

INTRODUCTION

Les rapports commerciaux et culturels entre l'Occident et l'Orient se sont tissés malgré les affrontements, invasions guerres et rivalités, et ont irrigué toute l'histoire de l'Europe depuis l'Antiquité. Mais ici de quel Orient s'agit-il? Nous commencerons par un très bref historique. Les routes de la soie reliant la Chine à l'Empire romain via l'Inde, la Mésopotamie, ou l'Océan indien ont perduré au Moyen-Âge. Ces voies furent remplacées par les nouvelles routes maritimes ouvertes à partir du XVème siècle par les navigateurs portugais et espagnols... Jusqu'au XIXème siècle, Afrique, Amérique, Asie, Océanie seront ainsi explorées puis colonisées.

De la Renaissance au XVIIème siècle, l'influence sur l'art de sources étrangères et exotiques fut relativement ponctuelle, sous forme de citations ou en tant que modèles pour les arts décoratifs: commerçants Turcs dans les tableaux vénitiens de Carpaccio au XVIème siècle, ballet parodique à la Turque du *Bourgeois gentilhomme* de Molière, porcelaines chinoises importées par la Compagnie des Indes orientales fondée en 1602 que copièrent les fameux faïenciers de Delft.



Jean-Étienne Liotard
Portrait de Marie-Adélaïde de France habillée à la Turquie
1753, huile sur toile, Galerie des Offices, Florence

Au XVIIIème se développa dans l'aristocratie une mode des chinoiseries et turqueries qui se manifestait surtout dans les arts décoratifs, faïences, mobilier, costumes comme en témoigne ce portrait de Marie-Adélaïde de France par le peintre et pastelliste Jean-Étienne Liotard (1702-1789).

Celui-ci fut le précurseur d'une vague d'artistes voyageurs dits "orientalistes" qui exploreront les pourtours de la Méditerranée, essentiellement au XIXème siècle. Liotard, séjourna plusieurs fois à Istanbul à partir de 1739 et fut même surnommé "le peintre turc" lors de son arrivée à Vienne en 1743, comme en témoigne cet autoportrait.



Jean-Étienne Liotard
Autoportrait, 1744
huile sur toile,
Galerie des Offices,
Florence

La fascination pour cet "Autre", l'Ottoman, le Mahométan, le Maure..., fut amplifiée par les expéditions scientifiques ou militaires qui jalonnèrent la période romantique et le XIXème siècle, à commencer par la campagne napoléonienne en Égypte entre 1798 et 1801 ou la guerre d'indépendance de la Grèce en 1827. Il s'en suivit un engouement croissant des Français pour ces pays et leur culture - Afrique du Nord, Moyen Orient, Turquie-, qui dura sous différentes formes jusqu'au début du XXème siècle et que l'on nomme "Orientalisme".

Des artistes anglais, américains, italiens, espagnols ou allemands suivirent ce mouvement... L'orientalisme fut une source d'inspiration qui traversa tous les styles et les écoles, dans la littérature, la peinture, la musique ou les arts décoratifs. Il s'inscrivait dans l'éclectisme qui traversa l'art de ce siècle dominé par la bourgeoisie.

ENTRE ORIENT RÉEL ET RÊVÉ - ROMANTISME - DELACROIX

" Vous rappelez-vous comment la chose vint? C'est l'insurrection de la Grèce et la mort de Lord Byron qui furent le point de départ. (...) Tous les regards, tous les cœurs se tournèrent vers le Bosphore. Dans les conversations, il ne fut plus question que de Missolonghi, de Scio, de Stamboul ou du grand Canari. La jeunesse fut entraînée. Tout le monde se mit à faire de l'Orient d'intention, sans l'avoir vu, sans le connaître. Delacroix, dans son atelier de la rue de Grenelle, peignit l'épisode enflammé du massacre de Scio (1824); Victor Hugo, en se promenant dans la pépinière du Luxembourg, rima *Les Orientales* (1827). Enfin le canon de Navarin retentit. L'Orient était ouvert à nos paysagistes. Decamps et Marilhat s'y précipitèrent." (Propos de Jules Castagnary sur le Salon de 1876)

Dans ce texte, le critique d'art Jules Castagnary résumait bien ce que fut ce courant orientaliste au XIX^{ème} siècle, dans son oscillation entre la pure imagination et une forme de réalisme historique, anecdotique ou documentaire.

Les artistes qui trouvaient jusqu'alors leur inspiration dans l'Antiquité gréco-romaine se tournèrent ainsi à l'époque romantique vers un Orient rêvé, imaginaire, lieu de l'érotisme ou de la barbarie, théâtres des émotions extrêmes, exutoire des passions.

Cette nouvelle veine devait toucher les écrivains dont les récits inspirèrent ensuite des peintures où la liberté de l'imagination se combinait avec le souci de réalisme et d'exotisme des costumes ou des décors, répondant au double goût de la bourgeoisie pour l'authenticité, la vraisemblance, mais aussi pour l'évasion, l'ailleurs, l'étrange.

Il y eut donc dans cette période un épisode dramatique qui catalysa l'intérêt et le goût pour cet "*Orient d'intention*" : la guerre d'indépendance de la Grèce contre l'Empire ottoman. L'esprit romantique assoiffé de causes nobles et d'épiques combats poussa de jeunes artistes à épouser la cause des Grecs. Certains se battirent avec eux jusqu'à en perdre la vie comme l'écrivain Lord Byron figure de proue du romantisme anglais, tant admiré par Eugène Delacroix (1798-1863). Celui-ci peignit en 1824 dans son atelier les massacres de Scio, île grecque proche de la Turquie; il traita cet épisode historique comme une scène de théâtre, presque une allégorie comme celle de ***La Grèce sur les ruines de Missolonghi***, où venait de mourir Lord Byron en 1826. Cette figure allégorique était inspirée par les Victoires antiques



Eugène Delacroix
Le combat du Giaour et du Pacha
1826, huile sur toile
Art Institute de Chicago



Eugène Delacroix
La Grèce sur les ruines de Missolonghi,
1826, huile sur toile
213 x 142 cm,
Musée des Beaux-arts
de Bordeaux

mais ici revêtue du costume traditionnel grec. L'idéal de cette figure féminine proche des orantes du premier christianisme y côtoie la violence et le détail morbide du bras d'un cadavre émergeant des décombres. Delacroix puisa aussi son inspiration dans l'imaginaire pur des poèmes, contes ou pièces de théâtre de Byron.

En 1926 **Le combat du Giaour et du Pacha** illustre ainsi un passage des contes orientaux de Byron publiés en 1814 sous le titre *The Giaour, a fragment of a turkish tale*.

La mort de Sardanapale, grand tableau d'Histoire peint en 1827 était également tiré d'une pièce de théâtre de Byron de 1821 et s'inscrivait dans cette veine littéraire: le drame du massacre y côtoie la magnificence des ors et des pourpres, l'érotisme des corps des femmes que l'on sacrifie, entremêlés aux chevaux en furie et aux esclaves, amoncelés dans une composition pyramidale et spiralée que couronne l'indifférence d'un prince assyrien de légende qui préfère la mort à la défaite.

Eugène Delacroix **La mort de Sardanapale**, 392 × 496 cm, 1827, huile sur toile, Musée du Louvre



Le voyage au Maroc

Delacroix, comme d'autres artistes dans cette période de conquêtes coloniales sous la Monarchie de Juillet (1830-1848), fut enfin en contact réel avec les pays dont il rêvait grâce au voyage qu'il fit en Algérie et au Maroc lors d'une mission diplomatique du Duc de Mornay auprès du Sultan du Maroc Moulay Abd er-Rahman, à la suite de la prise d'Alger en 1832. Ses souvenirs furent fixés dans ses carnets de voyage par des notes et croquis aquarellés: Meknès, Tanger, l'Atlas, les fantasias, la lumière méditerranéenne, les femmes juives dans leur appartement d'Alger, les paysages, les Arabes drapés et enturbannés dont la noble attitude lui évoquait une "Antiquité vivante".



Sa peinture en fut transformée, et cette expérience le conforta dans l'invention d'une couleur plus vive, plus claire, où les ombres sont devenues des reflets colorés qui jouent avec le prisme et les complémentaires, comme les rouges et verts dans ses fameuses **Femmes d'Alger dans leur appartement**, en 1832. Ce tableau fut inspiré de femmes rencontrées chez elles dans des familles juives comme celle de l'interprète du consulat de France Abraham Benchimol. Dans son atelier parisien deux ans plus tard, les aquarelles annotées sur place complétèrent le travail d'après modèles pour reconstruire cette scène.

Il puisa toute sa vie dans ses souvenirs et ses carnets, sans pour autant renoncer à l'Orient imaginaire et reconstitué en atelier à partir d'accessoires rapportés de son voyage ou fournis par son ami "Monsieur Auguste", Jules-Robert Auguste (1789-1850), peintre et collectionneur qui lui prêta vêtements, bijoux d'argent, sabres, poignard, coussins...



Eugène Delacroix **Les femmes d'Alger dans leur appartement**, 1832, 180 × 229 cm, huile sur toile Musée du Louvre



LE FANTASME DE LA FEMME ORIENTALE - INGRES

Il est significatif que le grand rival de Delacroix, l'élève de David, le néo-classique Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), ait peint lui aussi des sujets orientalistes inspirés de sources littéraires. Il recopia dans ses carnets la description du harem tirée des *Lettres d'Orient* de Lady Mary Montagu, femme de diplomate en 1716 dans l'Empire ottoman :

« Je crois qu'il y avait en tout deux cents filles. De belles femmes nues dans des poses diverses... les unes conversant, les autres à leur ouvrage, d'autres encore buvant du café ou dégustant un sorbet, et beaucoup étendues nonchalamment, tandis que leurs esclaves (en général de ravissantes filles de dix-sept ou dix-huit ans) s'occupaient à natter leur chevelure avec fantaisie »

Si ces lettres étaient certes des souvenirs de voyage d'après les observations réelles de Lady Montagu, elles ouvrirent surtout la porte aux fantasmes du peintre.

C'est d'ailleurs dans ses toiles dédiées aux odalisques que Ingres révèle le mieux la singularité de sa peinture qui puise autant chez Raphael que chez les maniéristes. Les corps sont allongés parfois au mépris de l'anatomie, les chairs sont totalement lisses et les lignes déroulées jusqu'à la déformation dans la sensualité de leurs arabesques. On parle d'une vertèbre de trop dans **La Grande odalisque**, peinte en 1814 pour Caroline Murat, la sœur de Napoléon.



Jean Auguste Dominique Ingres,
La Grande Odalisque, 91 × 162 cm,
1814, huile sur toile, Louvre

L'Orient d'Ingres est pure projection et artifice, les femmes qu'il peint n'ont rien d'oriental, ses modèles sont conformes à sa vision de la tradition classique: idéalisme inspiré des madones de la renaissance et pose conventionnelle de la Vénus couchée inspirée du Titien, corps lascifs placés dans un décor de théâtre exotique grâce aux accessoires: plumes, tapis, turbans, costumes à la Turquie, narghilés... Une manière de faire pénétrer l'érotisme dans les salons bourgeois, grâce à une technique académique héritée du néo-classicisme... **Le bain turc** de 1862, célèbre pour sa sensualité et sa surenchère de corps alanguis, nous montre comment cette thématique du harem traverse son œuvre et le siècle.

Cette composition "collage" combine et cumule des fragments d'œuvres antérieures, comme **La baigneuse Valpinçon** peinte en 1808, de dessins d'après modèles, et de copies de documents. Ainsi la femme turque au drapé jaune de l'arrière-plan est inspirée du dessin d'un voyageur du XVIIIème siècle, la femme à demi-couchée à droite d'un croquis de son épouse Madeleine Chapelle décédée en 1849.



Jean Auguste Dominique Ingres,
Le bain turc 1862, huile sur toile
108cm de diamètre,
Louvre



Jean Auguste Dominique Ingres,
étude pour Le bain turc, 1860,
Pierre noire et graphite 18,4 x
38,5cm, Louvre

ORIENT RECRÉÉ, SOURCES DOCUMENTAIRES ET PEINTRES VOYAGEURS

La plupart des peintres de formation académique utilisaient ces procédés: études d'après modèle vivant nu ou habillé peint avec accessoires, drapés, tapis, coussins, comme dans une scène de théâtre.

Ces éléments pouvaient être collectionnés par les artistes, étudiés d'après leurs croquis et études lors de voyages, ou encore pour d'autres puisés dans des albums illustrés et magazines consacrés au voyage qui apparurent au milieu du XIX^{ème} siècle: *L'illustration*, en 1843, *Le Monde illustré* en 1857, *Le tour du monde* en 1860. Les illustrations qui occupaient la moitié des pages étaient gravées d'après des peintures, dessins ou photographies -à partir de 1850-.

Les photographies furent ainsi utilisées comme modèle bien pratique pour dessiner les architectures ou les paysages servant de fond à des scènes où l'on ajoutait des personnages évoquant les clichés de la peinture orientaliste: scènes violentes, sensuelles ou pittoresques, femmes au harem, eunuques et tigres, achat d'esclaves, hommes prenant le café ou tirant sur le narghilé, scènes de prière... Les photographies servaient aussi à documenter les types physiques et les costumes.

Le second Empire vit fleurir ces bains turcs, ces odalisques, ces femmes au sérail en scènes de genre transposées dans des décors exotiques et mystérieux. À cette époque, les peintres voyageurs ont pu rentrer dans des intérieurs de maisons musulmanes et représenter les coutumes et les activités quotidiennes.

Peindre sur le motif étant compliqué, même si de nombreux ateliers furent ouverts aux artistes, au Caire par exemple, ces peintres faisaient, comme nous l'avons vu pour Delacroix, des études sur place, esquisses au crayon, à l'aquarelle ou rapides pochades, notes et parfois photographies. Tout ce matériel documentaire servait de base aux œuvres réalisées le plus souvent à leur retour en Europe. Les artistes français et anglais furent ainsi de plus en plus nombreux à effectuer ce qui remplaçait le "Grand Tour" en Italie, formation des artistes du XVIII^{ème} siècle qui allaient voir les œuvres antiques et italiennes de la Renaissance.



Horace Vernet, **L'Artiste et ses compagnons voyageant dans le désert**, 1843, huile sur toile Wallace Collection, Londres

On peut citer parmi ceux-ci Horace Vernet (1789-1863) qui, à l'instar de Delacroix au Maroc, voyagea dès 1833 dans l'Algérie récemment colonisée. À la demande de Louis-Philippe, il y suivit l'armée pour réaliser des peintures de propagande pour la colonisation. Mais, au-delà des commandes officielles, il fut également très impressionné par la beauté pittoresque du pays et la noblesse de ses habitants. Il retourna cinq fois en vingt ans en Algérie et fit de nombreux croquis qui lui servirent à de grandes peintures d'Histoire pour Versailles mais aussi à des sujets plus pittoresques.

Dans ce petit tableau de caravane dans le désert, c'est le souvenir direct de ses voyages qu'il peignit, utilisant une mémoire qu'on disait prodigieuse.

Une génération plus tard, le réputé Jean-Léon Gérôme (1824-1904) fut un des peintres les plus appréciés et honorés de son temps. Dans cette deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, Gérôme, défenseur du beau métier et opposant farouche des impressionnistes, incarnait parfaitement l'académisme.

Cependant, contrairement à Ingres, l'Orientalisme ne fut pas pour lui qu'un prétexte pour échapper au carcan de la morale bourgeoise mais une véritable passion qu'il nourrit de voyages et d'études *in situ*. Ses nombreux voyages dans l'Empire ottoman ou en Afrique du Nord à partir de 1854, son sens aigu des détails servi par un dessin virtuose d'une grande



Jean-Léon Gérôme,
Bashi- Bazouk, 1868,
huile sur toile, 26×21cm,
Metropolitan Museum,
New York

minutie, l'influence d'une esthétique naturaliste renforcée par l'apparition de la photographie et le positivisme ont donné à sa peinture une précision documentaire renforçant l'illusion du "vrai". La préoccupation scientifique était bien de son temps, avec la création du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, né de l'Exposition universelle de 1878, et le genre du dessin ethnographique qui l'influença.

Même s'ils ne sont pas de réels documents ethnographiques, ses tableaux en ont l'apparence et font vivre cet Orient lointain sous les yeux des spectateurs. Le succès de ces œuvres au XIXème fut immense; tout en servant à "s'instruire", elles offraient en effet un espace de rêve qui permettait à une société bourgeoise et matérialiste d'échapper à la grisaille quotidienne.

Les peintures de Gérôme furent reproduites à des milliers d'exemplaires par

la gravure et inspirèrent plus tard certains films hollywoodiens.

Sa peinture résultait donc d'un compromis entre des scènes imaginaires conformes aux clichés orientalistes et des témoignages directs fondés sur l'observation.

Ce petit portrait d'un soldat mercenaire de l'Empire ottoman et de nombreux portraits à partir de ses croquis très fidèles de Fellahs, Coptes, Arabes, furent ainsi décrits par Théophile Gautier comme "*si bien observés qu'ils pourraient servir aux dissertations anthropologiques*".

Gérôme fit ses propres croquis exécutés sur le site de Bursa près d'Istanbul pour peindre le décor de **La grande piscine de Brousse**, mais il utilisa également des photographies prises dans les bains-thermes de Yeni Kaplidja par Pascal Sébah (1823-1886), l'un des plus grands studios de photographie de la fin du XIXe et du début du XXe siècle à Istanbul. Dans ce décor précisément documenté il campa des nus féminins conformes aux normes esthétiques et aux canons de beauté classiques tirés de la statuaire antique qu'il vénérât.

À partir de 1850, la peinture orientaliste souvent virtuose des peintres académiques se caractérisa par cette acuité des détails, cette précision photographique du trait, cette minutie extrême que l'on trouvait de manière exemplaire chez Gérôme. François Jean Baptiste Benjamin Constant, dit Benjamin-Constant, (1845-1902), fut comme Gérôme président d'honneur de la Société des artistes orientalistes fondée en 1893 et dissoute en 1948, dont le but était de « *favoriser les études artistiques conçues sous l'inspiration des pays et des civilisations d'Orient et d'Extrême-Orient* ».

Dans des toiles comme **Au bazar**, une multitude de détails renforce là aussi l'impression de plonger dans une scène vécue, où l'on est ébloui par la somptuosité des faïences, l'aiguière argentée, le plateau de cuivre ciselé, le narguilé. Ces objets précieux avaient été rapportés de ses séjours en

Andalousie et au Maroc entre 1871 et 1873. Nous restons donc bien là dans la fabrication artificielle d'une scène composée en atelier.



Jean Léon Gérôme **La grande piscine de Brousse**, 1885, huile sur toile,
70×100,5 cm ,coll privée



J. Pascal Sébah, **Scène de bain turc**, vers 1870, papier albuminé
d'après négatif sur verre au
collodion. 21x27cm BNF



Benjamin Constant , **Au bazar**, vers 1880, huile sur toile 55x85cm, coll privée



Benjamin Constant , Photographie de son atelier à Paris

PEINTRES VOYAGEURS - LA RENCONTRE AVEC LA LUMIÈRE DU SUD

La lumière plus forte et plus chaude de la Méditerranée poussa les peintres vers une nouvelle manière de traiter les ombres et les couleurs. Ainsi les ombres noires et les clairs-obscur violents de Delacroix dans les années 1820, alors influencé par le romantisme et le ténébrisme de Théodore Géricault, furent peu à peu remplacés par des reflets colorés et des transparences après son voyage au Maroc comme en témoigne la **Noce juive** de 1837-41 inspirée d'une de ses aquarelles. Ce flochetage de couleurs pures fut ainsi critiqué par le critique Delécluze : *"L'œil est tout à coup désagréablement préoccupé par des petits coups de pinceaux rouges, jaunes ou bleus donnés au hasard et dans mille sens contraires."* Delacroix évoquait lui-même dans son journal *"la rare et précieuse influence du soleil qui donne à toute chose une vie pénétrante"*. Pour rendre cette lumière et retrouver la transparence de l'aquarelle il se mit à peindre par glacis colorés riches en vernis.



Eugène Delacroix, **Noce juive au Maroc**, détail, v 1839, huile sur toile, 105x140,5cm,



Eugène Delacroix, **Noce juive au Maroc**, 1832, aquarelle sur papier

A la fin de sa vie, avec des paysages comme celui de 1858 **Vue de Tanger près de la côte**, sa touche était devenue véritablement pré-impressionniste, que ce soit dans le traitement des roches en taches ocres et bleues, la place laissée au ciel très clair, à l'eau, ou dans les effets atmosphériques. Sa technique picturale illustre bien alors cette conception de la couleur que précisait une autre note écrite par le peintre en 1852: *"Il y a la*



masse colorée pour chaque objet reflétée différemment de tous les côtés".

L'un des premiers à avoir peint son expérience avec une objectivité scrupuleuse fut probablement Adrien Dauzats (1804-1868). Peintre en décors, missionné lui aussi pour un voyage au Moyen Orient en 1830 afin de négocier le transport en France de l'obélisque de Louxor, ce fut dans un esprit descriptif qu'il témoigna de ce périple entre l'Egypte et la Syrie par des centaines de dessins à la mine de plomb. Il en tira par la suite un récit de voyage signé avec Alexandre Dumas père en 1839 *15 jours au Sinaï* et des toiles à l'huile comme **Le couvent Ste Catherine, Mont Sinaï** en 1845.



Adrien Dauzats, **La pyramide de Khéops**, 1830, huile sur toile, 43x33cm, Metropolitan Museum New York

Sa vue de la pyramide de Khéops de 1830 est au contraire peinte directement sur le motif, cadrée de près comme une photographie, avec le détail des pierres abîmées et les ombres ocres rouges ou bleutées : elle nous projette dans une expérience réelle de l'ascension de la pente raide avec l'effet de perspective en contre-plongée, les personnages qui s'éloignent de plus en plus. Mais ce qui frappe c'est aussi la puissance des couleurs et le contraste entre le ciel et la pyramide.

On trouve dans ces peintures les effets atmosphériques et le rendu de l'espace du paysage par la lumière que les peintres voyageurs vont s'attacher à traduire tout au long du siècle, surtout dans les paysages.

N'oublions pas d'ailleurs que seule la peinture pouvait rendre couleurs, lumières et mouvements, ce que mentionnait le peintre voyageur et écrivain Eugène Fromentin (1820-1876) auteur du récit *Un été au Sahara* :

"Les photographies ne vous donneront qu'une bien imparfaite idée de la beauté des choses (...), ni l'incomparable qualité de la lumière, ni les distances (toutes amoindries), ni la couleur..."

L'œuvre de ce peintre paysagiste fut elle aussi déterminée par ses voyages, en particulier par son expédition avec des nomades dans le désert en 1848 au Sud de l'Algérie. Dans son récit il évoque la présence de la lumière, cette lumière "grise" que produit l'épaisseur de l'air emplie de brume ou de poussière. Les peintures qu'il peignit témoignent de son attention aux effets de flou atmosphérique, à cet effacement des tons dans les lointains, aux espaces immenses et aux ciels écrasants de chaleur qu'il mit en scène de manière dramatique dans **Le pays de la soif** en 1869.

L'expérience première vécue est ici retravaillée au filtre de sa conception de l'esthétique picturale, comme il en témoignait ainsi : *"En passant par le souvenir, la vérité devient un poème, le paysage un tableau."*



Adrien Dauzats, **Le couvent Sainte Catherine**, Mont Sinaï, 1845, huile sur toile 130x104cm,



Eugène Fromentin, **Le pays de la soif**, 1863, huile sur toile, 103x163cm Musée d'Orsay Paris



Mariano Fortuny, **Soldat arabe dans le souk**, 1862, huile sur toile

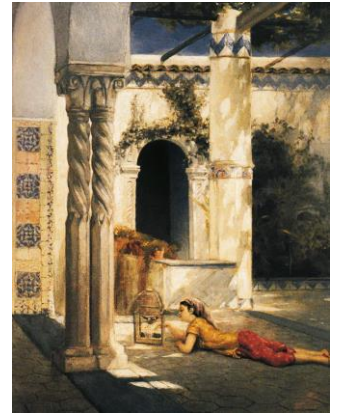
Les peintres et écrivains furent de plus en plus nombreux à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du siècle suivant à être fascinés et attirés par le parfum de ces aventures orientales: Benjamin Constant, Paul Leroy (1860-1942), et bien d'autres comme Léon Bonnat, Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) au Maroc en 1860-1862, ou Marcel Bruguiboul (1837-1892) qui voyagea pendant 18 mois au Maghreb en 1872...

L'intérêt à la lumière et aux couleurs vives restait une constante de cette peinture orientaliste, que les artistes se situent

dans une veine réaliste ou académique.

Dans ce tableau de Paul Leroy de 1888, **Femmes jouant de la musique**, on peut admirer les effets de lumière tamisée par le moucharabieh, les ombres bleutées et mauves assorties dans leur complémentarité au jaune de la lumière qui teinte les étoffes blanches de tons dorés, comme cela pourrait être dans un tableau de Monet ou de Renoir.

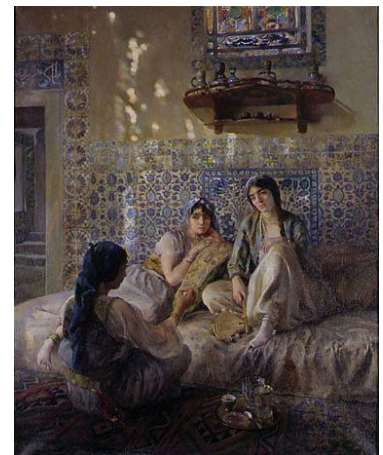
On peut dire que les peintres orientalistes ont contribué à ouvrir la voie que les impressionnistes empruntèrent à partir de 1869 sous l'influence des théories scientifiques sur les contrastes colorés et la lumière. Au tournant du siècle, ces orientalistes furent eux-mêmes influencés par les avant-gardes, impressionnisme, fauvisme, expressionnisme, et adoptèrent des couleurs proches du prisme de l'arc-en-ciel. L'influence était réciproque : Auguste Renoir (1841-1919) lui-même séjourna deux fois en Algérie en 1881 et y peignit sur place cette éblouissante **Fête arabe à Alger** composée de touches vibrantes et rapides.



Marcel Bruguiboul, **Le patio arabe**, 1872, huile sur carton, 40x32cm, Musée Goya, Castres



Pierre Auguste Renoir, **Fête arabe à Alger**, 1881, huile sur toile, 73,5x92cm, Musée d'Orsay Paris



Paul Leroy, **Femmes jouant de la musique**, 1888, huile sur toile,

FIN XIXème - DÉBUT XXème : MYTHES ET HISTOIRES

Dans cette fin du XIXème siècle, les sujets représentés restèrent inscrits entre les deux pôles que nous avons rencontrés: la lignée réaliste avec des paysages et des scènes anecdotiques, parfois proches de témoignages ethnographiques, et le courant littéraire de pure fiction transmis des Romantiques aux Symbolistes en passant par la peinture d'histoire académique: des visions imprégnées des mythes et des rêves d'un Orient luxueux et baroque, sensuel, violent, mystérieux, ténébreux, ou au contraire lumineux et pur, rattaché aux origines de la civilisation, berceau des religions et des peuples...



Gustave Moreau, **Salomé dansant devant Hérode** 1870-1876, Musée Hammer, Los Angeles, Etats Unis

Le peintre Gustave Moreau (1826-1898) fut de ceux qui puisèrent dans le creuset des légendes, contes et mythes, en hybridant des références multiples et éclectiques qu'elles soient visuelles, historiques ou religieuses.

Dans sa **Salomé dansant devant Hérode**, il mélangea et accumula librement des éléments architecturaux et ornementaux décalqués sur des photographies ou des gravures, empruntés à l'Alhambra de Grenade, à la Basilique Sainte Sophie d'Istanbul, à la mosquée de Cordoue, aux cathédrales gothiques, et même à la culture médiévale, indienne, ou chinoise.

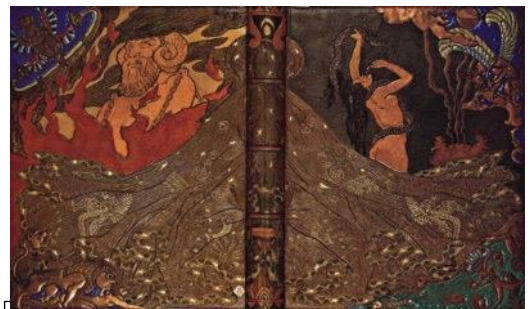
L'exemple de Salammbô :

Le roman de Gustave Flaubert *Salammbô* publié en 1862 rassemblait tous les fantasmes liés à l'orientalisme; son succès populaire fut tel qu'il influença les arts visuels pendant des décennies. L'action est située à Carthage lors de la guerre des Mercenaires au moment de la première défaite de la ville contre Rome en 238 avant JC. Sur le thème de la guerre et de la violence se greffe la passion d'un chef révolté pour la fille du général Hamilcar, personnage fictif, Salammbô, la prêtresse vierge dédiée à la déesse Tanit.

Flaubert ne prétendait pas faire une reconstitution historique même s'il s'était beaucoup documenté; il écrivait ainsi dans sa correspondance: *"Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'aie fait dans Salammbô une vraie reproduction de Carthage? Ah non! Mais je suis sûr d'avoir exprimé l'idéal qu'on en a aujourd'hui."*

Le merveilleux style de Flaubert évoque avec précision des scènes convoquant tous les sens et riches en images imprégnées d'orientalisme:

"Une marche d'onyx entourait un bassin ovale; de fines pantoufles en peau de serpent étaient restées sur le bord d'une bure d'albâtre. La trace d'un pas humide s'apercevait au-delà. Des senteurs exquises s'évaporaient. Mâtho effleurait les dalles incrustées d'or, de nacre et de verre; et malgré la polissure du sol, il lui semblait que ses pieds s'enfonçaient comme s'il eût marché dans des sables."



Victor Prouvé **Reliure pour Salammbô** 1893 Musée de L'Ecole de Nancy

Le charme de cette vierge sulfureuse, la violence et la cruauté du drame qui s'achève par la torture du mercenaire Mâtho et la mort de Salammbô fascinèrent lecteurs et artistes.

L'esprit fin de siècle put s'y incarner pleinement : de la mort de Flaubert -qui refusait les illustrations de son roman-, en 1880, jusqu'aux années d'entre-deux-guerres, de nombreuses peintures ou sculptures inspirées de *Salammbô* furent présentées au Salon, sans compter les éditions illustrées. On



Philippe Druillet **Dessin original pour *Salammbô*** tome1, 1980, éditions Glénat, gouache et encres, coll de Philippe Druillet

peut citer par exemple celle de Victor Prouvé en 1893 qui témoigne du succès de ce thème dans la période de l'Art Nouveau, tout comme la lithographie réalisée en 1897 par Alphonse Mucha pour la revue L'Estampe moderne.

Plusieurs compositeurs firent des adaptations lyriques de *Salammbô*, d'Ernest Reyer en 1890 à Philippe Fénélon un siècle plus tard en 1991. Le cinéma français s'est emparé du roman de Flaubert, sept cinéastes ont adapté *Salammbô* entre 1907 et 1960, et jusqu'à la bande dessinée du dessinateur Philippe Druillet un des co-fondateurs de *Métal hurlant*



Alphonse Mucha, ***Incantation ou Salammbô***, Lithographie, 1899

qui y travailla de 1978 à 1985 de manière véritablement obsessionnelle. L'esthétique symboliste, les styles Art nouveau et Art Déco s'y mêlent à l'univers SF de l'inventeur du héros Lone Sloane.

TÉMOIGNAGE



son engagement dans une vie et une œuvre dédiées à l'Algérie dont il se voulut le témoin fidèle. Il y vécut et travailla à partir de 1885 pour finir par s'y fixer définitivement et même s'y convertir à

Étienne Dinet, ***Le charmeur de serpents***, 1889, huile sur toile, Sidney, Galerie d'art de Nouvelles-Galles du Sud

À l'inverse de cette veine fabuleuse, des peintres réalistes ont continué dans cette même période à rendre compte de leur expérience vécue et à décrire de manière sensible leurs visions des pays visités ou habités pendant des périodes plus ou moins longues.

On peut citer l'artiste, Étienne Dinet (1861-1929), qui s'est particulièrement distingué par l'Islam en 1913. Son œuvre s'inspirait, des traditions, des légendes et de la vie dans l'oasis de Bou-Saâda, à la porte du Sahara où il s'était installé.



Sous le pseudo Nasr ad Dine, il a peint des centaines de toiles et rendu hommage aux Algériens de la manière la plus vivante comme dans ce **Charmeur de serpent** de 1889. Ses compositions montrent des points de vue rapprochés, avec un travail particulier sur l'expression des visages et la psychologie des personnages. Les Algériens ont reconnu en lui un pair et ont fait de son œuvre une des plus appréciées en Algérie. Certains de ses tableaux ont même été reproduits sur des timbres-poste et l'on trouvait de ses peintures



jusque dans le bureau présidentiel.

Il est un des rares peintres orientalistes à avoir échappé au procès du colonialisme.

RENOUVELLEMENT DES FORMES PICTURALES AU DÉBUT DU XXÈME SIÈCLE

Étienne Dinet, **Le croissant**, 1910, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts d'Angers

Nous avons vu comment les voyages furent un catalyseur confrontés à des paysages,

pour nombre de ces artistes

architectures, types physiques, coutumes, formes et couleurs, totalement nouveaux, mais ils furent aussi souvent un choc, une véritable révélation.

Nous avons vu également comment la lumière et les effets atmosphériques, l'expérience du désert avaient pu contribuer à enrichir et éclaircir les palettes, à abandonner le ténébrisme mis à l'honneur dans le romantisme et le réalisme.

Mais l'on doit à cette expérience de la lumière du Maghreb une révolution plastique plus radicale encore. Un petit groupe d'artistes issus des avant-gardes des années 1904-1907, le



fauvisme français ou le groupe expressionniste du *Blaue Reiter* de Munich, devait trouver dans les formes cubiques des maisons tunisiennes, la géométrie de l'art islamique, la force des couleurs, des lumières et des ombres, une confirmation de leurs intuitions simplificatrices menant



à l'abstraction. Wassily Kandinsky et Gabriele Münter

séjournèrent en 1905 en Tunisie, protectorat français depuis 1881. Dans leurs peintures où les paysages dominent, les surfaces des ombres et des lumières se schématisent et s'aplatissent en découpant des surfaces géométriques comme dans cette **Rue de Tunis** de 1905 où l'influence impressionniste se fait encore sentir. Ses souvenirs inspirèrent à

Kandinsky des toiles plus audacieuses dans leurs chromatismes dans les années suivantes comme **Arabes I (cimetière)** en 1909.

Wassily Kandinsky et Gabriele Münter fondèrent Le cavalier bleu (*Blaue Reiter*) en 1911, rejoints par Paul Klee (1879-1940), Franz Marc (1880-1916) et August Macke (1887-1914).

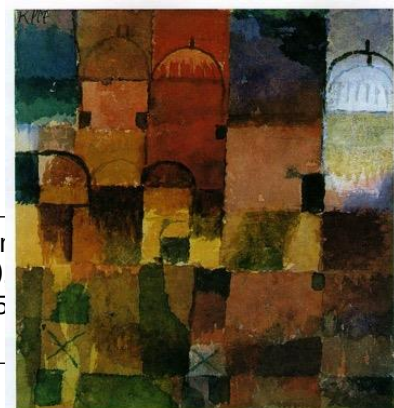
Le

à

Wassily Kandinsky, **Cavaliers**, 1905, gouache sur carton,

symbole du cheval était inspiré par la fantasia de Tunis laquelle Kandinsky avait assisté ; la liberté du cavalier

était devenue symbole de libération artistique.

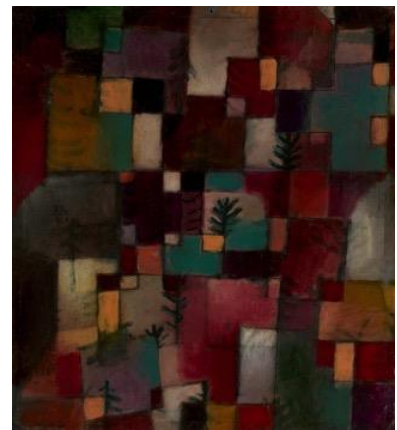


Wassily Kar
Tunis, 1905
Centre Pom

Wassily Kar
(cimetière)
carton, 71,5
Hamburg

En 1914, dans un contexte politique tendu, avant la guerre et au moment de la montée de l'indépendantisme, Paul Klee et August Macke firent un voyage de 15 jours à Tunis qui fut déterminant pour eux. "Me suis attaqué à la synthèse de l'architecture de la cité et de l'architecture du tableau" écrivait Klee le lendemain de son arrivée...

Les paysages, les jardins, les cafés, les architectures, le bord de mer, inspirèrent aux deux peintres nombre d'aquarelles qui évoluèrent vers de plus en plus de saturation des plans colorés juxtaposés et superposés, de plus en plus de schématisation dans le traitement des formes structurées orthogonalement, ce qui devait amener Paul Klee à l'abstraction



Paul Klee, **Carpenter's Shop**, 1914, Aquarelle et gouache sur papier, 14,6x13,7cm
Düsseldorf

pure.

La découverte des mosquées et de la ville sainte de Kairouan le 16 Avril le marqua profondément:

"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." écrivait-il ce même jour dans son journal, bouleversé, révélé à lui-même... Les compositions en damier préfiguraient les "carrés magiques" des années 1920.

Macke tué à la guerre peu après ne put développer cette veine abstraite mais Klee et Kandinsky développèrent leurs premières intuitions et purent les transmettre entre 1919 et 1933 et dans leur période d'enseignement au Bauhaus en Allemagne, école totalement novatrice qui offrait un enseignement basé sur le tout récent art abstrait, avant d'être fermée par les Nazis...

CONCLUSION - DE L'ODALISQUE AU FÉMINISME

On ne peut quitter l'univers envoûtant des Orientalistes sans évoquer les odalisques d'Henri Matisse (1869-1954). Attiré comme ses confrères par la lumière du Sud, il passa ses hivers de 1906 à 1913 à voyager de l'Andalousie au Maroc et à l'Algérie. Comme eux, sa peinture en fut bouleversée dans le sens de l'intensification des couleurs et de la schématisation des formes, mais sa sensibilité le



poussait vers le décoratif et il assimila l'arabesque et les motifs des décors végétaux stylisés ou géométriques des tissus, des céramiques et des carreaux de faïence.

Le **Nu bleu souvenir de Biskra** préfigurait en 1907 sa recherche sur la profusion décorative et le corps féminin qui devait se

Henri
de Biskra
92x14
Cone



cristalliser dans le thème des odalisques, résurgence de l'Orient fantasmé du XIXème siècle. Mais au delà du sujet repris maintes fois, c'était l'évolution formelle qui primait; cette série fut en effet le prétexte à une recherche de plus en plus épurée et radicale de la synthèse de la forme, du rythme et de la couleur pure.

Son **Odalisque à la culotte rouge** de 1920 fut ainsi la première d'une longue série qui lui permit d'explorer le rapport de la ligne à la surface, de la courbe aux lignes droites et du motif au plan, jusqu'à la série des quatre **Nus bleus** de 1952. Appartenant aux gouaches découpées de la fin de sa vie, le motif y est devenu corps et le corps motif...

Henri Matisse, **Odalisque à la culotte rouge**, 1921, Huile sur toile, 63,3x92,3cm
Centre Pompidou

Henri Matisse, **Nu bleu**, gouache découpée et collée sur papier monté sur toile, 1952, 116,2x88,9cm,
Centre Pompidou

Que reste-t-il de ces Odalisques, rêves, fantasmes ou parfums envolés dans un monde où l'histoire de la colonisation, la question de l'oppression des femmes, la liberté de disposer de son corps, l'identité culturelle ou religieuse, la question de la représentation, les rapports entre



Shadi Ghadirian, **Qajar#3**, 1998, épreuve argentique, 60x90cm, Téhéran, Silk Road Art Gallery

pays du Nord et du Sud, sont des sujets plus délicats et difficiles à traiter les uns que les autres. C'est aux femmes, iraniennes ou maghrébines que nous laisserons le dernier mot de ce rapide survol d'un sujet si riche.

La sociologue marocaine Fatima Mernissi née en 1940 dans un harem de Fès a écrit un ouvrage en 2000 dont le titre français était **Le Harem et l'Occident**. Elle y déconstruisait ainsi l'image voluptueuse de Shéhérazade et des odalisques de l'art occidental :

"(...) en effectuant le passage à l'Occident, Shéhérazade fut privée de son intelligence".

En 2003 au Museum d'Histoire naturelle de Lyon, une exposition s'appuyant sur cet ouvrage présentait cette histoire en la confrontant à des artistes citées dans le catalogue comme *"femmes orientales de notre temps"*.

On y trouvait par exemple des photographies de femmes de l'Irannie Shadi Ghadirian née en 1974, qui se référait dans sa série **Qajar** aux premiers portraits photographiques réalistes du début du XX^{ème} siècle. Ses sujets au visage découvert regardent fièrement l'objectif et

tiennent des objets emblèmes de la modernité.

Interrogeant les représentations de la femme, ces artistes actuelles tentent de lui assigner une nouvelle place: l'artiste franco-algérienne Halida Boughriet (née en 1980) dans sa série **Mémoire dans l'oubli** photographie des femmes allongées dans des robes de fête sur des banquettes couvertes de tentures brodées de motifs, telles de modernes odalisques. La lumière blanche qui ruisselle des fenêtres enveloppe les corps avec douceur et sculpte la forme de visages dont le dessin des rides et l'expression retenue révèlent l'âge et la singularité.

À l'opposé des clichés orientalistes de femmes interchangeable et offertes, de ces portraits émane une impression poignante due au mélange de force et de fragilité qui se dégage de ces femmes. On pressent leur histoire riche traversée et elles nous par leur beauté nous transmettent le sentiment de leur dignité implacable de



Halida Boughriet, **Mémoire dans l'oubli**, 2009-2010, tirages lambda contrecollés sur dibond, 120x180cm, collection de l'artiste