Iznik © Julien Schweizer

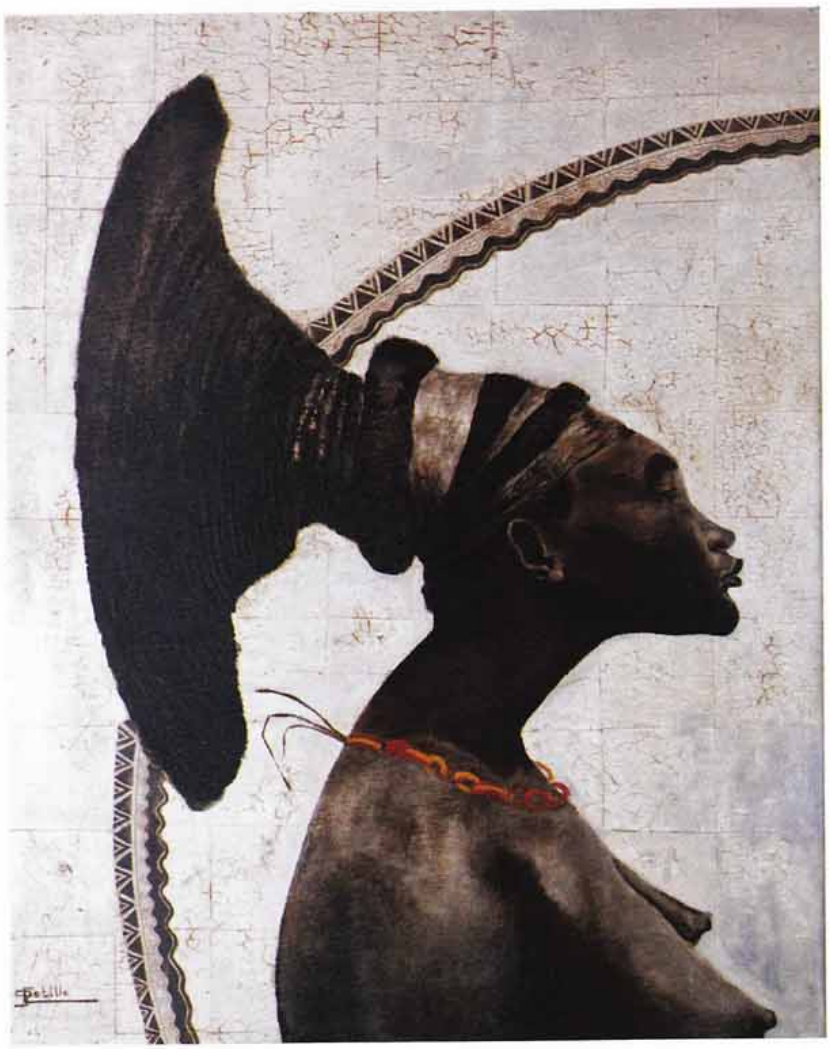
INFOS PRATIQUES

Musée Théodore Deck, 1 rue du 4 Février, Guebwiller. Ouvert les lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 14 h à 18 h, les samedi et dimanche de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h
03 89 74 22 89

Expédition coloniale au musée des Années 30

Le musée des Années 30 n'expose pas que du mobilier de Jacques-Émile Ruhlmann, des maquettes de Le Corbusier et des portraits de Tamara de Lempicka. Il possède aussi un remarquable ensemble de peintures coloniales, reflet de l'esprit et de l'histoire de l'époque, qui marque l'apogée de la culture coloniale. Le noyau de cette collection s'est constitué à la fin des années 1980, avec l'exposition « Coloniales ». De nombreuses œuvres du musée des Arts d'Afrique et d'Océanie prêtées pour l'occasion restèrent par la suite en dépôt à Boulogne. Aujourd'hui, cette collection concerne aussi bien des peintres de l'ancien ministère des Colonies que des boursiers de la villa Abd-El-Tif à Alger. Surnommée « villa Médicis algérienne », cette académie créée à l'initiative de la Société des peintres orientalistes français accueillit pendant un demi-siècle des artistes dont la vision réaliste donna un nouvel élan à l'orientalisme. C'est le cas par exemple de Léon Cauvy qui, avec Paul Jouve, fut en 1907 son premier pensionnaire. Il s'installa par la suite en Algérie, où il devint le directeur de l'École des beaux-arts d'Alger, et l'une des figures majeures de l'orientalisme des années 1930. Il réalisa de nombreux décors, des affiches, du papier peint et même du mobilier. Son goût pour les arts décoratifs transparaît dans ses peintures, dont les grands aplats colorés ont un aspect « tapisserie ». Cette caractéristique est manifeste dans *Les Ouled Naïls* (nom d'une peuplade d'Afrique du Nord réputée pour sa beauté), peint en 1932, qui est sans aucun doute l'un des chefs-d'œuvre du musée.

Surtout connu pour son bestiaire de style Art déco et ses fauves racés et rugissants, Paul Jouve, le compagnon de Léon Cauvy à la villa Abd-el-Tif, fut également un orientaliste talentueux. Il fut notamment l'un des premiers à se rendre dans le Hoggar, le pays des Touaregs. Ces majestueux cavaliers lui ont inspiré plusieurs compositions, comme ces *Touaregs devant un bivouac* (1931), une œuvre léguée par la famille de l'artiste. Le musée présente aussi des peintres plus confidentiels, mais très prisés des collectionneurs, comme Marius de Buzon, un Bordelais considéré comme l'un des principaux membres de l'école d'Alger. Prix Abd-el-Tif en 1913, cet amoureux du Maghreb remporta de nombreuses récompenses et bourses au cours de sa carrière. Comme Cauvy, il décida de s'installer définitivement en Algérie. Sa région de prédilection était la Kabylie, une nouvelle Arcadie dont le caractère sauvage et encore préservé lui inspira de charmantes scènes pastorales et des paysages bucoliques.



Suzanne Castille, *La femme Mangbetou*, 1926 © musée des Années 30

Autre aspect intéressant des collections orientalistes, mis en évidence lors de l'exposition de 1989 : l'importance du regard des femmes qui, dans les années 1920, à la faveur d'une installation au Maghreb ou en Indochine, s'attachèrent aux figures indigènes. Parmi elles, Suzanne Castille, une artiste dont on sait aujourd'hui encore peu de choses. É. B.

INFOS PRATIQUES

Musée des Années 30, 28 avenue André Morizet, Boulogne-Billancourt. Du 2 janvier au 31 juillet et du 17 août au 31 décembre : ouvert du mardi au dimanche de 11 h à 18 h ; du 1er au 16 août : ouvert de 14 h à 18 h.
01 55 18 53 00. www.annees30.com

La Rochelle, ville natale de Fromentin

Si la collection orientaliste du musée des Beaux-Arts de La Rochelle n'est pas de tout premier plan, elle est néanmoins à signaler. La Rochelle est en effet la ville natale d'Eugène Fromentin, et conserve à ce titre plusieurs toiles dévolues à l'Orient, rassemblées dans une même salle de ce musée installé au second étage de l'hôtel de Crussol d'Uzès, palais épiscopal construit sous Louis XVI. De Fromentin lui-même, l'on peut admirer *Départ pour la chasse* et *Chasse aux gazelles*, tous deux datés 1857. Parmi les autres toiles orientalistes, on remarquera *Campement d'un goum sur les frontières du Maroc* (1869) de Gustave Guillaumet. Le musée possède par ailleurs plusieurs œuvres de William Bouguereau et Théodore Chassériau, autres peintres de la région, ainsi que des tableaux signés Corot, Magnelli ou Maurice Denis. L. C.

Eugène Fromentin, *Départ pour la chasse*, 1857. Huile sur toile, 38 x 46 cm
La Rochelle, musée des Beaux-Arts © The Bridgeman Art Library

INFOS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts, 28 rue Gargoulleau, La Rochelle. Du 1er octobre au 30 juin : ouvert les lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 9h 30 à 12 h 30 et de 13 h 45 à 17 h, les samedi et dimanche de 14 h à 18 h ; du 1er juillet au 30 septembre : ouvert les lundi, mercredi, jeudi et vendredi de 10 h à 12 h3 0 et de 13 h 45 à 18 h, les samedi et dimanche de 14 h à 18 h. 05 46 41 64 65

Narbonne aux portes de l'Orient

Le musée d'Art et d'Histoire de Narbonne s'enorgueillit de posséder l'une des plus grandes collections de peinture orientaliste en France ; avec 120 tableaux des XIXe et XXe siècles, dont la majorité exposée de façon permanente, c'est en effet le cas. Il faut cependant passer outre une muséographie outrancière et d'un goût contestable – qui reconstitue aussi fidèlement un palais maghrébin et une mosquée que le château d'Eurodisney évoque celui de Louis de Bavière –, pour découvrir ces tableaux. Plusieurs sont signés de grands noms de l'orientalisme : Benjamin-Constant, auteur du *Caïd marocain Tahamy* (vers 1883), Étienne Dinet, Eugène Fromentin... D'autres sont dus à des artistes moins renommés, pour certains natifs de Narbonne, tels Mathieu Barathier, l'un des donateurs du musée (*Les Délices du harem*, 1849), ou Hippolyte Lazerges (*À la fenêtre*, 1883), qui vécut et peignit en Algérie de nombreuses années. Le musée conserve aussi un bel ensemble d'œuvres des XVIIe et XVIIIe siècles, déployées dans les salles de l'ancien palais archiépiscopal. L. C.

INFOS PRATIQUES

Musée d'Art et d'Histoire, ancien palais des archevêques, place de l'Hôtel de Ville, Narbonne. Du 1er avril au 14 juillet : ouvert tous les jours sauf le mardi de 10 h à 12 h et de 14 h à 17 h ; du 15 juillet au 31 octobre : ouvert tous les jours de 10 h à 13 h et de 14 h 30 à 18 h ; du 1er novembre au 31 mars : ouvert tous les jours sauf le mardi de 14 h à 17 h. 04 68 90 30 54

Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Le Caïd marocain Tahamy*, vers 1883
Huile sur toile, 182 x 121 cm © Narbonne, musée d'Art et d'Histoire

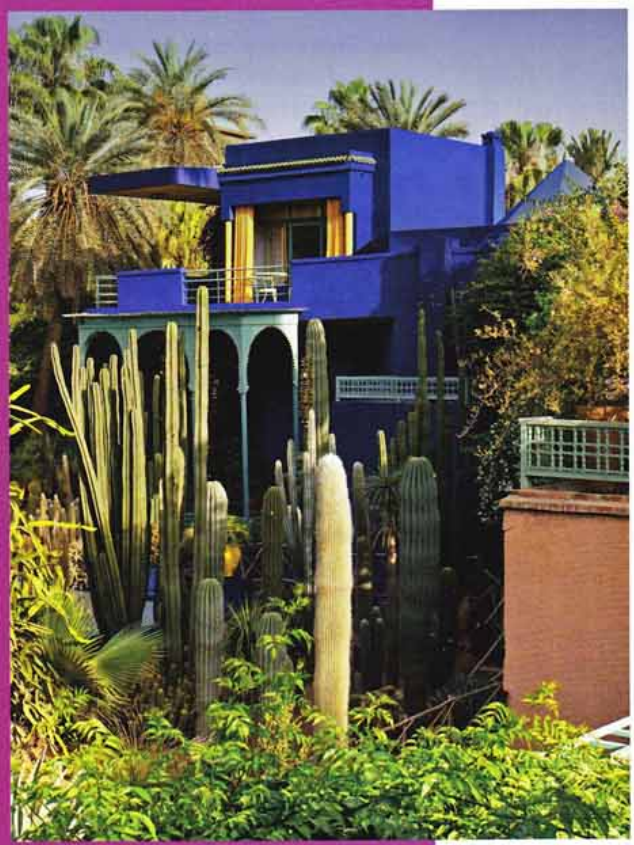
Comme Claude Monet à Giverny, le peintre orientaliste Jacques Majorelle transforma son jardin de Marrakech en un gigantesque tableau vivant. Restauré en 2000, ce lieu enchanteur, où rayonne de toutes parts le très intense « bleu Majorelle », s'offre dans toute son exubérance exotique.

Jacques Majorelle, la constance du jardinier

Dès 1910, Jacques Majorelle découvre l'Orient. Pour ce peintre lorrain, fils du célèbre ébéniste de l'école de Nancy Louis Majorelle, la lumière, les couleurs, les bruits, les souks et l'architecture d'argile de l'Afrique du Nord sont une révélation. À tel point qu'en 1919, après un séjour au Maroc pour raisons de santé, il décide de s'installer à Marrakech, alors sous protectorat français. Le général Lyautey, lui aussi d'origine nancéenne, facilite son installation. Devenu un peintre en vogue, Majorelle peint les lieux phares de la ville et la vie quotidienne des Marrakchis. Il participe aussi à la décoration de l'hôtel La Mamounia. Désormais parfaitement intégré, il acquiert en 1922 une palmeraie à l'extérieur des remparts de la ville. Il y fait bâtir une villa inspirée à la fois de l'architecture moderniste des années 1930 et des palais traditionnels de Marrakech, qu'il peint en « bleu Majorelle », l'éclatant bleu outremer dont il s'est fait une spécialité.

Peintre-jardinier

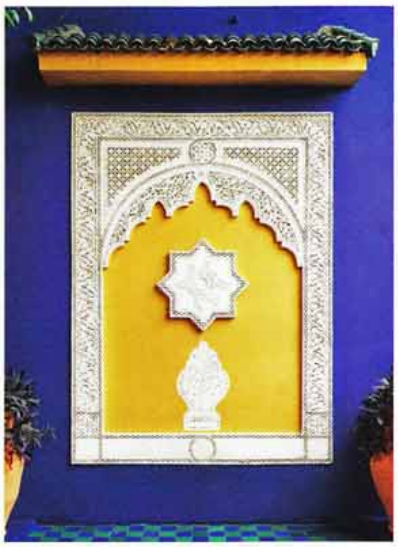
Puis il crée autour de sa demeure un jardin luxuriant, où se mêlent des espèces rares et exotiques et où se nichent des centaines d'oiseaux. Féru de botanique, l'artiste rapporte toutes sortes de végétaux de ses voyages à travers le monde. Il correspond aussi avec des collectionneurs de flore, et finance des expéditions botaniques. On raconte même qu'il demandait à ses hôtes de lui apporter de leur



pays la plante la plus rare et la plus belle. Très vite, des cactus, yuccas, nymphéas, jasmins, cocotiers, bougainvillées, bananiers s'enchevêtrent dans un amoncellement végétal fantastique et opulent. Cette jungle tropicale s'orne aussi de fontaines, de bassins, de jarres et de pergolas, puis à partir de 1937, se pare de l'éclatant bleu Majorelle. Au total, quatre décennies ont été nécessaires à la réalisation de ce tableau vivant, qui a été pour Majorelle ce que Giverny a été pour Monet.

La deuxième vie du jardin

Les lieux sont ouverts au public du vivant de l'artiste, en 1947. Mais après sa mort accidentelle, en 1962, le jardin est laissé à l'abandon et subit d'importantes dégradations. Son rachat en 1980 par Yves Saint Laurent et Pierre Bergé lui redonne vie et le soustrait aux convoitises des promoteurs immobiliers – un projet de complexe hôtelier devait tout simplement le rayer de la carte ! En 2000, une campagne de restauration est lancée, en respectant l'esprit des lieux. Un système d'irrigation automatique, permettant non seulement d'économiser l'eau, mais aussi de répondre aux besoins spécifiques de chaque plante, est mis en place. Ressuscitant l'inlassable quête botanique de Majorelle, des jardiniers enrichissent la flore, qui passe de 135 espèces à plus de 300. Aujourd'hui, une équipe de vingt personnes œuvre quotidiennement à son entretien, et une association créée en 2001 (« pour la sauvegarde et le rayonnement du jardin Majorelle ») veille sur ce précieux patrimoine, devenu l'une des plus importantes attractions touristiques du Maroc. Retirée derrière de hauts murs, cette oasis de verdure peuplée d'oiseaux de toutes sortes (bergeronnettes grises, tourterelles turques, cigognes) est plus que jamais une œuvre d'exception, et un havre de paix et de fraîcheur dans le désert du Sud marocain. **Éva Bensard**



INFOS PRATIQUES

Jardin Majorelle, avenue Yacoub el-Mansour, à Marrakech. Ouvert tous les jours de 8 h à 17 h 30. www.jardinmajorelle.com
À voir aussi : l'atelier, récemment transformé en musée d'art berbère, présente quelque 300 pièces de la collection personnelle de Pierre Bergé.

À découvrir

Redécouvrez un maître de la peinture d'histoire de la seconde moitié du XIXe siècle, metteur en scène de l'Orient et de l'Antiquité.

Dossier de l'Art hors-série n° 6 - 9 € - 72 pages
Sur commande accompagnée du règlement à Dossier de l'Art - BP 90 - 21803 Quétigny Cedex